

GRAMOPHONE

październik | october 2010

19

ISSN 2082-2774

Warszawa | Warsaw, Poland

CULTURE_Q.PL

CHOPIN EXPRESS

DLA NAS | EXCLUSIVE → 5

BARTOSZ
KAMIŃSKI

Jak oni śpiewają?
| How do they
sing?



EGZEMPLARZ BEZPŁATNY | FREE COPY



Wreszcie nie sami Finally, not alone

Antoni Wit, Daniil Trifonov, Rosja | Russia

WYWIAD | INTERVIEW

ADAM
HARASIEWICZ:

Ważne jest cieniowanie
brzmienia jak na
palcie malarzkiej. |

It's important to shade
the sound – as in the painter's
palette. → 4



HISTORIA | HISTORY

LUDWIK ERHARDT:

Chopin skomponował tylko
dziewiętnaście pieśni.

Czy istotnie do muzyki wokalne
„nie miał popędu”? | Chopin has
composed only 19 songs.

Did he really have “no drive for
vocal composition”? → 6

DZIŚ | TODAY

Płyta nr 17
z Kroniką

Competition
CDs No 17

Wszystkie wydania | All issues
Chopin Express: culture.pl

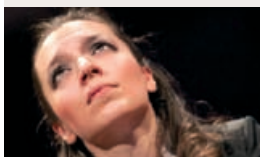


**FINAŁ - KOLEJNOŚĆ
UCZESTNIKÓW |
FINAL STAGE AUDITIONS
ORDER**

**WTOREK, 19 PAŹDZIERNIKA |
TUESDAY, 19 OCTOBER**

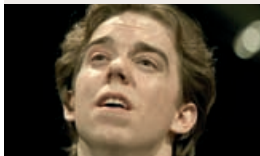


▲ 18.00, Nikolay Khozyainov,
Rosja/Russia



▲ 18.50, Yulianna Avdeeva,
Rosja/Russia

● 19.30 - 20.00
PRZERWA | INTERMISSION



▲ 20.00, Ingolf Wunder,
Austria/Austria

**ŚRODA, 20 PAŹDZIERNIKA |
WEDNESDAY, 20 OCTOBER**



▲ 18.00, Lukas Geniušas,
Rosja-Litwa/Russia-Lithuania



▲ 18.50, Hélène Tysman,
Francja/France

● 19.30 - 20.00
PRZERWA | INTERMISSION



▲ 20.00, François Dumont,
Francja/France



John Allison

EDITOR OF OPERA MAGAZINE,
CHIEF MUSIC CRITIC OF THE SUNDAY TELEGRAPH

Świeżość, blask i ciemne barwy | Shining freshness and dusky colours

DOMINIK SKURZAK



Nelson Goerner

Pieśni Chopina trafiają na płyty częściej, niż się powszechnie sądzi. Wiele słynnych śpiewaczek nagrywało te utwory. Nie zawsze służyło to ich dramaturgii, zwłaszcza że część z nich ma charakter biesiadny, wojskowy albo jest opowieścią porzuconego kochanka (jak w życiu samego Chopina...). Niedawno ukazała się ciekawa płyta wytwórni BeArTon (śpiewają Iwona Sobotka i Artur Ruciński, na fortepianie gra Ewa Pobłocka). Także w nowym nagraniu z bezcennej i odkrywczej serii „The Real Chopin” Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina pieśni kompozytora umiejętnie rozdzielono pomiędzy sopranistkę i barytona.



Mariusz Kwiecień

Łatwo zrozumieć słabość kompozytora do tych bezpretensjonalnych utworów, kiedy słucha się ich w wykonaniu brzmiącym tak świeżo i żarliwie, i tak pełnym blasku. Prosta uczuciowość tych pieśni znalazła w Aleksandrze Kurzak idealną odtwórczynię – jej bogaty w barwy sopran równie pięknie oddaje ton melancholii, jak delikatnej zmysłowości. Mariusz Kwiecień śpiewa głosem ciepłym i męskim. Nelson Goerner wyczarowuje z Pleyela z 1848 roku paletę ciemnych barw. Mówiąc wprost, to moje ulubione nagranie Roku Chopinowskiego.

Chopin's songs have received more recordings than first might be imagined, many of them featuring famous female voices. But dramatic sense has not always been best served, given that several are drinking songs, ballads of war or verses describing a jilted boyfriend (the story of Chopin's life). As on the recent National Edition disc (with Iwona Sobotka, Artur Ruciński and the pianist Ewa Pobłocka), the new release in the invaluable and revelatory The Real Chopin series gets the balance just right by dividing the songs between a soprano and baritone.

The composer's affection for these unpretentious pieces is easy to understand in performances of such shining freshness and ardour. Given their predominant tone of simple lyricism, Aleksandra Kurzak is perfect casting here, and her glinting soprano moves easily between melancholy and shy eroticism. Mariusz Kwiecień sings with pliancy and warmth, and Nelson Goerner conjures up dusky colours from the 1848 Pleyel. Quite simply, my favourite CD release of the Chopin year.



Aleksandra Kurzak



Hans von Bülow | *Po pierwsze trzeba grać poprawnie; po drugie zaś pięknie.*

To play correctly is of first importance; to play beautifully is the second requirement.

MECENAS ROKU CHOPINOWSKIEGO
MAIN SPONSOR OF THE CHOPIN YEAR



Trzy razy e-moll | Three E minors

Trzech finalistów, trzy spojrzenia na *Koncert e-moll*. Rozpoczął Miroslav Kultyshev interpretacją intymną, miejscami chorobliwie introwertyczną, jakby szeptał Chopinowskie frazy tylko dla siebie, nie zważając na publiczność. Nie stawiał inicjalnych akordów z namaszczeniem, w *Allegro maestoso* subtelnie szkicował melodyczne łuki, tłumiąc pokusę dominacji, środkową część nieprzesadnie nasycił melancholią, a w finale z wdziękiem, choć bez zbędnego forsowania dźwięku zatańczył krakowiