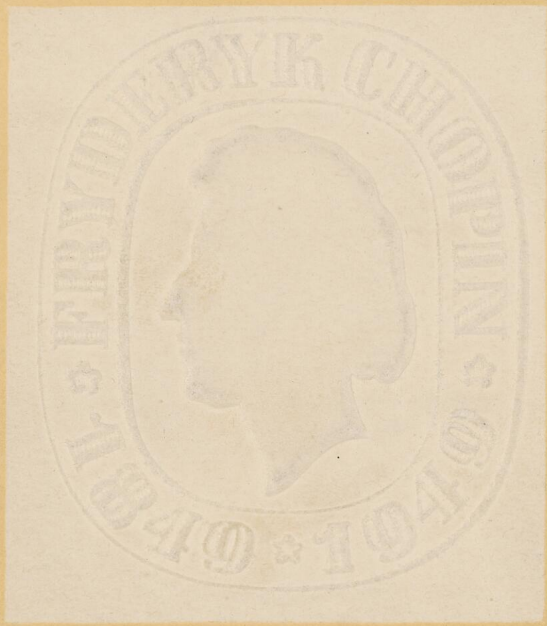
ROK CHOPINOWSKI 1949




# ŻYWE WYDANIE DZIEŁ FRYDERYKA CHOPINA

WARSZAWA - SALA „ROMA" UL. NOWOGRODZKA 49

KOMITET WYKONAWCZY ROKU CHOPINOWSKIEGO 1949

# ŻYWE WYDANIE DZIEŁ FRYDERYKA CHOPINA

## PROGRAM

CZTERNASTU KONCERTÓW
OBEJMUJĄCYCH CAŁĄ TWÓRCZOŚĆ
FRYDERYKA CHOPINA

23 LUTY — 3 KWIECIEŃ

560

WARSZAWA — SALA „ROMA" UL. NOWOGRODZKA NR 49

360
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
360

sygn. 360
akc. Br./1948

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

NAKŁADCA ZLECENIOWY I OPRACOWANIE GRAFICZNE
WYDAWNICTWO „MERKURIUSZ“ — POZNAŃ

Państw. Pozn. Zakł. Graf. Okręg Północ — Zakł. Główny 709/I/49 B-67846



F R Y D E R Y K  C H O P I N

PORTRET DELACROIX

INSTYTUT SZTUKI PAN

*„W Polsce od grobu Fryderyka Chopina rozwinie się sztuka, jako powoju wieniec, przez pojęcia nieco sumienniejsze o formie życia, to jest, o kierunku pięknego i o treści życia, to jest, o kierunku dobra i prawdy. Wtedy artyzm się złoży w całość narodowej sztuki".*

*Cyprian Kamil Norwid: „Promethidion"*

Stulecie śmierci Fryderyka Chopina, to rocznica, która stawia postać tego największego artysty polskiego na czele wszystkich problemów składających się na obraz naszego życia kulturalnego.

Dzieło i człowiek, oddaleni od dni dzisiejszych przestrzenią pełnego wieku, przeniesieni zostali z półmroku historii w pełne światło współczesnej polskiej rzeczywistości kulturalnej. Rocznica chopinowska wypadła w przełomowym dla kultury polskiej okresie. W chwili, gdy kładzie się trwałe fundamenty pod gmach kultury ludowej, poddając rewizji i odrzucając to, co jest jej obce, współczesny artysta polski szuka nowych form wyrazu, rozumiejąc, że źródłem wielkości, którą chce swą sztukę przepoić — jest związek z narodem i prawda o człowieku. Jeżeli idąc po tej trudnej i zaszczytnej drodze — ogląda się za siebie, to po to, by w dziele wielkich twórców przeszłości znaleźć potwierdzenie, oparcie i naukę.

Problem formy i treści, odwiecznie związany z twórczością, stał się dla współczesnego artysty głęboko i zasadniczo aktualny.

I oto w dziele Fryderyka Chopina znajdzie — w pierwszym rzędzie kompozytor — nieomylny, genialny wzór realizacji tego, o co walczy, do czego dąży.

Karol Szymanowski, największy po Chopinie kompozytor polski, w najgłębszym sensie kontynuator jego sztuki, powiedział te ostre, poparte autorytetem własnej twórczości słowa:

...„przy całym bezkrytycznym, religijnym prawie kulcie Chopina — bohatera narodowego, nie był on nigdy w całej pełni zrozumiany jako wielki polski artysta, wskutek czego jego bezcenne dzieło pozostało bezpłodne, pozostało wartością samą w sobie, na marginesie niejako dalszej polskiej twórczości muzycznej. Dzieło zaś wielkiego artysty nie przestaje być wiecznym źródłem żywej, twórczej siły wtedy jedynie, gdy zajmie w narodowej świadomości kulturalnej należne mu, najzupełniej określone i pozbawione wszelkiego sentymentalizmu stanowisko. Bezsprzecznie najbardziej istotnym zagadnieniem dla

przyszłej „Młodej Polski" w muzyce, będącym niemal warunkiem sine qua non jej istnienia — jest... ponowne „odkrycie" Fryderyka Chopina, ostateczne wydobycie jego mumii z gromadzonych przez stulecie niemal powijaków wszelakiej wzruszeniowej retoryki, uświadomienie sobie realne i praktyczne dróg. ku niezawisłości polskiej muzyki wiodących, po których nikt po nim pójść nie chciał czy nie zdołał..."

Aktualność słów Karola Szymanowskiego pogłębia i zaostrza rzeczywistość dnia dzisiejszego, którą kiedyś oceni historyk sztuki, jako okres powstawania nowej, socjalistycznej kultury. Głębokie przemiany społeczne, ich twórczy, rewolucyjny rozpęd, postawiły masy ludowe nie tylko na szczeblu awansu społecznego, ale i kulturalnego. Nowy, masowy odbiorca, jego bezpośredni, uczciwy i żarliwy stosunek do sztuki — zadecydował o tym, iż stulecie śmierci Chopina czci Polska Ludowa nie elitarnymi imprezami, lecz w ramach Roku Chopinowskiego wspólnym wysiłkiem artystów i uczonych, — muzyków, pisarzy, plastyków i muzykologów.

Pierwsze polskie wzorowe wydanie wszystkich dzieł twórcy „Mazurków" nabiera w okresie, gdy praca robotnika i chłopa zmienia ruiny w słoneczne domy i tętniące twórczym rytmem fabryki — zaś ugory w żyzne pola — specjalnej, głębokiej wymowy. Jest hołdem złożonym sztuce i jej twórcy. I serce każdego artysty polskiego musi zadrgać wzruszeniem, w którym radość i szlachetna duma podały sobie ręce. że Ludowa Ojczyzna wyznacza sztuce miejsce tak przodujące.

Dzieło Fryderyka Chopina cechuje najgłębszy, twórczy związek z polską pieśnią ludową. Rewolucyjność środków, które otworzyły przed muzyką nowe drogi rozwoju, nie stanęła przeszkodą między twórcą a odbiorcą. W rozwoju problemów formalnych zawarł niespotykane przedtem bogactwo wyrazu.

Dzieło Chopina, będące punktem zwrotnym w rozwoju muzyki, jest głęboko ludzkie i zrozumiałe. Apeluje do człowieka i zdobywa go. Poprzez wzruszenie wprowadza go w krąg piękna, uszlachetnia i umacnia. Wiąże z życiem i uczy radości. Jest w nim prostota doskonałości.

Głęboką analizę muzyki Chopina dał Norwid w Epilogu „Promethidiona".

„Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi, przenikającej i ogarniającej ludzkość całą, podnoszenie ludowego do ludzkości nie przez stosowanie zewnętrzne i kocesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości, oto jest, co wysłuchać daje się z muzyki Fryderyka jako zaśpiew na sztukę narodową...

Narodowy artysta organizuje wyobraźnię, jak na przykład polityk narodowy organizuje siły stanu".



Jakżeż uczciwe i apelujące do polskich kompozytorów są słowa Karola Szymanowskiego:

„Każdą mą dzisiaj skreśloną nutką składam korny a gorący hołd temu, którego z każdym nowym dniem życia coraz wyżej czczę, coraz głębiej rozumiem: Fryderykowi Chopinowi, starając się, wedle sił, nawiązać mą pracę do tej, dla mnie jedynej w Polsce tradycji muzycznej".

Poprzez datę uroczystej rocznicy patrzy na nas żywa twarz Fryderyka Chopina — zaś dzieło jego, również żywe, jak w chwili powstawania — nie straciło nic ze swego piękna na drogach minionego stulecia.

„Żywe Wydanie dzieł Fryderyka Chopina" jest najpiękniejszą formą uczczenia genialnego artysty i wielkiego nauczyciela.

Cykl czternastu koncertów, w których wezmą udział najwybitniejsi polscy chopiniści oraz kandydaci do IV. Międzynarodowego Konkursu im. F. Chopina, obejmie wszystkie utwory, zarówno fortepianowe, jak instrumentalne i wokalne.

Wykonawcy i słuchacze — złączeni wspólnym przeżyciem — postawią żywy pomnik temu, który swą sztuką postawił kulturze polskiej pomnik trwalszy od marmuru i spiżu.

Artysta, którego natchnieniem była pieśń ludowa, wróci w dziele swym do ludu. I jak twórczością swą otworzył nowe drogi, po których idzie współczesna muzyka, — tak dzisiaj otworzy polskim kompozytorom drogę do milionów serc, które zdobywszy dla siebie — przekaże swym kontynuatorom.

„Żywe Wydanie dzieł Fryderyka Chopina" zorganizowane w ramach Roku Chopinowskiego jest pierwszą tego rodzaju imprezą w historii muzyki polskiej.

Dzieła wielkich twórców rozchodzą się, jak tego nas uczy przykład Związku Radzieckiego, w setkach tysięcy, milionach egzemplarzy. Każde nowe wydanie powoduje następne. Masy ludowe są chłonnym i wrażliwym odbiorcą sztuki. One to nieomylnym instynktem wyczuwają wartość dzieła, reagują szczerze i spontanicznie.

Radzieccy muzycy byli tymi, którzy pierwsi zorganizowali „Żywe Wydanie dzieł Fryderyka Chopina". Bo w żadnym chyba kraju twórczość Chopina nie jest otoczona takim kultem jak w Związku Radzieckim.

Siew muzyki chopinowskiej — która po raz pierwszy dotrze do najszerszych rzesz społeczeństwa — wzejdzie i dojrzeje obfitym plonem.

Nieprzebrane jest bogactwo i piękno polskiej pieśni ludowej, nieprzebrane bogactwo talentów drzemie w ludowych masach. Muzyka polska pójdzie drogą rozwoju wskazaną genialnym dziełem Fryderyka Chopina.

# WYKONAWCY KONCERTÓW

CYKLU

## ŻYWE WYDANIE DZIEŁ FRYDERYKA CHOPINA

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| HENRYK SZTOMPKA | I | ŚRODA | 23 | LUTY |
| JAN BEREŻYŃSKI | II | NIEDZIELA | 27 | LUTY |
| JÓZEF ŚMIDOWICZ | III | ŚRODA | 2 | MARZEC |
| PAWEŁ LEWIECKI | IV | NIEDZIELA | 6 | MARZEC |
| JAN EKIER | V | ŚRODA | 9 | MARZEC |
| WŁADYSŁAW KĘDRA | VI | PIĄTEK | 11 | MARZEC |
| | VII | NIEDZIELA | 13 | MARZEC |
| WALDEMAR MACISZEWSKI | VI | PIĄTEK | 11 | MARZEC |
| REGINA SMENDZIANKA | VI | PIĄTEK | 11 | MARZEC |
| TADEUSZ ŻMUDZIŃSKI | VI | PIĄTEK | 11 | MARZEC |
| MARGERITA TROMBINI - KAZURO | VIII | ŚRODA | 16 | MARZEC |
| EWA BANDROWSKA - TURSKA | IX | NIEDZIELA | 20 | MARZEC |
| WIKTOR BRÉGY | IX | NIEDZIELA | 20 | MARZEC |
| IRENA DUBISKA | IX | NIEDZIELA | 20 | MARZEC |
| JANINA HUPERTOWA | IX | NIEDZIELA | 20 | MARZEC |
| MARIA WIŁKOMIRSKA | IX | NIEDZIELA | 20 | MARZEC |
| | XII | NIEDZIELA | 27 | MARZEC |
| KAZIMIERZ WIŁKOMIRSKI | IX | NIEDZIELA | 20 | MARZEC |
| JERZY LEFELD | IX | NIEDZIELA | 20 | MARZEC |
| BOLESŁAW WOYTOWICZ | X | ŚRODA | 23 | MARZEC |
| HALINA CZERNY - STEFAŃSKA | XI | PIĄTEK | 25 | MARZEC |
| | XIV | NIEDZIELA | 3 | KWIECIEŃ |
| BARBARA HESSE - BUKOWSKA | XI | PIĄTEK | 25 | MARZEC |
| ZBIGNIEW SZYMONOWICZ | XI | PIĄTEK | 25 | MARZEC |
| ZBIGNIEW DRZEWIECKI | XIII | ŚRODA | 30 | MARZEC |
| JAN DRATH | XIV | NIEDZIELA | 3 | KWIECIEŃ |
| BARBARA MUSZYŃSKA | XIV | NIEDZIELA | 3 | KWIECIEŃ |
| LUDWIK STEFAŃSKI | XIV | NIEDZIELA | 3 | KWIECIEŃ |
| JULITTA ŚLENDZIŃSKA | XIV | NIEDZIELA | 3 | KWIECIEŃ |

ŚRODA 23 LUTY GODZ. 18,30

# OTWARCIE CYKLU

## ŻYWE WYDANIE DZIEŁ FRYDERYKA CHOPINA

### I

PROGRAM

Nokturn op. 27 cis-moll
Fantazja op. 49 f-moll
Mazurek op. 17 nr 1 B-dur
„ op. 17 nr 2 e-moll
„ op. 17 nr 3 As-dur
„ op. 17 nr 4 a-moll
„ op. 67 nr 3 C-dur
„ op. 67 nr 4 a-moll
Polonez op. 26 nr 2 es-moll

•

Nokturn op. 27 nr 2 Des-dur
Ballada op. 52 f-moll
Walc op. 18 Es-dur
„ op. 42 As-dur
„ op. 64 nr 2 cis-moll
Polonez op. 44 fis-moll

WYKONAWCA

HENRYK SZTOMPKA

Polonezy układał Chopin od dziecka. Najstarszą znaną nam kompozycją Chopina jest właśnie Polonez 7-letniego chłopca, spisany jeszcze ręką jego nauczyciela Wojciecha Żywnego, a wydany już w roku 1817. W następnych latach Chopin często pisze Polonezy, już pisze je sam, własną ręką. Są to zwykle kompozycje okolicznościowe, zrazu skromne treścią i konwenansowe. Ale z dziecka wyrasta młodzieniec, rozwija się artysta. Pod jego ręką polonez już nie jest salonowym utworem, ale polskim poematem. DWA POLONEZY Chopina, które wychodzą w druku w Paryżu w roku 1836, mają charakter wybitnie dramatyczny. Niewątpliwie powstały one w okresie powstania listopadowego, kiedy sprawa Polski była dramatyczna. Stąd, jak wtedy powiedziano, są to „pod kwiatami ukryte działa". W POLONEZIE es-moll dopatrywano się nawet jakichś opisów czy obrazów powstania, partyzanckiej wojny. Nigdy jeszcze polonez nie był tak pełen grozy i siły, jakby płomiennego protestu przeciw polskiej krzywdzie.

W tym samym roku 1836 wyszły dwa wielkie NOKTURNY Chopina (op. 27). Już w Warszawie zaczął pisać swe pierwsze Nokturny. Były to „pieśni nocy" — raczej smętne arie księżycowe, jak w ówczesnych włoskich operach, tylko, że nie śpiewane, ale grane na fortepianie. Bo można było także śpiewać, a cóż dopiero wygrywać koronkowe zdobniki, z — jakby harfowym — wtórem akordów. Słowem — fortepian stał się najromantyczniejszym z instrumentów. Wypowiadał najwięcej poezji, ale nie słowami — bo muzyka jest tą sztuką, która bez słów umie wypowiadać to, co jest niewymowne! I nic dziwnego, że i pod nokturny podkładano historie i obrazy. Jednak nie szukajmy w Nokturnach Chopina obrazu „nocy księżycowej", czy „łabędzi snujących się po tafli włoskiego jeziora" — słuchajmy tylko pieśni fortepianowej, owianej romantyczną poezją. W tych Nokturnach zakwitła melodia nieznanego dotąd uroku. W pierwszym melodia wzbija się znowu do momentów dramatycznych.



w drugim czaruje spokojnie piękną linią. Ten właśnie NOKTURN Des-dur można uważać za jedną z najdoskonalszych melodii Chopina.

BALLADA f-moll, ostatnia z czterech Ballad Chopina, jest dziełem 32-letniego kompozytora. Pochodzi ona z r. 1842, z czasów kiedy Chopin, po śmierci swego ukochanego przyjaciela Matuszyńskiego, z którym w Paryżu mieszkał, przebywa latem w Nohant, w dworku pani George Sand. Przebywa tam równocześnie Stefan Witwicki, sławna śpiewaczka pani Viardot i malarz Eugène Delacroix. Pisze Delacroix w swym pamiętniku, jak to właśnie przez otwarte okna dworku dolatują go, w ogrodzie, dźwięki muzyki Chopina, pracującego w swym pokoju. Ballada Chopina to znów bezsłowna opowieść, tylko nie chodzi tu o jakąś ilustrację powziętego programu poetyckiego, ale o balladowy ton, ton opowieści, którą sam opowiadający przejmuje się coraz żywiej. Co on opowiada — to w tej muzyce niech pozostanie zagadką, ale jak Chopin opowiada swą Balladę, to my wiemy i przeżywamy z nim.

CZTERY MAZURKI op. 17 pochodzą po części jeszcze z czasów Chopina, spędzonych w Polsce — ostatni z tej serii, MAZUREK a-moll (zwany przez samego autora „Żydkiem") pochodzi nawet z roku 1824, jest zatem utworem 14-letniego Chopina. Zapewne ten Mazurek, jak i inne tego opusu przeszły jeszcze gruntowne zmiany przed wyjściem w druku A była to już trzecia seria Mazurków w Paryżu wydanych Wszystkie te Mazurki mają jeszcze cechy świeżej ludowości polskiej. Powstały z nadsłuchiwania polskiej muzyki ludowej i to wprost przez samego Chopina i na wsi u źródeł ludowości. Były to więc (znowu) dzieła niezwykłej, na owe czasy, oryginalności, były odkryciem Polski sielskiej — ale sielskości nie fałszowanej, nie sztucznej — o świeżym zapachu gleby, dobywane z prawdziwej ziemi polskiej, a ujęte w formę sztuki rumianej i zdrowej. — Z późniejszych, paryskich czasów Chopina pochodzą te Mazurki tęsknoty, wymarzonej Polski, widzianej oczyma tułacza. Do tych należą MAZURKI z opusu 67, które wyszły dopiero po śmierci Chopina.

O ile pierwsze dwa Polonezy dzisiejszego koncertu były dramatyczne, to wielki POLONEZ fis-moll, napisany w roku 1841, wydany w roku następnym jako op. 44, jest „tragiczny". W środkowej części tego Poloneza zjawia się niespodziewanie melodia jakby Mazurka. Jest to ciekawe połączenie dwóch tańców polskich, z których Polonez jest tragedią, a Mazurek — marzycielskim wytchnieniem.

Walce Chopina są pisane w różnych epokach życia. Mają charakter brawurowy, jak np. WALC Es-dur op. 18, elegancki i zwinny. WALC op. 42 As-dur — zalotny z subtelnie prowadzoną, rytmicznie dowcipną pierwszą melodią, — wreszcie — najpoetyczniejszy może WALC cis-moll, o tęsknej gracji i sentymencie — ale najlepszego rodzaju.

FANTAZJA f-moll (op. 49) — należy do rzędu dłuższych poematów fortepianowych, pokrewnych Balladom Chopina. Mozolnie napisanych 18 stron rękopisu posyła Chopin w r. 1841 swemu przyjacielowi Julianowi Fontanie i pisze do niego: „na Boga Cię proszę, szanuj mój manuskrypt i nie gnieć go nie smól i nie drzej... ja piszę bo tak kocham moje nudy pisania. Przepisz... zrób to dla odpuszczenia Twoich wielkich grzechów, bo ja nie chciałbym tej pajęczyny (nutowej) żadnemu kopiście dawać... gdyby mi przyszło jeszcze raz tych 18 stron pisać, zwariowałbym". — Ale my wiemy, dlaczego Chopin „kochał swoje nudy pisania". Praca nad Fantazją pochłaniała go, nudą była tylko pracowita pisanina, ale ten mozół pisarski nigdzie nie okazuje się w dziele, które w swej wspaniałej pełni, dumnie nosi godło swego tytułu — Fantazji.

*Karol Stroemenger*

NIEDZIELA 27 LUTEGO GODZ. 18,30

# ŻYWE WYDANIE DZIEŁ FRYDERYKA CHOPINA

## II

P R O G R A M

Ballada op. 47 As-dur
Mazurek op. 6 nr 1 fis-moll
„ op. 6 nr 2 cis-moll
„ op. 6 nr 3 E-dur
„ op. 6 nr 4 es-moll
„ op. 7 nr 1 B-dur
„ op. 7 nr 2 a-moll
„ op. 7 nr 3 f-moll
„ op. 7 nr 4 As-dur
„ op. 7 nr 5 C-dur
„ op. 68 nr 1 C-dur
„ op. 68 nr 2 a-moll
„ op. 68 nr 3 F-dur
Walc op. 69 nr 2 h-moll
Nokturn op. 9 nr 2 Es-dur

•

Etiudy op. 10

WYKONAWCA

J A N B E R E Ż Y Ń S K I



FACSIMILE BALLADY AS-DUR OP. 47

BALLADA As-dur (op. 47)

Początkowo „ballada" była formą poetycką, o ściśle określonej budowie, podobnie jak sonet czy triolet. Później, szczególnie w epoce romantyzmu, poeci podciągali pod tę nazwę utwory epickie o budowie dowolnej, o tematyce legendarnej lub fantastycznej, i o charakterze lirycznym lub bohaterskim.

Chopin był pierwszym kompozytorem, który wprowadził nazwę „ballady" do muzyki czysto instrumentalnej, w danym wypadku — fortepianowej, nie związanej ze słowem śpiewanym ani mówionym, i nie posiadającej żadnej określonej treści literackiej.

Genialny artysta posiadał niezwykły dar stwarzania, wyłącznie przy pomocy dźwięków, wrażenia „opowiadania", którym już we wczesnej młodości oczarowywał małe dzieci, przysłuchujące się jego improwizacjom tak, jak gdyby słuchały prawdziwych, fascynujących bajek, mimo, że nikt nie mógł powiedzieć, o co w nich właściwie chodziło.

Ten właśnie dar kompozytora znalazł swój najlepszy wyraz w czterech fantazjach na fortepian, którym Chopin nadał nazwę



INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

„ballad", pragnąc tym jedynie podkreślić ich ogólny charakter „narracyjny", legendarny i heroiczny, zbliżony do ballad poetyckich, mimo, iż chodzi tu o utwory czysto muzyczne, pozbawione jakiejkolwiek fabuły, dającej się wyrazić słowami.

Ballada As-dur (op. 47) ustępuje może innym balladom pod względem siły wyrazu dramatycznego, odznacza się za to znakomitym rozplanowaniem napięcia emocjonalnego, które, poczynając od drugiej połowy, narasta powoli, aby znaleźć swój punkt kulminacyjny w końcowym fortissimo.

MAZURKI

Używanie rytmów tanecznych w muzyce instrumentalnej o charakterze koncertowym, tzn. w utworach nie przeznaczonych do tańca, było praktykowane przez wszystkich niemal wielkich kompozytorów.

Chopin również sięgał chętnie do rytmów istniejących tańców, a zwracając się do najbliższego jego sercu folkloru rodzimego, czyli polskiej muzyki ludowej, stworzył uroczą formę „mazurka".

„Mazurki" Chopina są to drobne utwory fortepianowe, oparte o zasadniczy rytm mazura ($^3/_4$), z silnym akcentem na ostatniej ćwiartce i oddające w niezmiernie subtelny sposób wszystkie cechy charakterystyczne tego tak urozmaiconego tańca. Odznaczają się one wielką różnorodnością, zarówno pod względem tempa, które w tych utworach koncertowych nie musiało ściśle odpowiadać tańcowi, jak i pod względem nastroju, który często zmienia się całkowicie, nawet w tym samym mazurku.

Do Mazurków, bardziej jeszcze niż do innych utworów Chopina, da się zastosować piękne powiedzenie Norwida, iż jest to „podnoszenie ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej ludzkość całą, podnoszenie ludowego do ludzkości!"

WALC h-moll (op. 69 nr 2)

„Walce" Chopina są utworami koncertowymi równie różnymi jak Mazurki od prawdziwej muzyki tanecznej. Jedynie dwa pierwsze miały jakoby, w wykonaniu samego kompozytora, służyć niekiedy do tańca. Inne są zbyt szybkie lub zbyt powolne, ponieważ i tutaj tempo nie posiada żadnego praktycznego znaczenia. Znaczenie natomiast posiada ich piękno i głęboka treść emocjonalna, jaką Chopin potrafił w nich zamknąć, używając po temu w pierwszym rzędzie melodii i harmonii.

Walc h-moll (op. 69 nr 2), napisany według schematu A — B — A, oddaje na ogół nastroje umiarkowane: dość smętne w części A, pogodniejsze w części B.

Nastroje umiarkowane... poza jednym miejscem, w którym słyszymy jak gdyby okrzyk rozpaczy, wyłamujący się nagle, może wbrew woli samego kompozytora, ze skromnie pomyślanych ram tego drobnego utworu.

Moment ten, który we właściwej interpretacji nabiera wręcz dramatycznego wyrazu, rzuca ciekawe światło na psychikę Chopina i jego stany uczuciowe, w których raz po raz, obok zrywów wielkiego entuzjazmu, odnajdujemy akcenty rozpaczy i zwątpienia.

NOKTURN Es-dur (op. 9 nr 2)

Właściwym twórcą formy „nokturnu", niedługiego utworu fortepianowego o charakterze wybitnie nastrojowym, był dzisiaj już zapomniany kompozytor Field, który swojego czasu miał wielki wpływ na Chopina. Jednak dopiero Chopin wzniósł na szczyty artyzmu i natchnienia tę formę kompozycji, tak odpowiadającą jego usposobieniu, skłonnemu do melancholii.

Nokturn Es-dur (op. 9 nr 2) jeden z wcześniejszych, żywo przypomina fakturę nokturnów Fielda i nie posiada jeszcze tej głębi, jaką odnajdujemy w nokturnach Chopina z okresu późniejszego. Mimo to zdobył on sobie wielką popularność i jest dzisiaj równie często grywany w przeróbkach na skrzypce lub wiolonczelę, jak w swej pierwotnej wersji na fortepian. Podobnie jak we wszystkich innych nokturnach Chopina, melodia stanowi tu element najważniejszy.

ETIUDY (op. 10)

Etiudy Chopina były pomyślane jako prawdziwe ćwiczenia, mające rozwijać technikę fortepianową. Punktem wyjścia każdej z nich jest jakiś problem techniczny, często niezwykle trudny do pokonania. Kompozytor jednak ubiera go w tak piękną szatę artystyczną, dzięki melodii, harmonii oraz rytmowi, jakimi go podbudowuje, iż w rezultacie otrzymujemy olśniewający utwór koncertowy, którego piękno każe często zapomnieć słuchaczowi (ale nie grającemu pianiście) o wszystkich trudnościach palcowych, jakie celowo zostały w nim nagromadzone.

Jedynie pierwsza Etiuda (op. 10 nr 1), w której Chopin najwidoczniej nie znalazł, czy też nie szukał jeszcze, prawdziwie artystycznego rozwiązania postawionego sobie zadania pedagogicznego, nawet słuchowo bardziej przypomina ćwiczenia techniczne niż kompozycję muzyczną; pod tym względem różni się ona wielce od pozostałych etiud.

Za to już poczynając od drugiej, strona czysto muzyczna jest na najwyższym poziomie i stawia te etiudy w rzędzie najgenialniejszych osiągnięć kompozytora.

*Alfred Gradstein*

ŚRODA 2 MARCA GODZ. 18,30

# ŻYWE WYDANIE DZIEŁ FRYDERYKA CHOPINA

## III

P R O G R A M

Rondo op. 1 c-moll
Nokturn op. 32 As-dur
Mazurek op. 41 nr 4 As-dur
„ op. 41 nr 3 H-dur
„ op. 41 nr 1 cis-moll
Walc op. 34 nr 2 a-moll
„ op. 70 nr 2 f-moll
„ op. 34 nr 3 F-dur

•

Rondo op. 16 Es-dur
Nokturn op. 55 Es-dur
Mazurek op. 50 nr 2 As-dur
„ op. 50 nr 1 G-dur
Nokturn op. 37 nr 1 g-moll
Scherzo op. 54 E-dur

WYKONAWCA

J Ó Z E F Ś M I D O W I C Z

Program daje nam przekrój poprzez całą twórczość Chopina, od dzieł młodzieńczych do utworów dojrzałego już kompozytora. Okres młodzieńczy reprezentują RONDA op. 1 i op. 16, pierwsze i ostatnie jakie napisał. Po Rondzie op. 16 nazwa ta znika w dziełach Chopina, choć sama forma ronda, polegająca na kilkakrotnych powrotach tego samego tematu, przeplatanych różnie ukształtowanymi łącznikami, znajdzie zastosowanie także w późniejszych, choć inaczej nazwanych utworach. Szczególną uwagę zwraca na siebie RONDO c-moll, oznaczone przez autora, jako dzieło pierwsze, opus 1. Rondo c-moll, wydane w Warszawie u Brzeziny w roku 1825, nie jest jednak ani pierwszym napisanym, ani też pierwszym wydrukowanym utworem Chopina. Poprzedza je co najmniej dziesięć kompozycyj, z których kilka, jak Polonez g-moll, Marsz wojskowy i dwa Mazurki, G-dur i B-dur, było już sztychowanych. Zapewne uznał je Chopin za najlepsze ze wszystkiego co dotychczas napisał, a zatem godne rozpocząć oficjalnie jego twórczość, po okresie prób kompozytorskich.

Istotnie, Rondo c-moll, zarówno ze względu na zastosowane w nim środki kompozytorskie, jak i obszerniejsze rozmiary, zasługuje na to wyróżnienie. Napisał je Chopin w roku wydania, lub nieco wcześniej. Jest to więc utwór 15-letniego chłopca, który już słynął jako najlepszy w Warszawie „fortepianista", ale nie zaczął jeszcze studiów kompozytorskich u Elsnera. Jedynym oparciem były mu wskazówki jego nauczyciela fortepianu, Wojciecha Żywnego, a przede wszystkim samodzielne studia nad obszerną literaturą fortepianową, na której uczył się pisania na swój ulubiony instrument.

Chopin, mimo późniejszych studiów w Konserwatorium pod kierunkiem Elsnera, pozostał właściwie zawsze samoukiem, zdobywającym na własną rękę technikę kompozytorską. Swoje opus 1 poświęcił Chopin „à madame de Linde", małżonce rektora Liceum Warszawskiego, do którego wtedy uczęszczał.



RONDO Es-dur, wydane w roku 1834, ale skomponowane zapewne wcześniej, jest już utworem bardziej dojrzałym. Składa się z dłuższej Introdukcji i właściwego ronda. Całość utrzymana w stylu popisowym, wirtuozowskim, każe je zaliczyć do popularnego w tym czasie gatunku kompozycyj „brillante", tak charakterystycznych dla tej epoki wielkich wirtuozów instrumentalnych (Paganini, Liszt).

Następne grupy utworów programu to mazurki, nokturny i walce, rodzaje, w których Chopin objawia się już nam jako wielki reformator muzyki europejskiej. Wszystkie były już uprawiane w epoce poprzedniej.

MAZURKI należały do stałego repertuaru salonów warszawskich w pierwszych latach XIX wieku. Pisali je masowo pomniejsi kompozytorzy polscy. Także i najwcześniejsze mazurki Chopina niewiele odbiegają od tych popularnych wzorów. Były to utwory taneczne w ścisłym tego słowa znaczeniu. Ale w dalszej twórczości Chopina mazurek przeobraża się w miniaturę fortepianową o celach wyłącznie artystycznych, która wnosi do muzyki europejskiej zupełnie nowe cechy. Stylizowana ludowość mazurków Chopina staje się podnietą do tworzenia stylów narodowych w oparciu o muzyczny folklor. Dla Francuzów, wśród których Chopin tworzy większość swych mazurków, był to jeszcze jeden interesujący przejaw egzotyki muzycznej. Dla budzących się do samodzielności państwowej i kulturalnej narodów, jeden z drogowskazów rozwoju własnej kultury muzycznej.

Mazurki Chopina w większym stopniu aniżeli Polonezy przyczyniły się do unarodowienia języka muzycznego innych narodów, głównie słowiańskich. Narodowość muzyki objawiała się do tego czasu głównie przez cytowanie pieśni ludowych, które w dodatku pozbawiano ich cech oryginalnych, dostosowując je do ogólnie panującego stylu muzyki artystycznej. Mazurki Chopina, przeciwnie, wychodziły od typowych cech folkloru, a przy tym rzadko przytaczają autentyczne pieśni ludowe. Mazurki Chopina przekształcają od wewnątrz muzykę wedle praw muzycznych folkloru. Najlepiej wyraził ten doniosły czyn Chopina dla narodowej muzyki Cyprian Norwid: „Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej ludzkość całą — podnoszenie ludowego do ludzkości nie przez stosowanie zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości..." Głównie na mazurkach Chopina uczyli się kształtować swoje style narodowe kompozytorzy rosyjscy oraz Smetana i Grieg.

Również WALCE i NOKTURNY już przed Chopinem miały swoje miejsce w artystycznej muzyce fortepianowej. Taneczne walce Straussa i Lannera przyswoił muzyce fortepianowej i Beethoven i Schubert, próbując nieśmiało rozbudować te 16-taktowe zaledwie utwory do rozmiarów większej kompozycji fortepianowej. Chopin skromny walc wiedeński przekształca w poemat taneczny, zróżniczkowany pod względem nastrojowym, wyposażony bogato w elementy wirtuozowskie.

Podobnie daleko sięgających przemian doznał w jego twórczości NOKTURN. Twórcą tego gatunku miniatury fortepianowej był John Field, Irlandczyk. Popularne w tym czasie jego nokturny były krótkimi utworami o nastroju sentymentalnym, utrzymanymi w ówczesnym międzynarodowym języku muzycznym, narzuconym głównie przez operę włoską. Chopin z tych zalążków rozbudowuje typ kompozycji fortepianowej o niesłychanym bogactwie odcieni nastrojowych, przekraczając znacznie to wszystko , co pod względem środków muzycznych i formy potrafił w nich zawrzeć Field. Nokturny Chopina, podobnie jak mazurki, niemal wyczerpały wszystkie możliwości tego gatunku muzycznego. Wszystkie próby kontynuowania nokturnu przez kompozytorów następnej generacji kończyły się większym lub mniejszym naśladownictwem miniatur Chopina.

*Stanisław Golachowski*

NIEDZIELA 6 MARCA GODZ. 18,30

# ŻYWE WYDANIE DZIEŁ FRYDERYKA CHOPINA

## IV

P R O G R A M

| | |
|---|---|
| Nokturn | op. 9 nr 1 b-moll |
| „ | op. 37 nr 2 G-dur |
| Rondo à la Mazur | |
| Polonez | op. 71 nr 2 B-dur |
| „ | op. 40 nr 1 A-dur |
| Ballada | op. 38 F-dur |

•

| | |
|---|---|
| Impromptu | op. 29 As-dur |
| „ | op. 36 Fis-dur |
| „ | op. 51 Ges-dur |
| Fantaisie Impromptu | op. 66 cis-moll |
| Mazurek | op. 67 nr 1 G-dur |
| „ | op. 67 nr 2 g-moll |
| Walc | op. 70 nr 3 Des-dur |
| Scherzo | op. 39 cis-moll |

WYKONAWCA

P A W E Ł L E W I E C K I

Wszystkie dzieła Chopina, tworzone czy to w latach chłopięcych i młodzieńczych, w okresie męskiej dojrzałości czy pod schyłek niedługiego życia, komponowane na wsi mazowieckiej czy w Warszawie, w Nohant czy w Paryżu, tryskające radością życia czy pełne melancholii, olśniewające świetnością szaty dźwiękowej czy przejmujące tragiczną grozą, wszystkie — co do jednego — spawa — w jakąś nie dającą się scharakteryzować całość — złota klamra jego genialnej indywidualności. Niemal, że już w najwcześniejszych kompozycjach wielkiego twórcy polonezów można stwierdzić nie tylko drobne czynniki jego osobistego stylu, ale najbardziej istotne cechy jego ducha, toku jego muzycznej myśli, logiki wypowiadania się, wyróżniającej go — w niepowtórzonym stopniu pośród wszystkich kompozytorów XIX-go wieku — oryginalności. Częstokroć zwykło się wymieniać Chopina w zastępczy sposób, nazywając go kompozytorem jednej z tworzonych przez niego form. Jego tylko geniusz przyjdzie nam na myśl, gdy ktoś wspomni o kompozytorze mazurków, gdy ktoś powie o twórcy ballad, a ktoś inny wymieni autor scherzów, etiud lub preludiów. Każdy z tych rodzajów twórczości Chopina był tylko częścią, niekiedy nawet małą, jego ogólnej twórczości, ale każdy ma pełne prawo do reprezentowania jej tak, jak gdyby się on cały w tym właśnie rodzaju wypowiedział.

Możemy więc mówić o Chopinie jako o wielkim, natchnionym kompozytorze NOKTURNÓW. Piewcą nastrojów miłosnych, piewcą — kryjącej się pod skrzydła nocy miłości — był Chopin w bardzo młodym wieku, zaledwie ukończywszy studia w Liceum Warszawskim. Więc może jeszcze w r. 1826 powstał pierwszy jego NOKTURN c-moll, wydobyty z rękopisu zachowanego w bibliotece Konserwatorium Paryskiego i wydany przez dra L. Bronarskiego w r. 1938. Dawniej zaś już znano NOKTURN e-moll, który dopiero po śmierci Chopina otrzymał cyfrę opusową 72 nr 2, a powstał w r. 1827. Marzeniami o miłości młodzieńczego serca były te pierwsze nokturny Chopina. Należy do nich jeszcze trochę tylko od nich późniejszy NOKTURN b-moll (op. 9 nr 1), o cudownej kantylenie, zarówno w pierwszej i ostatniej jak środkowej części, mistrzowski już w swoich zwrotach figuracyjnych, pokrywających postępy gamy mollowej. Filigranem przedziwnej lekkości jest późniejszy od tych pierwszych NOKTURN G-dur (op. 37 nr 2).



Nieraz w młodości powtarzał o sobie Chopin, że czuje się Mazurem. I nie wmawiał tego ani w siebie ani w nikogo. W Szafarni i w Sokołowie, w Sannikach, czy w Żelazowej Woli nasiąkał atmosferą Mazowsza, chłonął w siebie — całą piersią — zapach i kolory tej ziemi i muzykę jej ludu. Muzykę tę poznał do samego jej jądra, zgłębił formy i budowę pieśni i tańców, ich typowe zwroty, odkrył w niej wszystkie utajone czynniki harmonii. Muzyka ludu mazowieckiego stała się życiodajną zaprawą urodzajnej gleby jego geniuszu. Bardzo rychło też talent Chopina wydał z siebie plony artystyczne o niewiędnącej nigdy świeżości. Należy do nich porywające swoją werwą i ludową zamaszystością RONDO MAZUROWE (op. 5), utworzone w latach 1826—27 i wydane w r. 1828 w Warszawie. Od pierwszego refrenowego tematu Ronda bucha z tej muzyki żywioł najbardziej autentycznej muzyki ludowej. Przetkała ona całą twórczość Chopina w zakresie formy mazurka od najwcześniejszych, ale jakże zajmujących i doskonałych prób w tym kierunku, poprzez tak liczne arcydzieła mazurkowe, które rozsławiły nazwisko Chopina jako wyraziciela ducha polskości w świecie, aż do ostatniego napisanego niedługo przed śmiercią utworu.

Na równi z mazurkami stał się nim Chopin jako twórca kilkunastu polonezów, które zaczął komponować mając zaledwie siedem lat. Razem wzięte stanowią one jak gdyby muzyczną epopeję narodową, jakby dźwiękową ilustrację kart historii Polski, dni jej sławy i chwały, siły i wielkości, orężnych triumfów, oraz dni jej klęsk i upadków, jej tragicznego losu. I w nich, podobnie jak w innych formach, w pełni objawił się genialny zmysł Chopina w kierunku konstrukcji zwięzłych wprawdzie, ale w treści monumentalnych i wyposażonych w prawdziwe skarby wirtuozostwa fortepianowego pomysłów. POLONEZ B-dur (op. 71 nr 2) jest dziełem osiemnastoletniego młodzieńca, POLONEZ A-dur powstał w dziesięć lat później.

BALLADA F-dur (op. 38), jak można przypuszczać, jest instrumentalnym komentarzem do „Świtezianki" Mickiewicza. Mówi o tym wyraźnie cały przebieg jej treści, w jednych częściach ludowo-idyllicznej, w drugich burzliwie podnieconej. A najdobitniej potwierdza pamiętne przyznanie się Chopina (wobec Schumanna), że ballady jego powstały pod wpływem poezji Mickiewicza, samo zakończenie kompozycji, która jak gdyby wiernie powtarzała ostatnie słowa poezji: „a kto dziewczyna — ja nie wiem".

Trzy IMPROMPTUS (Impresje i IMPROMPTU-FANTAZJA łączą w sobie w sposób Chopinowi tylko właściwy i niezwykle harmonijny wirtuozyjną efektowność z motywami lirycznymi. Fantazji-impromptu, napisanej w r. 1834, nie wydał Chopin za życia. Wszystkie trzy inne pochodzą z lat 1838—1842.

Walce zaczął Chopin tworzyć jeszcze w okresie pobytu w Warszawie. Jednym z nich pragnął nawet wyrazić tkliwe swoje uczucia pierwszej miłości ku młodej, pięknej śpiewaczce Konstancji Gładkowskiej. Inne, pełne poetyczności i salonowego polotu, niezmiernie efektowne w stylu technicznym, stały się obok nokturnów — jednym z głównych atutów światowej popularności Chopina w tych kołach miłośników muzyki, do których nie miały warunków dotarcia dzieła jego o najwyższej wartości.

Do tego rodzaju należą bezsprzecznie także cztery scherza genialnego kompozytora. Niczym nie skrępowana fantastyczność, do najśmielszych lotów uskrzydlony romantyzm poetycznego ducha Chopina, ale także i najgłębsze struny patriotycznych uczuć i przywiązania do rodzimych tradycji i obyczaju, znalazły ujście w tych czterech dziełach, zaliczanych słusznie do rzędu najcenniejszych arcydzieł Mistrza. SCHERZO cis-moll op. 39 tworzył Chopin częściowo w czasie pobytu na Majorce w roku 1838—39.

*Zdzisław Jachimecki*

ŚRODA 9 MARCA GODZ. 18,30

# ŻYWE WYDANIE DZIEŁ FRYDERYKA CHOPINA

## V

P R O G R A M

Barkarolla op. 60 Fis-dur
Mazurek op. 41 nr 2 e-moll
„ op. 50 nr 3 cis-moll
„ op. 56 nr 1 H-dur
„ op. 56 nr 2 C-dur
„ op. 56 nr 3 c-moll
Walc As-dur (pośmiertny)
Polonez op. 53 As-dur

•

Nokturn op. 62 nr 1 H-dur
Sonata op. 58 h-moll

WYKONAWCA

J A N E K I E R

Utworu tego nie należy grać przed audytorium, złożonym więcej niż z dwóch osób" — wyraził się o BARKAROLLI op. 60 słynny wirtuoz Tausig, jeden z najświetniejszych interpretatorów Chopina. Słowa te podkreślają trafnie specyficzny klimat intymności, jaki cechuje to dzieło. Na tle jednostajnych, monotonnych figur rytmicznych zjawia się temat o szerokim oddechu, podawany w coraz to bardziej wyrafinowanej szacie ornamentalnej. Dużo tu jest liryzmu, nastroju nocy, księżycowego blasku. Nastrój ten zbliża Barkarollę do Nokturnu, tyle, że rozbudowanego do potężnych rozmiarów.

Wydana w roku 1846 poświęcona jest Barkarolla baronowej Stockhausen. Chopin wykonywał ją m. in. na ostatnim koncercie paryskim: w sali Pleyela 16 lutego 1848 roku.

W twórczości Chopina MAZURKI zajmują pozycję wybitnie odrębną. W tej stworzonej przez siebie formie miniaturowego poematu fortepianowego Chopin zamknął myśli i środki muzyczne na owe czasy wprost rewolucyjne. Śmiałość i nowoczesność pomysłów harmonicznych, nieoczekiwanych modulacji, bogatej chromatyki, oryginalność struktury melodycznej, nie liczącej się często z zasadą dur-moll, wybiega naprzód o całe dziesięciolecia muzycznego rozwoju. Nic dziwnego, że niepokoiły one współczesnych znawców, wywołując nieraz u bardziej konserwatywnych krytyków (np. Rellstab) słowa potępienia. Nie tylko na tym jednak polega znaczenie mazurków. Po raz pierwszy pieśń ludowa została przepracowana w sposób sięgający najwyższego artyzmu, zachowując jednocześnie swoje rysy oryginalne, właściwe sobie cechy stylistyczne i zwroty harmoniczne, a nawet autentyczne ludowe tonacje. Polska pieśń ludowa dzięki genialnej indywidualności Chopina stała się własnością całej ludzkości.

MAZUREK op. 41 nr 2 e-moll jest pełen dramatycznego wyrazu i napięcia. Z pierwszą częścią kontrastuje część



środkowa, utrzymana w tonacji majorowej, po której wraca znów melodia e-moll, zamierająca w charakterystycznym ludowym zwrocie melodycznym. MAZUREK op. 50 nr 3 cis-moll jest jednym z rzadkich u Chopina przykładów zastosowania tzw. imitacji kontrapunktycznej, tj. techniki naśladowania jednego głosu przez inne. Dzięki temu początek Mazurka przypomina kanon lub inwencję. Mazurek ten składa się z kilku części, przeplecionych tematem początkowym. TRZY MAZURKI op. 56 napisane były w sierpniu 1844 i dedykowane pannie C. Caberly. Pierwszy z nich H-dur ma charakter błyskotliwy, wirtuozowski. Oryginalny jest następny Mazurek, C-dur. Początek utrzymany jest ściśle w stylu ludowym, z mocnym akcentem specyficznie chłopskiej rubaszności. Na tle stale powtarzającej się basowej kwinty rozwija się uporczywa fraza melodyczna, utrzymana w charakterystycznej ludowej tonacji (lidyjskiej). Epizod środkowy w tonacji a-moll kontrastuje sentymentem i głęboką melancholią. Powrót tematu pierwszego przynosi znów rzadki u Chopina przykład ściśle przeprowadzonego 16-taktowego kanonu, napisanego z mistrzowską swobodą. Głęboki, skupiony, nieco przeczulony w nastroju jest ostatni z tego zbioru, Mazurek c-moll. Brak w nim może bezpośredniej żywiołowości, za to technika władania środkami kompozytorskimi dochodzi tu do szczytu.

Walce stanowią część twórczości Chopina o ciężarze gatunkowym stosunkowo mniejszym. Jest w nich jednak wiele wirtuozerii, błyskotliwości, lirycznego czaru i specyficznego wdzięku salonów paryskich tych czasów. Wdzięk ten i lekkość cechuje również WALC As-dur, wydany pośmiertnie, a napisany prawdopodobnie okolicznościowo na któryś z występów u arystokratycznych przyjaciół.

W polonezach natomiast, jak wszędzie tam, gdzie Chopin sięga głęboko do źródeł sztuki narodowej — „geniusz jego błyszczy najjaśniejszym blaskiem". Trudno o większy rozmach, ogień, jędrność i żywiołową siłę, niż w POLONEZIE As-dur, op. 53. Obala on jednym zamachem argumenty tych, którzy pomawiają mistrza o „kobiecość" i „chorobliwość" nastrojów. Tak śmiały, tak porywczy i gwałtowny rzadko kiedy bywał nawet Beethoven. Z genialną intuicją artysty wyczarował Chopin obraz rycerskiego tańca, tak bardzo związanego z życiem narodowym dawnej Polski. „Polonez, to prawdziwy i najczystszy wyraz polskiego charakteru narodowego" — napisał Liszt — „Polonezy zaś Chopina są dziełem jego najpiękniejszego natchnienia".

W zupełnie inny nastrój wprowadza słuchaczy NOKTURN H-dur op. 62 nr 1 napisany we wrześniu 1946. Spokojna,

szlachetna kantylena rozwija się na tle kołyszącego akompaniamentu w basie. Fragment środkowy As-dur utrzymany jest w tym samym nastroju melancholii i zadumy. Kantylena w H-dur powraca znowu, przyozdobiona wyrafinowaną ornamentyką, przypominającą trochę Barkarollę op. 60.

SONATA h-moll op. 58 wydana w roku 1845, należy do nielicznych stosunkowo utworów Chopina utrzymanych w formie klasycznej. Ale i tę formę potrafił on przetworzyć w sposób najzupełniej swobodny, odpowiadający jego własnej, niepowtarzalnej indywidualności. Sonata wzbudza podziw szlachetnością inspiracji, czystością myśli muzycznej i wewnętrzną pasją, która ożywia wszystkie jej cztery części. Rozpoczyna ją krótki temat o niezwykle oryginalnym rysunku. Cała ta część: Allegro Maestoso — nosi cechy skupienia, godnego ostatnich dzieł Beethovena. Część druga — Scherzo Vivace — pełna jest lekkości i wdzięku. Następujące po niej Largo, o szerokim, śpiewnym temacie nacechowane jest wzniosłą pięknością i przypomina nastrojem Nokturny, lub Romanze z koncertów fortepianowych. Sonatę zamyka monumentalny finał, którego pulsujący rytm, jak twierdzą niektórzy krytycy, inspirował Wagnera w jego „Cwałowaniu Walkirii". Utwór ten stając godnie obok sonaty b-moll — stanowi jedną ze szczytowych pozycji literatury muzycznej świata.

*Wawrzyniec Żuławski*

PIĄTEK 11 MARCA GODZ. 19,00

# ŻYWE WYDANIE DZIEŁ FRYDERYKA CHOPINA

## VI

P R O G R A M

Wariacje op. 2 „La ci darem la mano"

Rondo à la Krakowiak op. 14

Allegro de Concert op. 46

•

Koncert fortepianowy f-moll op. 21

WYKONAWCY

ORKIESTRA
FILHARMONII STOŁECZNEJ
POD DYREKCJĄ
MIECZYSŁAWA MIERZEJEWSKIEGO

SOLIŚCI:

WŁADYSŁAW KĘDRA,
WALDEMAR MACISZEWSKI,
TADEUSZ ŻMUDZIŃSKI,
REGINA SMENDZIANKA

Wszystkie kompozycje Chopina napisane na fortepian i orkiestrę powstały w okresie warszawskim, tzn. do roku 1830. W młodzieńczych tych utworach, jakkolwiek pochodzących jeszcze z okresu studiów u Józefa Elsnera w Szkole Głównej Muzyki, widnieje wyraźne już znamię geniuszu Chopina.

„...Chopin... nazwiska tego nigdy nie słyszałem... któż to może być?... w każdym razie g e n i u s z !..." — tak pisał Robert Schumann w artykule umieszczonym w roku 1831 w „Zeitschrift für die Musik", po zapoznaniu się z W A R I A C J A M I B - d u r C H O P I N A op. 2 — „La ci darem la mano" z opery „Don Juan" Mozarta. Wariacje te powstały w roku 1827 lub 1828, wydane zaś zostały w roku 1830 u Haslingera we Wiedniu. Dedykował je Chopin Tytusowi Woyciechowskiemu. W liście z dnia 9 września 1828 roku tłumaczył przyjacielowi, że „serce tak chciało, przyjaźń nie wzbroniła, i Ty za złe nie bierz" — prosił.

Wydawca Haslinger, po ukazaniu się w druku Wariacji Chopina, oddał ich rękopis do biblioteki we Wiedniu. Oto, co sam kompozytor pisał o tym do rodziny, dnia 14 maja 1831 roku: „Byłem też wczoraj z Kandlerem w cesarskiej bibliotece. Trzeba Wam wiedzieć, żem się od dawna zbierał zwiedzić najbogatszy może tutaj zbiór starych muzycznych rękopisów, ale do tego nigdy nie przyszło. Nie wiem, czy biblioteka bonońska w większym i systematyczniejszym porządku jest utrzymana; lecz wystawcie sobie moje zdziwienie, gdy pomiędzy nowszemi rękopisami widzę książkę w futerale z napisem Chopin. Coś to dosyć grubego i w ładnej oprawie. Myślę sobie, nigdym jeszcze o in-



nym Chopinie nie słyszał. Był jeden Champin — a więc myślałem, że to może jego nazwisko przekręcone lub coś podobnego. Wyjmuję, patrzę, moja ręka: a to Haslinger rękopis moich Wariacyj oddał do Biblioteki. Myślę: D(urnie), macie co chować"*).

W tym samym prawie czasie co Wariacje, bo w roku 1828 powstał K R A K O W I A K - G R A N D R O N D E A U D E C O N C E R T F - d u r, op. 14.

Dnia 27 grudnia 1828 roku pisał Chopin z Warszawy do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie: „...Rondo à la Krakowiak skończone w partycji. Introdukcja oryginalna, więcej niż ja cały z bajowym surdutem".

Kompozycja ta zadziwia wspaniale zachowanym charakterem krakowiaka, jakkolwiek bezpośrednio z tym tańcem polskim spotkał się Chopin dopiero w roku 1829, zwiedzając Kraków i jego okolice.

Rondo à la Krakowiak, dedykowane księżnie Adamowej Czartoryskiej, wydane zostało u Kistnera w roku 1834.

Wariacje op. 2 i Rondo à la Krakowiak op. 14 wykonał Chopin po raz pierwszy publicznie w Körtnerthortheater we Wiedniu, dnia 11 sierpnia 1829 roku, który to program, niezwykle przychylnie przyjęty przez publiczność wiedeńską, zmuszony był Chopin powtórzyć dnia 18 sierpnia 1829 roku.

W latach 1829—1830 powstają utwory Chopina owiane czarem pierwszej miłości. „...ja już, może na moje nieszczęście, mam mój ideał, — pisał Chopin dnia 3 października 1829 roku do Woyciechowskiego — któremu wiernie, nie mówiąc z nim, już pół roku służę, który mi się śni po nocach, na którego pamiątkę skomponowałem Adagio do mojego Koncertu, który mi inspirował Walca dziś rano, co Ci posyłam". Mowa tu o Walcu Des-dur op. 70, nr 3 i o Larghetto z Koncertu f-moll op. 21 — jednej z najbardziej natchnionych kompozycji Chopina.

Na pierwszym swym koncercie w Teatrze Narodowym w Warszawie, dnia 17 marca 1830 roku, wykonał Chopin po raz pierw-

*) Henryk Opieński. Listy Fryderyka Chopina. Warszawa 1937.

szy publicznie Koncert f-moll. Koncert ten, dedykowany z czasem Delfinie Potockiej, wydany został w roku 1836 u Breitkopfa i Härtla w Lipsku.

Znajdujące się w dzisiejszym programie ALLEGRO DE CONCERT A-dur op. 46 jest kompozycją, która prawdopodobnie stanowić miała początkowo pierwszą część trzeciego koncertu Chopina, a która opracowana została ostatecznie w formie czysto fortepianowej. Kiedy powstało Allegro de Concert op. 46 trudno ustalić. Wiadomym jest natomiast, iż utwór ten, poświęcony ulubionej uczennicy Chopina — Fryderyce Müller, wydany został w roku 1841 u Breitkopfa i Härtla w Lipsku. Do niedawna istniały dwie instrumentacje Allegra de Concert, dokonane przez Jean Louis Nicodé i przez Kazimierza Wiłkomirskiego. Dziś dysponujemy już tylko jedną, ponieważ partytura dokonanej przez Kazimierza Wiłkomirskiego instrumentacji spaliła się w Warszawie w czasie ostatnich działań wojennych.

Fryderyk Chopin, autor licznych utworów fortepianowych i kompozycji na fortepian i orkiestrę, opuścił Warszawę dnia 2 listopada 1830 roku, udając się zagranicę, gdzie — jak czytamy w przedmiocie Schumanna do zbioru jego pism — „dziwne rzeczy głoszono o Polaku Chopinie".

*Krystyna Kobylańska*

NIEDZIELA 13 MARCA GODZ. 18,30

# ŻYWE WYDANIE DZIEŁ FRYDERYKA CHOPINA

## VII

P R O G R A M

Nokturn op. 72 e-moll
Sonata op. 4 c-moll

•

Wariacje op. 12 „Je vends des scapulaires"
Mazurek op. 24 nr 1 g-moll
„ op. 24 nr 2 C-dur
„ op. 24 nr 3 As-dur
„ op. 24 nr 4 b-moll
Bolero op. 19 a-moll
Nokturn op. 62 nr 2 E-dur
Tarantella op. 43 As-dur

WYKONAWCA

W Ł A D Y S Ł A W K Ę D R A

W swej książce poświęconej Chopinowi Liszt napisał takie słowa: „...Dnia pewnego przychodzi wieszcz, który w sobie jednym poczucie poetyczne całego narodu lub epoki streszcza, w dziełach zaś swoich typy powszechnie pożądane odtwarza — tedy powiedzieć można, że właśnie Chopin takim był dla kraju swego i dla chwili, w której żył, kunsztmistrzem". — Słowa te — oczywiste dla nas wszystkich, zwłaszcza teraz, po latach, gdy nieśmiertelność dzieł Chopina stała się miarą jego geniuszu — warto wspomnieć, gdy pragniemy lapidarnie wyrazić istotę Nokturnów chopinowskich, owych poetycznych poematów owianych marzycielskim czarem zadumy, pełnych wzniosłości, a nieraz i tragizmu.

NOKTURN e-moll, opublikowany przez Fontanę jako opus 72, należy do młodocianych utworów Chopina (napisany został w r. 1828) i zaliczyć go możemy do typu Nokturnów pogodnych. Również NOKTURN E-dur (op. 62 nr. 2), choć to jeden z ostatnich Nokturnów Chopina, nie ma w sobie grozy, patosu i bólu, tak charakterystycznego dla owych Nokturnów tragicznych, jak np. c-moll, cis-moll, czy g-moll, lecz pełen jest pastelowych barw, uzyskanych za pomocą niezwykle subtelnej harmonii. Nokturn ten jest też zwiastunem stylu wagnerowskiego. Utrzymany w formie pieśni ma charakter niemal deklamacyjny. Odznacza się znakomitym opracowaniem pod względem sztuki kontrapunktycznej. Część środkowa pełna jest namiętności.

SONATA c-moll powstała w roku 1828, jest zatem najwcześniejszą z Sonat Chopina. Ma ona, podobnie zresztą, jak i 2 pozostałe Sonaty, ścisłą formę klasyczną. Niesłusznie uważana na ogół za jedną z gorszych kompozycyj Chopina i znacznie też rzadziej grywana, niż Sonaty b- i h-moll, odznacza się doskonałą pracą tematyczną (opartą na jednym motywie) i jest również zapowiedzią stylu Wagnera (wyraźne analogie w „Tristanie"). Uważać ją w ogóle można za zarodek nowej muzyki, czego dowodem jest chociażby fakt, że i Ryszard Strauss czerpał z niej inwencję. Sonatę charakteryzuje szlachetny patos — niemal beethovenowski, widoczny zwłaszcza w części I-szej i w Finale. Część druga — tradycyjny Menuet stanowi stylizację tej rokokowej formy o zabarwieniu narodowym, polskim. Część III — Larghetto — jest niezwykła pod względem rytmicznym, bo utrzymana w takcie 5/4.



WARIACJE „JE VENDS DES SCAPULAIRES" (op. 12 B-dur), wydane w r. 1833, zwane były słusznie „muzyką przyszłości". Bo i w tym utworze współcześni Chopinowi dostrzegali „ekstrawagancje harmoniczne", które istotnie zawierały w sobie elementy rewolucyjne. „Śmierć Izoldy" Wagnera uderza podobieństwami tego utworu. Wariacje napisane na temat melodii z opery Herolda „Ludovic" przekonują nas o tym, jak Chopin wspaniale potrafił przetworzyć wewnętrznie obcy temat. To samo zresztą powiedzieć możemy i o innych utworach, w których wprawdzie nie temat, ale pomysły zaczerpnął Chopin z tanecznych form muzyki południowej. Chodzi tu o BOLERO (op. 19) a-moll wydane w r. 1834 i TARANTELLĘ (op. 43) As-dur wyd. w r. 1841. Cechą charakterystyczną Bolera jest jego wirtuozowski polot. Tarantella, ponura w kolorycie, pełna jest szalonych rytmów, będących istotą tego tańca. W utworze tym Chopin wzorował się na Tarantelli Rossiniego, o czym sam pisał w swoich listach.

MAZURKI należą do utworów, w których najbardziej uwydatniła się (poza Polonezami) polskość muzyki Chopina. Formę tę, wywodzącą się z ciasnej ramy tańca użytkowego, doprowadził Chopin do takiego wydoskonalenia, że żaden z kompozytorów nie potrafił po nim w formie tej trafniej się wypowiedzieć. Mazurki też zajmują — jak wiadomo — w twórczości Chopina najważniejsze miejsce pod względem ilościowym; na ogólną bowiem liczbę około 80 utworów pozostawił ich Chopin aż 50. Mimo tej wielkiej liczby każdy z Mazurków — tych prawdziwych „klejnocików" lirycznych — posiada odrębny wyraz. Dzięki niezwykłym swym harmoniom Mazurki Chopina pchnęły muzykę na nowe tory i w nich należy też szukać źródła impresjonizmu.

4 MAZURKI z opusu 24, wydane w r. 1835, różnią się swym stylem. Pierwszy z nich g-moll jest nasycony głębokim uczuciem tęsknoty, drugi — C-dur to zadzierżysty oberek, jakby żywcem wzięty z życia ludu, trzeci As-dur również pełen werwy i tempe-

ramentu (napisany jeszcze w kraju — w okresie warszawskim), a czwarty b-moll tzw. rubinsteinowski, jako, że Rubinstein grywał go szczególnie chętnie, utrzymany jest w nastroju bardziej ponurym i obfituje w dysonansowe efekty.

Noskowski w Mazurku tym dopatruje się odbicia polskiego krajobrazu jesiennego i dokładnie opisuje obraz, który w myśli jego kojarzy się z tym Mazurkiem. My skłonni jesteśmy powtórzyć za Binentalem, że owo zakorzenione w ocenie twórczości Chopina tradycyjne mniemanie, jakoby kompozycje jego płynęły ze źródeł o charakterze programowym i rozwiązywały pewne problemy literackie — jest niesłuszne. Sam Chopin od najmłodszych lat dziwował się tego rodzaju patrzeniu na jego sztukę i zaśmiewał się np. z krytyka, który widział, jak to w drugiej Wariacji (na temat z Don Juana) „Don Juan z Leporellem biega", w trzeciej — „ściska Zerlinę, a Masetto w lewej ręce się gniewa", a w piątym takcie adagia „Don Juan całuje Zerlinę w des-dur".

Zgodnie z Binentalem „sądy, w tym lub podobnym stylu wyrażane, były grzechem, grzechem popełnianym w stosunku do istoty sztuki chopinowskiej, do istoty przyrodzenia chopinowskiego".

Chopin rozwiązywał przede wszystkim problematy muzyczne, powstałe w jego psychice, przetapiającej wartości ogólnoludzkiego odczuwania, względnie przechowywane w narodzie polskim wartości — skarby: liryzmu i tęsknoty odwiecznej, brawury i rycerskości, entuzjazmu i fantazji. Chopin nie odtwarzał sytuacyj, nie dowodził żadnych tez, nie rozdzierał nigdy na sobie szat proroczych. Muzyka Chopina jest nawskroś muzyką polską narodową, ale nie dlatego, że znajduje realistyczne w sobie odbicie polskości, lecz dlatego, że to, co istnieje w naturze narodu, zastygło na wieki w formie sztuki chopinowskiej tak doskonałej, że stała się ona pomostem porozumienia pomiędzy narodem a całym światem cywilizowanym. Symbol polskości, zaklęty w sztuce Chopina, decyduje o jej niezniszczalności i potędze, bo tylko ta sztuka jest niezachwiana w swoim przetrwaniu, która stała się odbiciem geniuszu narodu, wyrażonym w formie nie podlegającej chwilowym fluktuacjom umiłowań estetycznych.

*Wanda Bacewiczówna*

ŚRODA 16 MARCA GODZ. 18,30

# ŻYWE WYDANIE DZIEŁ FRYDERYKA CHOPINA

## VIII

P R O G R A M

| | | |
|---|---|---|
| Nokturn | op. 48 nr 1 | c-moll |
| „ | op. 55 nr 1 | f-moll |
| „ | op. 32 nr 1 | H-dur |
| Ballada | op. 23 | g-moll |
| Walc | op. 34 nr 1 | As-dur |
| „ | op. 69 nr 1 | As-dur |
| Trzy Ecossaises | | |

| | | |
|---|---|---|
| Polonez | op. 26 nr 1 | cis-moll |
| „ | op. 71 nr 1 | d-moll |
| Mazurek | op. 33 nr 1 | gis-moll |
| „ | op. 33 nr 2 | D-dur |
| „ | op. 33 nr 3 | C-dur |
| „ | op. 33 nr 4 | h-moll |
| „ | op. 68 nr 4 | f-moll |
| Kołysanka | op. 57 | Des-dur |
| Scherzo | op. 31 | b-moll |

WYKONAWCA

MARGERITA TROMBINI - KAZURO

W porównaniu do mdłych i sentymentalnych nokturnów J. Fiedla — który tę formę wprowadził do muzyki fortepianowej — nokturny Chopina to nie tylko obrazy pełne poetyckiego nastroju, ale i dzieła o napięciu uczuciowym, nie spotykanym u irlandzkiego kompozytora. Przykładem tego może być NOKTURN c-moll (op. 48 nr 1), o którym słusznie mówi Huneker, że „sprawia wrażenie dramatu muzycznego w miniaturze". Mniej natomiast przekonywuje nas Nokturn H-dur (op. 32 nr 1), o niezdecydowanym charakterze — łagodnie lirycznym na początku i burzliwym w zakończeniu.

Trudno może byłoby się zgodzić z Schumannem, że BALLADA g-moll (op. 23) — to „najbardziej natchnione i najśmielsze dzieło Chopina", niemniej jest ona jedną z najpiękniejszych ballad, jakie Chopin napisał.

Z dwóch WALCÓW As-dur — op. 34 nr 1 — ze swą namiętną codą, nadawałby się do tańca, drugi op. 69 nr 1 — nieco monotonny, wskutek ciągłego powtarzania tych samych motywów, zaznał szczególnej wziętości, dzięki zmyślonemu opowiadaniu bratanka Marii Wodzińskiej o tym, jakoby go Chopin miał zaimprowizować Marii w dniu rozstania się z nią w Dreźnie. W rzeczywistości ofiarował jej wówczas tylko manuskrypt utworu wcześniej powstałego. Również związany z tym walcem tytuł „Adieu" uznać trzeba za wytwór fantazji Wodzińskiego.

W r. 1848, z inicjatywy Jane Stirling, znalazł się Chopin w Calder House, w pobliżu Edynburga, posiadłości jej szwagra lorda Torphichena. TRZY Ecossaises były gestem kurtuazji wobec gospodarza, który nie szczędził trudu, żeby zapoznać Chopina ze starym folklorem szkockim.

Zarówno POLONEZ cis-moll (op. 26 nr 1), o rozmachu jakby na wpół urwanym, jak i d-moll (op. 71 nr 1), utwór jeszcze młodzieńczy (z r. 1827) i trochę pod urokiem Webera pisany, zaliczyć wypada do rzędu utworów, w których Chopin nie dał pełnej miary swego geniuszu.



BERCEUSE Des-dur (op. 57) — niezwykle efektowna i barwna w przemianach tematu zbudowanego na tonice, mimo ostinatowego rytmu w basie skonstruowanym na dominancie — bywa chętnie grywana przez wielkich wirtuozów. Dość wspomnieć, że mieli ją w swym stałym repertuarze: W. Gieseking, W. Backhaus, Artur Rubinstein, A. Cortot, R. Koczalski i inn.

W SCHERZO b-moll (op. 31) odkrywa Karasowski szekspirowski humor. Wydaje się jednak, że bliższy prawdy był Schumann, mówiąc o „byronowskiej subtelności i śmiałości" tego Scherza.

Z pięciu Mazurków, zamieszczonych w programie recitalu, MAZUREK f-moll (op. 69 nr 4) porusza nas najsilniej. Nie dlatego, że to ostatni utwór Chopina, ale że posiada ową przejmującą nutę tragiczną, która nie pozwala nam ani przez chwilę zapomnieć o twórcy-tułaczu, którego losy zapędziły gdzieś między obcych, każąc mu umierać z dala od wszystkiego, co kochał najgłębiej. Ukazują się nam w tym Mazurku, w całej nagości, człowiecze rysy Mistrza, który już nie miał siły okryć ich swym artyzmem i czyniąc z nas niemych świadków własnego lęku przed śmiercią, bliższy nam się staje, niż w dniach największych choćby zwycięstw swej sztuki nad sobą. Bo może właśnie najwięcej „czcimy w nim — jak pisze Iwaszkiewicz — tę prostą i głęboką ludzkość, która stawia nas niemal na równi z nim, a czcząc jego genialną sztukę, odczuwamy jednocześnie serdeczną miłość dla niego samego, jak gdyby był naszym bliskim przyjacielem".

Od subtelnego liryzmu MAZURKA gis-moll, poprzez zamaszystość MAZURKA D-dur — którego pierwsze takty, zauważa Bronarski, „przywodzą na myśl klarnet z jego fertycznymi melodiami" — aż do wyraźnej narracyjności żartobliwogniewnej MAZURKA h-moll — pod który i K. Ujejski i W. Żeleński usiłowali podkładać programy literackie — oto cała niemal gama barw i nastrojów, jaką roztaczają MAZURKI op. 33. A stanowią one przecież drobną zaledwie część tych nieporównanych arcydzieł, w których polskość znalazła swój najczystszy wyraz. „Umiał on — pisze o Chopinie Norwid — najtrudniejsze sztuki zadanie rozwiązywać z tajemniczą biegłością — umiał bowiem zbierać kwiaty polne, rosy z nich, ani puchu nie otrząsając najlżejszego. I umiał je w gwiazdy, w meteory, że nie powiem w komety, całej świecące Europie, ideału sztuką przepromieniać. Przezeń ludu polskiego porozrzucane łzy po polach, w diademie ludzkości się zebrały na diament piękna, kryształami harmonii osobliwej".

*Stefan Jarociński*



FOTOTEKA I F C

F R Y D E R Y K  C H O P I N

RYSUNEK GEORGE SAND

NIEDZIELA 20 MARCA  GODZ. 18,30

# ŻYWE WYDANIE DZIEŁ FRYDERYKA CHOPINA

## IX

P R O G R A M

Trio na skrzypce, fortepian i wiolonczelę op. 8 g-moll

Pieśni: Smutna Rzeka
Gdzie lubi
Precz z moich oczu
Poseł
Narzeczony
Leci liście z drzewa

Sonata wiolonczelowa op. 65 g-moll

•

Pieśni: Moja pieszczotka
Niema czego trzeba
Hulanka
Melodia
Wojak
Dwojaki koniec

Polonez wiolonczelowy op. 3 C-dur

Pieśni: Wiosna
Pierścień
Śliczny chłopiec
Piosenka litewska
Mazurek wpisany do sztambuchu Wacława Hanki
Życzenie

WYKONAWCY

IRENA DUBISKA (skrzypce)
MARIA WIŁKOMIRSKA (fortepian)
KAZIMIERZ WIŁKOMIRSKI (wiolonczela)
JANINA HUPERTOWA (śpiew)
WIKTOR BRÉGY (śpiew)
EWA BANDROWSKA-TURSKA (śpiew)
JERZY LEFELD (akompaniament)

W królestwie muzyki Chopina panuje wyłącznie i niepodzielnie fortepian. Ani to dowód jednostronności, ani — tym mniej — ubóstwa środków. Geniusz upodobał sobie fortepian i potrafił zamknąć w nim ogrom tego, co miał do powiedzenia. Z muzyki tej wywodzą się nie tylko pełne bogactwa współbrzmienia w utworach romantyków, ale i mieniąca się barwą paleta impresjonistów. Tu też znajdują znakomity wzór wszystkie kierunki narodowe, przetapiające szlachetny kruszec ludowej pieśni w tyglu nowych form.

Przynoszący Chopinowi zaszczyt zmysł samokrytycyzmu zdołał uchronic go od sięgania do obcych jego muzie form i środków, na przekór wymownym sugestiom otoczenia, które zgodnie z poglądami czasu — widziało koronę wszelkich muzycznych poczynań w operze. Nie pomogły namowy Mickiewicza, ani nawet ukochanego mistrza, Elsnera: Chopin pozostał przy fortepianie, a dzieło jego urosło do znaczenia epoki.

W królestwie tym jest jednak grupa utworów, w których obok fortepianu przychodzą do głosu inne instrumenty. To pieśni i utwory kameralne. Jest ich tylko tyle, że dadzą się zamknąć w ramach jednego koncertu. Czy można, określając swój stosunek do tych utworów, zatrzymywać się dłużej nad zarzutami, że nie wszystkie pieśni są ściśle wokalne, że w Trio skrzypce i wiolonczela usunięte są na odległy plan wskutek zdecydowanej przewagi fortepianu? Nie można też brać na serio głosów wytykających Chopinowi odstępstwo od ścisłych wzorów klasycznych przy traktowaniu formy sonatowej. Jak i w swych sonatach fortepianowych, tak i tutaj zachował Chopin — ten zresztą największy wśród romantyków klasyk — tylko ramy formy, które swobodnie natchnął nową treścią.

17 PIEŚNI Chopina zawdzięcza swe powstanie ściśle z jego osobistym życiem związanym przypadkom, w których w ten właśnie czarujący sposób spłacało się długi wdzięczności, czy świadczyło o uczuciach przyjaźni. A przecież tych kilkanaście perełek stało się testamentem dla największego naszego pieśniarza — Moniuszki.

POLONEZ WIOLONCZELOWY, napisany jako „efektowna kompozycja salonowa", a także i TRIO NA FORTEPIAN, SKRZYPCE I WIOLONCZELĘ — były aktem kurtuazji wobec księcia Radziwiłła. wyświadczonym mu z okazji pobytu Chopina w Antoninie. Współwykonawcy — a na wiolonczeli grał właśnie sam obdarowany — byli z pewnością wdzięczni Fryderykowi za to, że oszczędził im zbytniego wysiłku, biorąc niemal trud wykonania na siebie.

Ale i o tym młodzieńczym utworze potrafił Schumann napisać te słowa: „Czy nie jest ponad wszelką możliwość szlachetne, ponad wszelką poezję marzycielskie, czyż każda nuta nie jest tu razem muzyką i życiem?" W scherzu Tria odnajdujemy zapowiedź fantastyki przyszłych wielkich scherz fortepianowych, a w śpiewności adagia mamy już całego Chopina, który następnie w finale nie kryje się z wrodzonym sobie poczuciem humoru.

Elegijny ton wiolonczeli, doskonale nadający się do powierzania temu instrumentowi nastroju skupionego smutku, zawsze pociągał Chopina. SONATA WIOLONCZELOWA, napisana w r. 1847, nosi ostatni, za życia Chopina nadany, numer opusu. Jest ona owocem i świadectwem szczerej i odwzajemnionej przyjaźni, jaka łączyła Fryderyka z wybitnym wiolonczelistą francuskim, Augustem Franchomme. W przepychu efektów harmonicznych sonaty trudno nie dostrzec zdecydowanych rysów polifonicznych.

*Henryk Swolkień*

ŚRODA 23 MARCA GODZ. 18,30

# ŻYWE WYDANIE DZIEŁ FRYDERYKA CHOPINA

## X

## P R O G R A M

Preludia op. 28

Preludium op. 45 cis-moll

Preludium As-dur

•

Etiudy op. 25

WYKONAWCA

B O L E S Ł A W W O Y T O W I C Z

PRELUDIA op. 28, owe jak mówi Jabłczyński „dwadzieścia cztery perły na jedną nić nanizane" — powstały, w każdym razie otrzymały swój ostateczny kształt, w czasie pobytu Chopina na Majorce. Świadczą o tym listy do Juliusza Fontany (list z dnia 15 listopada 1838 zapowiadający rychłe wykończenie rękopisu, oraz list z 12 stycznia 1839 donoszący o jego wysłaniu). Dedykowane w wydaniu francuskim paryskiemu przyjacielowi, wydawcy i fabrykantowi fortepianów Kamilowi Pleyelowi, ukazały się w tymże 1839 roku.

Preludia zajmują w twórczości Chopina pozycję specjalną, której ważkość i znaczenie potwierdza aż po dzień dzisiejszy rozwój muzyki. Są w dziele twórcy Mazurków jak samotny szczyt, nie mając odbicia w dalszej twórczości. Są one maksymalnym skondensowaniem materii twórczej. Trudno oprzeć się wrażeniu, że w Preludiach op. 28 zamiar podsunął twórcy formę wypowiedzi. Owe błyski geniuszu, raczej zaznaczone, niż dopowiedziane do końca, są niejako rzutem na ekran rzeczywistości tęsknoty za samotnością. Olbrzymi ładunek treści zawarty w poszczególnych Preludiach odsuwa zagadnienie formy na plan dalszy. Odnosi się wrażenie, iż forma jest zbyt uboga na wyrażenie treści.

I może nigdy potem nie otworzył Chopin po przez swe dzieło drogi dla tak bezpośredniego spojrzenia w głąb swych wzruszeń ludzkich i wizji artystycznych. Każde z tych 24 Preludiów, związane z cechami charakterystycznymi swego twórcy, pogłębia jego przekazany nam tradycją obraz, wzbogacając go o żywe, przejmujące akcenty.

Rewolucyjność artystyczną preludiów wykazał najlepiej późniejszy rozwój muzyki. Uważny słuchacz i wnikliwy czytelnik tekstu znajdzie pomysły i założenia, odwagą i bezkompromisowością artystycznego wyrazu wybiegające daleko poza ramy epoki. Niekiedy, śledząc owe wizjonerskie i prekursorskie fragmenty, odnosi się wrażenie, iż śmiałość zamierzeń zaciera się nieco w realizującym pomysł, pisemnym zdefiniowaniu. I trudno opędzić się przypuszczeniu, iż ten genialny nowator świadomie spełniał funkcję upowszechniającą wobec własnej muzyki.

Pod wpływem niektórych Preludiów powstała cała literatura muzyczna, szczególnie w Rosji (Skriabin, Rachmaninow i w. inn.).

Gdyby ktoś zebrał np. wszystkie utwory, wywodzące się z PRELUDIUM e-moll (op. 28 nr 4), złożyłyby się one na tom, przerastający objętością całą twórczość Chopina.

Jeżeli w Preludiach pomysł muzyczny był w pierwszym rzędzie tym czynnikiem, który decydował o formie tekstu, to ETIUDY wywodzą swój rodowód od problemów technicznych — powstałych przy klawiaturze. Problem techniczny jest świetną ramą, którą wypełnia muzyka. Etiudy są przede wszystkim tym dziełem, które zyskało dla twórcy miano „geniusza instrumentu". Na tle etiud Hummla, Kalkbrennera, Moschelesa, Henselta i innych, oznaczających powolny, ewolucyjny rozwój techniki fortepianowej, Etiudy Chopina, zarówno op. 10, 25, jak i trzy nie opusowane przeznaczone dla „Méthode des méthodes" Moschelesa i Fétisa — są zjawiskiem rewolucyjnym. O ile czerpią one ze stworzonych przez poprzedników zapasów, owe związki, wyczuwalne raczej dotykiem klawiatury niż słuchem — przetworzone echa — tym dobitniej ukazują epokowość dzieła Chopina. Wywarły one nie tylko decydujący wpływ na rozwój techniki fortepianowej, ale również na harmoniczny rozwój muzyki. Muzyka francuska najwięcej może skorzystała z prekursorskich odkryć, zawartych w Etiudach.

Etiudy op. 25 ukazały się w roku 1837, w cztery lata po serii oznaczonej op. 10 i opatrzonej znamienną dedykacją dla Franciszka Liszta.

*Tadeusz Marek*

PIĄTEK 25 MARCA GODZ. 19,15

# ŻYWE WYDANIE DZIEŁ FRYDERYKA CHOPINA

## XI

## P R O G R A M

Wielka Fantazja na tematy polskie op. 13

Andate spianato i Polonez op. 22

•

Koncert fortepianowy e-moll op. 21

WYKONAWCY

ORKIESTRA
FILHARMONII STOŁECZNEJ
POD DYREKCJĄ
ZYGMUNTA LATOSZEWSKIEGO

SOLIŚCI:

HALINA CZERNY-STEFAŃSKA
BARBARA HESSE-BUKOWSKA
ZBIGNIEW SZYMONOWICZ

Gdy mówimy „Chopin" — myślimy — „muzyka ludowa". Dziwimy się, kiedy zdążył młody kompozytor poznać całe bogactwo polskiego folkloru (przynajmniej mazowieckiego), żeby potem móc przez całe życie czerpać zeń natchnienie. Zapominamy zwykle przy tym, że Chopin sięgał nie tylko do wiejskich źródeł ludowych, ale był także wielbicielem miejskiej, powszechnej, popularnej piosenki. Właśnie początek wieku XIX jest okresem niezwykle bogatego rozwoju polskiej piosenki popularnej. Wszyscy ówcześni komporzytorzy, jak również wielu amatorów, rekrutujących się z warstw oświeconych — pisali piosenki. Śpiewano je po domach, na zabawach, wycieczkach. Czy to Kurpiński, Lessel, Szymanowska, Deszczyński, Kratzer, Kaszewski, Rzewuski, Skibicki — kompozytorzy uczeni, niektórzy, jak Kurpiński czy Lessel — nawet większej miary, czy też wybitni miłośnicy muzyki, wśród których większość to kobiety — jak Beydale, Chodkiewiczowa, Kochanowska, Narbuttówna, Potocka, z Czartoryskich ks. Wirtemberska, Zamoyska — pisali pieśni dla powszechnego przeznaczone użytku. Na ustach wszystkich były „Śpiewy Historyczne" Niemcewicza, do których muzykę ułożyło kilkunastu kompozytorów, do rzędu tych pieśni należy „Warszawianka" Kurpińskiego. Z ducha tych pieśni wyrosła „Kalina" Komorowskiego, a „Tam na błoniu błyszczy kwiecie" — było ulubioną przez Chopina śpiewką żołnierską.

Nic tedy dziwnego, że ta pełna wyjątkowego uroku piosenka popularna znalazła odbicie, i to wcale silne, w twórczości młodego Chopina. Właśnie program dzisiejszego koncertu pozwala wpływ tej pieśni w twórczości Chopina studiować.

KONCERT FORTEPIANOWY C-MOLL (op. 11) napisany w r. 1830, a więc później, niż Koncert f-moll, który nosi nr opusu 21. Przysłuchajmy się jego muzyce. Orkiestra rozpoczyna część I — (maestoso) ekspozycją kilku zasadniczych dla tej części myśli muzycznych, powtórzonych zaraz potem przez



fortepian. Najpierw retoryczny nieco początek, na fortepianie kilka akordów, oplecionych pasażami, bohaterskich niemal. A zaraz potem fortepian podejmuje temat niesłychanie melancholijny, a tak w prostej linii wywodzący się z tej powszechnej wówczas piosenki. Potem myśl uboczna, stanowiąca wstęp do nowego tematu. Ten łącznik, przygotowanie zupełnie nowego nastroju — sam dla siebie stanowi perełkę muzyczną. I zaraz potem nowy, rozlewny temat, w którym zawarta jest chyba cała istota ówczesnej warszawskiej piosenki. Właśnie tak niezmiernie warszawskiej przez swoją kantylenę, swoje kadencje, że tylko słów jej brakuje, żeby odżyć mogła na ulicach stolicy. To jest wszystko, co jest istotnego w tej części. Potem przyjdzie już tylko rozprowadzenie tego materiału, potem jego powtórzenie wraz z tym tematem retorycznym i jego melancholijnym uzupełnieniem, z tym samym łącznikiem i tym drugim, śpiewnym tematem.

Druga część koncertu (Larghetto-romanza) uchodzi za pieśń na cześć ukochanej Chopina, Konstancji Gładkowskiej. Sam Chopin tak pisze o tej części: „Nie ma to być mocne, jest ono więcej romansowe (adagio), spokojne, melancholijne, powinno czynić wrażenie miłego spojrzenia w miejsce, gdzie stawa tysiąc lubych przypomnień na myśli". Gdy inny poeta w tym czasie czci swoją bogdankę balladami, Chopin składa u jej stóp najpiękniejsze kwiaty ziemi warszawskiej — jej melancholijną piosenkę.

O trzeciej części — rodzaju krakowiaka — chciałoby się powiedzieć, że to krakowiak z podwarszawskich osiedli, Młocin Bielan czy Wawrzyszewa, tyle w niej nutki podmiejskiej — podwarszawskiej. Tak by się prosiło, żeby nazwać ten koncert warszawskim!

Jeżeli Koncert e-moll ma związki z powszechną piosenką, nie ujawnione przez autora, to drugi utwór dzisiejszego programu — WIELKA FANTAZJA NA TEMATY POLSKIE (op. 13 — Grande fantaisie sur des Airs polonais) wyraźnie te melodie wymienia: oprócz wstępu jest tu „Już miesiąc zaszedł" (melodia do bardzo popularnej pieśni Fr. Karpińskiego „Laura i Filon"), improwizacja na temat, zaczerpnięty z Kurpińskiego i pełen rozmachu i blasku kujawiak.

Wreszcie ANDANTE SPIANATO (powoli szeroko) i POLONEZ op. 22, mimo że napisany raczej w celach wirtuozowskich, w swoich źródłach melodycznych niedaleko odbiega od poprzednio omówionych kompozycyj. Wszystkie one powstały pomiędzy 1830 a 1831 rokiem, w ostatnich latach pobytu Chopina w Warszawie.

*Witold Rudziński*



FOTOTEKA IFC

FRYDERYK CHOPIN (1847 R.)

PORTRET ARY SCHEFFER

NIEDZIELA 27 MARCA GODZ. 18,30

# ŻYWE WYDANIE DZIEŁ FRYDERYKA CHOPINA

## XII

P R O G R A M

Nokturn op. 9 nr 3 H-dur
Trzy Etiudy ((bez opusu)
Mazurek op. 30 nr 1 c-moll
„ op. 30 nr 2 h-moll
„ op. 30 nr 3 Des-dur
„ op. 30 nr 4 cis-moll
Scherzo op. 20 h-moll

Allegro de Concert op. 46
Nokturn op. 48 nr 2 fis-moll
Mazurek op. 63 nr 1 H-dur
„ op. 63 nr 2 f-moll
„ op. 63 nr 3 cis-moll
Walc op. 64 nr 3 As-dur
„ op. 70 nr 1 Ges-dur
„ e-moll (pośmiertny)

WYKONAWCA

MARIA WIŁKOMIRSKA

Geniusz Chopina, podobnie jak geniusz Mozarta, już w latach dziecinnych przejawił się z siłą szczególną. Ówczesna Warszawa, nieduża, wojnami z okresu napoleońskiego zbiedzona, była wszakże duszą, sercem i mózgiem narodu. I mimo to, że wiele trosk i spraw natury politycznej i materialnej absorbowało społeczeństwo, nie tracono z oczu spraw związanych z kulturą duchową i artystyczną.

Fryderyk Chopin, chłopię ośmioletnie, staje się zjawiskiem wybijającym się ponad wiek i wiele spraw, wypełniających atmosferę życia ówczesnej stolicy Polski.

Z początku budzi się zaciekawienie; później kult.

Sfery społeczeństwa wrażliwe na piękno duchowe, podświadomie, a nierzadko i świadomie, odczuwają to wyjątkowe zjawisko, któremu na imię: Chopin. Twierdzenie: nie ma proroka we własnym kraju, nie stosuje się do niego.

Chopin opuszcza kraj. Osiedla się na stałe w Paryżu, stolicy całego wówczas świata cywilizowanego. Niezmiernie prędko geniusz jego i tam znajduje uznanie. Dalszym jego następstwem staje się kult Chopina jako artysty i twórcy. Starczyło, by dzieła Chopina ukazały się w druku, a uznanie ich wartości i piękna stało się powszechne.

Nie było na świecie ani jednego muzyka poważnego, który by nie cenił wysoko sztuki młodego Polaka.

Nastąpił przedwczesny zgon Chopina. Mija sto lat od tej tragicznej chwili. I gdy czas jakże często rzuca coraz większy cień na dzieła sztuki i pokrywa je zapomnieniem, tutaj, w wypadku sztuki Chopina, widzimy proces zgoła odwrotny.

Kult Chopina wzrasta, rozszerza się i obejmuje z siłą wyjątkową wszystko, co na świecie posiada wrażliwość na piękno muzyki.



Obserwujemy obok tego inne zjawisko: rozszerzanie się kultu Chopina w granicach jego własnej twórczości.

Zazwyczaj po latach ilość dzieł żywotnych, przez wielkich mistrzów pozostawionych, kurczy się, zmniejsza. Z Chopinem jest inaczej: rozszerza się i powiększa koło jego utworów, które z niegasnącą siłą przemawiają do ludzi.

Nie tak dawne to czasy, kiedy artyści estradowi, a za nimi miłośnicy muzyki, ograniczali swą znajomość sztuki Chopina do utworów raczej drobnych. Preludia, nokturny, walce, mazurki. Z polonezów kilka tylko, jak A-dur, As-dur, fis-moll i cis-moll, widniało w programach. Ballady — to już było większe przedsięwzięcie, ale głównie grano g-moll i trzecią As-dur. Wykonanie czwartej ballady f-moll, jeszcze przed pół wiekiem, było nie spotykaną prawie rzadkością.

A sonaty? Przez wiele lat utrzymywał się jakiś dziwny przesąd, jakoby forma sonatowa nie odpowiadała geniuszowi Chopina. Sonaty więc leżały na uboczu. Nie interesowano się nimi zbytnio. Ze słowem „sonata" łączono imię Beethovena. Chopin był twórcą nokturnów, preludiów, mazurków.

Przesąd dotyczący sonat zniknął dopiero wtedy, gdy nasi wielcy chopiniści objawili światu potężne ich piękno.

Ignacy Paderewski, wyjątkowy geniusz odtwórczy, był odkrywcą niepojętego piękna Sonaty b-moll. Ukazał on światu wartość tego dzieła, wartość, której nie zdołali dostrzec artyści, nawet o tak wielkiej intuicji, jak Robert Schumann. Kto słyszał tę Sonatę w wykonaniu Paderewskiego ten pamięta (zapomnieć tego nie można!) ów ogrom kosmicznej niemal potęgi, wiejącej z dzieła.

Paderewskiego słyszało osób wiele. Wielu też pianistów zapragęło poznać z bliska zdawało się już zapomniane sonaty. W pierwszym rzędzie nasi mistrzowie, jak Józef Śliwiński, Józef Hoffman, a za nimi artyści wszystkich nacyj i krajów, poczęli zgłębiać obie późniejsze sonaty (b-moll i h-moll) i interpretować je z pietyzmem największym.

Rozszerzył się też zakres kultu dzieł chopinowskich dalej. Na dobrą sprawę Koncerty dopiero w ostatnich dziesiątkach lat weszły do stałego repertuaru wszystkich wybitniejszych pianistów. Dawniej należały one do rzadkich raczej zjawisk w programach koncertowych.

Paderewski był właściwym odkrywcą SONATY b-moll. A gdy rzucamy wzrok na spuściznę twórczą Chopina, widzimy, że jest tam sporo jeszcze dzieł, które czekają na swych odkryw-

ców. Są one i wśród Nokturnów, nawet i wśród Mazurków. Doszukać się ich można i w zbiorze Polonezów. Walce od niedawna są wszystkie odkryte.

Istnieje jedno większe dzieło, do którego sam autor przywiązywał znaczną wagę. Jest ono prawie nieznane. ALLEGRO DE CONCERT. Oto duża koncepcja twórcza, która mimo interpretowania jej przez J. Śliwińskiego — nie znalazła dotąd trwałej pozycji w repertuarze. Znajduje się daleko poza Fantazją, Scherzami i innymi.

Inicjatywa wykonania w roku chopinowskim wszystkich utworów pozostawionych przez Mistrza daje możność skontrolowania ich działania poprzez sto lat na pokolenie dzisiejsze.

Sądzić można i trzeba, że poznanie wszystkiego co Chopin napisał rozszerzy jeszcze bardziej zakres kultu dla dzieł jego, podobnie jak „Allegro" czy NOKTURN H-dur op. 9 prawie nieznanych. Bo wszystko, co w dźwiękach utrwalił Chopin, na pewno jest piękna duchowego przejawem.

*Piotr Rytel*

ŚRODA 30 MARCA GODZ. 18,30

# ŻYWE WYDANIE DZIEŁ FRYDERYKA CHOPINA

## XIII

## P R O G R A M

Polonez op. 40 nr 2 c-moll
Mazurek op. 43 a-moll (pośmiertny)
Mazurek a-moll (pośmiertny)
Sonata op. 35 b-moll

•

Nokturn op. 15 nr 1 F-dur
„ op. 15 nr 2 Fis-dur
„ op. 15 nr 3 g-moll
Nokturn pośmiertny cis-moll (Lento con gran esspressione)
Mazurek op. 59 nr 1 a-moll
„ op. 59 nr 2 As-dur
„ op. 59 nr 3 fis-moll
Walc op. 64 nr 1 Des-dur
Polonez - Fantazja op. 61 As-dur

WYKONAWCA

ZBIGNIEW DRZEWIECKI

Trzynasty z kolei recital naszego cyklu obejmuje również 13 utworów wielkiego naszego Mistrza, pochodzących z różnych okresów Jego twórczości. W wielu z nich znajdujemy wspólny nastrój powiedziałbym zadumy, niepokoju, a równocześnie bohaterskiego zmagania się z losem. Jedynie WALC op. 64 Des-dur tryska humorem i dowcipem — „la valse au petit chien", którego motyw wstępny miał tworzyć muzyczną ilustrację ruchu pieska Delfiny Potockiej, kręcącego się wokół własnego ogona, walc napisany w Paryżu już po rozstaniu z George Sand.

Czy jednak wypada mówić o jakimś opisie, obrazie, a więc „programowości" w twórczości Chopina? Bez wątpienia tak! W muzyce bowiem programowej, według nowych sformułowań, nie tylko motywy ilustracyjne realnych zjawisk są podstawowe, ale również i motywy wyrażające stany psychiczne, przede wszystkim emocjonalne, u źródeł których leży przedstawienie ruchu lub akustycznego wyrazu, które w życiu potocznym towarzyszą odpowiednim przeżyciom człowieka.

Biografowie Chopina wspominają, jak malutki Frycek pod nieobecność rodziców usypiał rozdokazywanych pensjonariuszy swego ojca bajkami, ilustrowanymi muzyką; George Sand opisuje częste improwizacje Chopina, malujące niesłychanie plastycznie różne osoby z kręgu wspólnych przyjaciół, rozpoznawane natychmiast przez słuchaczy, ilustracje programowe do grywanych w Nohant comedia dell'arte lub Jego improwizatorskie petites histoires, zanotowane przez Enaulta.

Niesposób przypuścić, by w twórczości „na serio" ta programowość nie dochodziła do głosu. Chopin nie zdradzał się z nią jednak. Był skryty, a mając wstręt do programowych tytułów, był również przekorny — nie chciał schlebiać gustom mieszczaństwa, które doszło do głosu po Rewolucji Francuskiej i tworzyło nową muzykę, szukając własnych do niej dróg, spośród których bodaj najważniejszą było programowe, literackie jej tłumaczenie.



Dlatego to właśnie, po napisaniu NOKTURNU g-moll op. 15 nr 1 pod wpływem lektury szekspirowskiego „Hamleta", a który zatytułował „Podług Hamleta" — przed oddaniem kompozycji do druku skreślił ten podtytuł słowami „Niech zgadują sami!" Te słowa Fryderyka odnoszą się i do reszty Jego dzieł.

A jednak twierdził ten wielki Polak, że część środkowa Jego Poloneza As-dur to odgłosy armat, jadących po grudzie. Nazywał go „grochowskim" i uważał go za ilustrację bitwy pod Grochowem. Polonez A-dur nazywał „Sobieskim", gdyż na wspomnienie zwycięstwa pod Wiedniem zrodził się pomysł tego Poloneza.

Z tego samego opusu, co Polonez A-dur, pochodzi również POLONEZ c-moll (op. 40 nr 2), napisany na Majorce. Jest on niejako hymnem uporu i oporu, symbolem nieustraszonej, dumnej walki w nieszczęściach i klęskach. Harda melodia basów jest tego dowodem. Cz. II zaś przedstawia wizję lepszego jutra, idealny spokój, jakby nagrodę za walkę. Cz. III nawraca do pierwszej i kończy się zdecydowanym, acz mollowym, akordem forte fortissimo c-moll, podobnym do ostatniego krzyku bohaterskich skazańców z niedawno minionej wojny. Polonez ten jest na wskroś realistyczny, w najbardziej postępowym znaczeniu tego słowa, gdyż wizji teraźniejszości nie ujmuje tylko w formie statycznej, lecz rozwojowej.

POLONEZ-FANTAZJA (op. 61 As-dur), powstały w Paryżu w ostatnich latach życia Artysty, jest jednym z najdoskonalszych jego arcydzieł, jest utworem wieszczym, mówiącym o rzeczach przyszłych w sposób najwznioślejszy, najprawdziwszy. Jest to jakby filozoficzny skrót historii Polski i piękna wizja Jej przyszłości.

„Niech sami zgadują!" — Mamy więc prawo zgadywać, że NOKTURN F-dur op. 15 nr 1, opisujący w I cz. spokojny nastrój polskiego domu i marzący o szczęściu i wielkości ojczyzny, w cz. II wyraża bunt przeciw „żandarmowi Europy" Mikołajowi I; że NOKTURN Fis-dur (op. 15 nr 2) śpiewa o miłości — może do Konstancji Gładkowskiej, a w cz. II wyraża zwątpienie i niepokój czy umiłowaną pozyska; NOKTURN cis-moll pośmiertny, pochodzący prawdopodobnie z lat młodzieńczych, jest piękną pieśnią-szkicem do innych utworów Chopina.

MAZURKI op. 59 a-moll, As-dur, fis-moll są nieco wcześniejsze od Poloneza-Fantazji. Jak inne mazurki Chopina, nie czerpią one cytat z ludowych pieśni polskich, lecz są poczęte

z ich ducha. Literacko podkreśla się dumne wkroczenie szlachcica do karczmy pod koniec Mazurka fis-moll. W mazurkach spotykamy najczęściej programowe motywy, ilustrujące zjawiska wzrokowe i słuchowe. Jeśli za pierwiastek programowy uznać wszelką stylizację przebiegów realnych — to we wszystkich niemal Mazurkach Chopina możemy doszukać się tego pierwiastka. Wszakże właśnie w Mazurkach występuje cała potęga „muzyki wyrazu", muzyki, która jest tylko świadomym lub nieświadomym uzewnętrznieniem przeżyć osobistych, płynących z najgłębszych głębi Jego osobowości.

Ta ostatnia uwaga odnosić się będzie również do genialnych Sonat Chopina, z których SONATA b-moll (op. 35) jest niejako spowiedzią śmiertelnie chorego Chopina, łącznie z wizją Jego śmierci, pogrzebu i stylizacją skłębionego gwaru głosów ludzkich po pogrzebie, „odgadywaniem po marszu", jak sam Chopin nazwał cz. IV swej Sonaty. Powstała ta Sonata na wyspach Balearskich — na Majorce, dokąd za radą lekarza wywiozła Chopina George Sand na całą zimę 1838/39 r. Stary, opustoszały klasztor w Valdemosie posiadał 12 ciemnych cel, w jednej z nich mieszkał Chopin. Po wspaniałej pogodzie nastały wkrótce deszcze, a z nimi wilgoć, gwałtowne pogorszenie się zdrowia chorego na płuca Chopina, dręczące Go wizje, tęsknota za krajem i przeczucie bliskiej śmierci. W tym nastroju zrodziła się Sonata b-moll.

Wiele można przytoczyć innych przykładów na programowość muzyki Chopina, nie należących wszakże do programu dzisiejszego koncertu. Np. Ballady Chopina, pisane pod wpływem ballad Mickiewicza; Etiudę gis-moll (tercjową), ilustrującą „Drogę do Rosji" tegoż poety; Preludium tzw. „deszczowe" Des-dur, o którym Chopin powiedział George Sand, że powstało pod wpływem wizji, że leży ona na dnie jeziora, a krople deszczu spadają na powierzchnię wody; Walc f-moll, Nokturn H-dur, Barkarolę, Kołysankę, wiele Mazurków i innych utworów.

Wydaje się więc niesłuszna bojaźń dzisiejszych kompozytorów przed programowością, którą nawet tak wysubtelniony kompozytor stosuje. Trzeba tylko dobrze programowość pojąć. Chopin wszak powinien stać się wzorem dla współczesnej twórczości muzycznej, źródłem zaś natchnienia powinien być, a był nim dla Fryderyka Chopina, własny Naród i jego pieśń!

*Jerzy Jasieński*

NIEDZIELA 3 KWIETNIA GODZ. 18,30

# ŻYWE WYDANIE DZIEŁ FRYDERYKA CHOPINA

## XIV

P R O G R A M

Fuga a-moll
Walc E-dur (pośmiertny)
Largo Es-dur
Nokturn c-moll
Mazurki B-dur i Fis-dur
Trzy Polonezy g-moll, B-dur i As-dur (dédiée à Żywny)

Mazurki D-dur i C-dur
Walc Es-dur (pośmiertny)
Cantabile B-dur
Feuille d'Album
Polonez gis-moll

Rondo na dwa fortepiany op. 73 G-dur

Marsz żałobny
Hexameron (wariacja napisana przez Chopina)
Wariacje na temat pieśni niemieckiej E-dur
Mazurek B-dur
Polonez Ges-dur

Polonez op. 71 f-moll
Souvenir de Paganini
Mazurki As-dur i G-dur
Contredanse Ges-dur
Polonez b-moll (Adieu à Kolberg)

WYKONAWCY

RYSZARD BAKST, JAN DRATH, HALINA CZERNY-STEFAŃSKA, LUDWIK STEFAŃSKI, BARBARA MUSZYŃSKA, JULITTA ŚLENDZIŃSKA

W programie dzisiejszego koncertu umieszczone są utwory Chopina drobne lub mało rozpowszechnione, w ogólnej liczbie 24. Są to utwory za życia kompozytora przeważnie nie wydane, później zupełnie zapomniane i dopiero w czasach niedawnych odnalezione i reprodukowane w różnych czasopismach i wydawnictwach.

Dadzą się one podzielić na dwie grupy, w związku z dwoma prawie różnymi okresami życia Chopina: 1) utwory okresu warszawskiego, a więc do wyjazdu kompozytora z Warszawy do Paryża 2 listopada 1830 roku. Jest ich w programie koncertu 17; 2) utwory z okresu paryskiego, w liczbie 7, skomponowane w latach 1832—1843.

W grupie pierwszej najliczniej reprezentowany jest polonez. Twórczość Chopina zaczęła się bowiem od poloneza, a skończyła na mazurku. Pierwszym utworem kompozytora z okresu dziecięcego był POLONEZ g-moll, dedykowany w listopadzie 1817 r. Wiktorii Skarbek przez „8-letniego muzyka" (Chopin miał wtedy lat siedem i miesięcy osiem). Z tegoż roku pochodzi POLONEZ B-dur odnaleziony w rękopisie ojca Fryderyka, Mikołaja Chopina. Trzeci polonez, zapisany już własnoręcznie przez kompozytora, został dedykowany przez niego ukochanemu, pierwszemu nauczycielowi fortepianu, Wojciechowi Żywnemu, w dniu jego imienin 23 kwietnia 1821 r. Chopin miał w dniu tym lat 11 i 2 miesiące. Polonezy te zostały wydane w r. 1947 przez prof. dra Z. Jachimeckiego.

POLONEZ gis-moll z r. 1822, czwarty z młodzieńczych, to szerzej rozbudowany utwór. Można śledzić w nim rozwój środków kompozytorskich, jakimi władał już w tym roku Chopin.

Z roku 1825 pochodzą dwa MAZURKI: G-dur, zwany „kulawym" i B-dur. Spostrzeżemy w nim charakterystyczną cechę mazurków Chopina, zwłaszcza wcześniejszych, tzw. sekundę zwiększoną (dźwięk cis w tonacji B-dur) — niewątpliwy wpływ wzorów ludowego mazurka.

Mazurki te przedzielają pierwsze cztery POLONEZY od piątego, b-moll, z datą r. 1826, poświęconego Wilhelmowi Kolbergowi, koledze z Liceum. Nosi on nazwę „pożegnalnego" („Adieu") i powstał w chwili wyjazdu Chopina z matką i siostrami na kurację do Dusznik. W Łodzi przyjaciele byli obecni na przedstawieniu opery Rossiniego „Gazza Ladra" dnia 27 lipca tego roku; stąd przedostała się do tria tego poloneza melodia arii tej opery.

Przypuszczalnie w tymże roku 1826 powstały WARIACJE na temat szwajcarskiej pieśni ludowej w E-dur. Jest to jedna z pierwszych prób formy wariacyjnej u Chopina, poprzedzająca słynne Wariacje op. 2 na temat z „Don Juana" Mozarta, które dopiero zjednały Chopinowi rozgłos europejski w entuzjastycznej recenzji Roberta Schumana. Wariacje E-dur nie miały szczęścia: przeleżały długo w ukryciu, wydane dopiero w r. 1841, jako utwór „pośmiertny".



Z roku 1827 mamy w programie 3 utwory: Walc Es-dur, Kontredans Ges-dur i Nokturn c-moll. WALC Es-dur, dedykowany pannie Elsner, to jeden z pierwszych walców Chopina, KONTREDANS Des-dur — drobny taneczny utwór przechowany w fotokopii w papierach po Tadeuszu Wydżdze, skomponowany w styczniu 1827 r., był przez Chopina posłany przyjacielowi Tytusowi Woyciechowskiemu, jako prezent imieninowy. NOKTURN c-moll, obok pośmiertnie wydanego, a znanego Nokturna e-moll, to niewątpliwie pierwszy z nokturnów Chopina. Nie dorównywa innym arcydziełom tego rodzaju, będącym rozwinięciem formy nokturnów angielskiego kompozytora Fielda, jest jednak początkową fazą rozwojową tej tak charakterystycznej dla romantyzmu formy liryki muzycznej.

Następujące w tym chronologicznym przedstawieniu programu dzieło większych rozmiarów — to RONDO C-dur (op. 73). Pochodzi z r. 1828. Początkowo komponowane na fortepian solo, zostało ostatecznie zredagowane jako utwór dwufortepianowy. Tak oto pisał o nim Chopin do przyjaciela Tytusa Woyciechowskiego dnia 9 września 1828 r.: ...„W Sannikach przerobiłem owe Rondo C-dur (ostatnie, jeżeli sobie przypominasz) na 2 fortepiany; dzisiaj go próbowałem z Ernemanem u Bucholtza i dosyć się dobrze wydało. Myślimy go kiedyś zagrać na Rezursie". A 27 grudnia tegoż roku dodał: ...„Osierociałe Rondo na 2 pantaliony znalazło ojczyma w osobie Fontany (możeś go kiedyś u mnie widział, chodzi on do Uniwersytetu), przeszło miesiąc się uczył, ale się nauczył i niedawno u Bucholtza doświadczyliśmy efektu, jakiby sprawić mogło... Mogło dlatego, że niezupełnie stroiły pantaliony, nie zawsze dopisywało czucie, i te wszystkie drobnostki, co wiesz, ile odcienia każdej nadają rzeczy...".

Dwa Polonezy z r. 1829 Ges-dur i f-moll op. 71 nr 3 — to dalsze etapy w rozwoju tej formy. POLONEZ Ges-dur, którego kwestionowanej autentyczności dowiódł prof. dr Z. Jachimecki, przedstawia formę przejściową od skromnych polonezów warszawskich do cyklu wielkich polonezów paryskich Chopina; a POLONEZ f-moll — to jeden z trzech podobnych do siebie w zakresie użytych środków techniki kompozytorskiej polonezów op. 71. Grywał go Chopin w czasie swej bytności w Antoninie w Poznańskiem u ks. Antoniego Radziwiłła i tamże napisał swój wiolonczelowy Polonez, w którym, jak mówi w liście z dnia 14 listopada 1829 roku, „nic niema prócz błyskotek, do salonu, dla dam". Polonez f-moll, jak pisze, „zajął księżniczkę Elizę"; nie miał Chopin ze sobą rękopisu tego Poloneza i grał go, jak widać z listu, z pamięci; pisze bowiem do Tytusa: „proszę Cię więc przyślij mi go najpierwszą

pocztą, bo nie chcę być poczytanym za niegrzecznego, — a z pamięci pisać nie chcę (proszono go widać o nuty), Kochanku, bobym inaczej może napisał, aniżeli jest w istocie. Możesz sobie wystawić charakter tej księżniczki, kiedy jej tego poloneza grać musiałem i nic tak nie lubiła, jak to Trio As-dur...". Istotnie można się zgodzić z gustem księżniczki: melodia tria — to jeden z piękniejszych chopinowskich fragmentów.

MAZURKA D-dur nie można równać ze znanym mazurkiem w tejże tonacji, pełnym uroczego tętna tanecznego. Przerobiony przez Chopina w roku 1832 i znany w obu wersjach, przedstawia interesujący przykład kształtowania się formy mazurka chopinowskiego.

MARSZ ŻAŁOBNY c-moll nie może być porównywany z wszechświatowym arcydziełem Chopina — marszem z Sonaty b-moll. Wydany przez J. Fontanę jako op. 72 nr 2 w r. 1855.

Ostatnią w programie kompozycją z okresu warszawskiego jest utwór pt. „SOUVENIR DE PAGANINI". Wywołały jego powstanie niewątpliwie koncerty słynnego, porywającego tłumy wirtuoza-skrzypka N. Paganiniego, dane w Warszawie w maju i czerwcu 1829 r. Chopin, uwielbiający Paganiniego, dał wyraz swemu zachwytowi w tym utworze w formie quasi-wariacji, lecz nieporównanie większy wpływ czarodziejskiej sztuki i technicznych pomysłów Paganiniego na Chopina daje się spostrzec w dalszej twórczości Chopina, zwłaszcza w jego etiudach. Sam „pamiątkowy" utwór jest błahy, nie odzwierciedla właściwie zupełnie Paganiniego. Nie został więc przez Chopina opublikowany i ukazał się dopiero w r. 1881.

Przechodzimy teraz do utworów z okresu paryskiego.

W programie koncertu znajdują się w chronologicznej kolejności 3 MAZURKI: B-dur z dnia 24 czerwca 1832 r., — C-dur z r. 1833 i As-dur z 1834 r. Opublikowane zostały kolejno w latach 1855, 1909, 1931. Należy zwrócić uwagę na oryginalne efekty kolorystyczne, jakie zawiera trio Mazurka C-dur, gdzie melodia umieszczona jest w wysokim rejestrze fortepianu, a powtarzane niskie, basowe F łączy się w całość nastrojową, w kolorycie brzmienia prawie modernistyczną.

CANTABILE B-dur z r. 1834 jest drobiazgiem fortepianowym, interesującym jedynie jako szkic chopinowski; LARGO Es-dur, według ostatnich orzeczeń chopinologa dra L. Bronarskiego pochodzące najprawdopodobniej z tegoż 1834 roku, jest „krótkim, ale pełnym wyrazu i siły utworem o charakterze śpiewu patriotycznego; wykazuje też bliskie pokrewieństwo z pieśnią narodową epoki". Mówi o nim tenże dr Bronarski, że „utwór ten mógłby z podłożonym tekstem stać się hymnem narodowym, albo w układzie na orkiestrę wojskową być grywany z okazji uroczystości narodowych mszy polowych itp."



Niezupełnie wyjaśnione są wszystkie okoliczności, towarzyszące powstaniu w r. 1837 tzw. „HEXAMERONU". Dnia 24 września 1835 r. zmarł pod Paryżem w 34 roku życia Vincenzo Bellini, autor kilkunastu oper, a wśród nich najsławniejszych: „Normy" i „Purytanów". Według świadectwa współczesnych, była to postać o niezwykłym osobistym uroku, uwielbiana przez cały artystyczny świat paryski. Łączyła go i z Chopinem znajomość i przyjaźń. Nie wiadomo kto rzucił myśl uczczenia jego pamięci wariacjami na temat marsza z „Purytanów", napisanymi przez 6 kompozytorów. Prawdopodobnie inicjatorem był tu Fr. Liszt lub może księżna Krystyna Belgiojoso. Faktem jest, że ten zbiorowy twór ukazał się pod tytułem: „Hexameron". Utwór koncertowy, Wielkie wariacje brawurowe na temat marsza z „Purytanów" Belliniego, skomponowane na koncert Księżnej-Pani Belgiojoso na rzecz biednych przez Franciszka Liszta, Zygmunta Thalberga, Jana Piotra Pixisa, Henryka Herza, Karola Czernego i Fryderyka Chopina". Zestawienie nazwisk Liszta i Chopina z pozostałymi budzi przypuszczenie, że tylko wyraz hołdu dla pamięci wielkiego i opłakiwanego serdecznie kompozytora Belliniego mógł skłonić Chopina do wzięcia udziału w tym jak mówi Huneker „mastodoncie fortepianowej przeszłości". Liszt gorąco widać popierał ten zbiorowy utwór, gdyż napisał do niego towarzyszenie orkiestry, nigdy zresztą nie drukowane, a jego uczeń Maurycy Rosenthal, wielki pianista XIX w., grywał, podobno ze świetnym efektem, na koncertach tego „Hexamerona". W wariacji swej Chopin ograniczył się do czterokrotnego powtórzenia pierwszej frazy tematu Belliniego, ale dał tu ciekawe i barwne zmiany harmoniczne, dzięki czemu i wariacja jego jest najbardziej godnym uwagi fragmentem tego utworu.

Najmłodszym utworem w programie jest „KARTKA Z ALBUMU" (Feuille d'Album), wpisana przez Chopina do albumu rosyjskiej magnatki, hr. Anny Szeremetjewowej w r. 1843. Utwór ma charakter notatki, w stylu nokturnowym, został zaś opublikowany przez Komitet Budowy Pomnika Chopina w Warszawie dopiero w r. 1927.

Jak wynika z powyższych omówień, program koncertu przynosi poza grupą polonezów, mazurków i rondem — szkice, notatki, i drobiazgi, których Chopin nie publikował za życia, kierując się w całej swej twórczej pracy wielkim krytycyzmem i ogłaszając drukiem jedynie dzieła skończone, doskonałe. Z całym pietyzmem wsłuchujemy się dzisiaj i w te najdrobniejsze nawet szkice lub fragmenty. Uzupełniają nam one genialny cykl nieśmiertelnych Jego arcydzieł, a stając się przedmiotem porównawczych studiów, pozwalają wyławiać i w nich ważne szczegóły Jego kompozytorskiej techniki. Są one bowiem odruchami tego samego natchnienia, które dało nam w całości swego działania niewyczerpany, zawsze żywy skarb muzyki Fryderyka Chopina.

*Janusz Miketta*

# MUZYCY WSPÓŁCZEŚNI O CHOPINIE

Chopin jest wielkim muzykiem, być może jedynym, który, będąc najdoskonalszym wcieleniem geniuszu swego narodu, prawdziwym bahaterem swej ojczyzny, równocześnie stał się natchnieniem, powiernikiem i pocieszycielem wszystkich. Żadna inna muzyka nie jest tak na wskroś polska jak muzyka Chopina. Żadna inna muzyka nie potrafi przemawiać do każdego, niezależnie od jego przynależności narodowościowej czy też wyznaniowej, w języku bardziej wzniosłym, bardziej porywającym swym entuzjazmem lub też kołysać równie tkliwą i tęskną melodią.

Chopin nie pretendował do zrewolucjonizowania muzyki, nie ogłosił żadnego manifestu, a jednak stajemy w podziwie wobec nowości jego harmonii, wobec swobody jego form muzycznych. Chopin wyrażał się w ten sposób najbardziej oryginalny i najbardziej osobisty zarazem. W muzyce jego ludzkość cała siebie samą odnajduje z tym wszystkim, co tkwi w każdym z nas, z całą naszą rozpaczą, z całym naszym buntem i nadzieją...

*Albert Roussel*

Istnieje stanowczo zbyt wielu ludzi, którzy uwielbiają Chopina począwszy od literatów, podchodzących do niego od strony polityki, a kończąc na pianistach w większości swej nie rozumiejących go wcale i traktujących go z szorstkością rzeźników. Należałoby o Chopinie zapomnieć na okres jednego stulecia, by tzw. „tradycje" zdążyły zblednąć. Dopiero wirtuozi roku pańskiego 2000 znajdą właściwe podejście do niego, uważając go po prostu za wielkiego muzyka, nie zaś za obiekt do wiwisekcji jak dotychczas.

*Florent Schmitt*

Fryderyk Chopin moim zdaniem jest jedynym spośród wszystkich romantyków, który umiał zrealizować tę największą równowagę pomiędzy uczuciem a tym, co Romantyzm chciał zniszczyć na korzyść czystego i bezpośredniego wyrazu. Być może określenie, że Chopin był klasykiem wyda się paradoksem, ale jeśli się uzna klasycyzm jako rezultat ostateczny i całkowity piękna uczuć i perfekcji w zrealizowaniu formy technicznej, — nie będzie przesadą twierdzenie, że Chopin zasługuje na to by go zaliczyć do tych myślicieli, którzy potrafili osiągnąć ową idealną równowagę przed chwilą wspomnianą.

*Alfred Casella*

Chopin wybrał w muzyce najlepszą cząstkę — wyobraźnię. Nie troszcząc się o prawidła zewnętrzne, odkrywając przed nami tajemnice duszy polskiej, ukazuje nam zarazem oblicze swego wczesnego ideału. Muzyka „ludowa"? — Być może. Lecz w ujęciu najbardziej szlachetnym i czystym. Bogactwo harmonii i rytmiki tej muzyki miało poważny wpływ na twórczość muzyczną ostatniego 50-lecia.

*Jacques Ibert*

Chopin jest bogiem fortepianu. Przypomnijmy sobie okrzyk Liszta: „Dałbym cztery lata mego życia za napisanie Etiudy opus 10 n. 3!" Wielu melomanów, uznających jedynie klasyczne arcydzieła, określą twórczość Chopina jako „muzykę salonową". Próżne słowa! Nie wart miana artysty ten, kto nie potrafi czerpać z dzieł Chopina natchnienia, uszlachetniającego i porywającego jego duszę. Bez Chopina życie moje nie byłoby całkowite.

*Emil von Sauer*

Zaliczam Chopina do tych nielicznych kompozytorów, których sztuka daje nam zawsze czysto muzyczną treść.

*Manuel de Falla*

Nie jestem z grona tych prostaków, którzy osądzają i potępiają tego geniusza jako „ograniczonego", ponieważ ograniczył się niemal całkowicie do swego ulubionego instrumentu — fortepianu. Prostacy ci nie rozumieją, że jest to bez znaczenia i że możliwości twórcze tej duszy tkliwej i wyniosłej zarazem, tego umysłu wybitnego i głębokiego, tych uczuć to przepojonych liryzmem, to znów grzmiących spiżem heroicznego, dzikiego niemal patosu — nie mają granic.

Wszystkie jego nieśmiertelne melodie noszą piętno jego indywidualności tak jak złota moneta nosi imię cesarza. Każda z jego melodii, otwierających przed nami nowe światy, jest inna, żadna nie jest podobna do drugiej. Bogactwo jego harmonii jest cudem wyższego poznania, poznania ponad ludzką miarę. Bogactwo to, czerpiące natchnienie z jego geniuszu, jest niewy-

czerpane. Jest to być może jedyny kompozytor na świecie, którego nie może pomniejszyć nawet najbardziej precyzyjny mikroskop. W muzyce jego przeżywa się całą gamę wzruszeń i jeszcze coś więcej: znajduje się w niej uczucia przedtem niedoznawane, nadludzkie i niebezpieczne zarazem.

A cóż można powiedzieć o jego wrodzonej wiedzy muzycznej, o jego nieporównanych kontrapunktach w ostatnich mazurkach?

Wystarczy jeśli się powie: oto jeden z największych poetów i muzyków wszystkich stuleci.

*Moritz Rosenthal*

Chopin — muzyka cudowna, która rozbraja krytykę, która czaruje i wzrusza wszystkich wielbicieli muzyki.

*Marcel Ciampi*

Radzę wszystkim, którzy grają Chopina, przestudiować wspaniałe Uwagi o Chopinie André Gide, które ukazały się niedawno w „Revue Musicale". Jest to najlepsza „Nauka Interpretacji", jaką znam.

*Robert Casadesus*

Czytając w ostatnim numerze „Revue Musicale" przepiękny artykuł o Chopinie André Gide, poświęcony staremu proboszczowi z Mont-Cassin, drugiemu entuzjaście mistrza tonów, znalazłem się niejako oko w oko z myślą, którą już uprzednio niejednokrotnie „słyszałem" w swoim wnętrzu, studiując lub grając Chopina. Myśl ta dopiero teraz skrystalizowała się wyraźnie; zrozumiałem, że Chopin to najczystszy muzyk.

Jest to prawda najbardziej oczywista aczkolwiek rzadko się tę prawdę uznaje i, mimo że niemal wszyscy w muzyce Chopina chcą widzieć jedynie wir uczuć całkiem ziemskich, nie rozumiejąc iż muzyka ta z wytworną uczuciowością wyraża stany duszy, wywodzące się nie ze zmysłowych lecz z duchowych przeżyć. Oto zapewne dlaczego Chopin jest najmniej zrozumianym i najbardziej niedocenionym spośród wielkich kompozytorów.

Ilekroć gram Andantino z drugiej Ballady, uświadamiam sobie, że Chopin w muzyce tej równie jest bliski nieba i równie daleki od spraw ciała jak Mozart w swej najbardziej anielskiej muzyce, w Romansie z Koncertu d-moll.

*Carlo Zecchi*

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA

360
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

KOMITET WYKONAWCZY ROKU CHOPINOWSKIEGO 1949

# ŻYWE WYDANIE DZIEŁ FRYDERYKA CHOPINA

## P R O G R A M

CZTERNASTU K
OBEJMUJĄCYCH CA
FRYDERYKA

23 LUTY — 3

WARSZAWA — SALA „ROMA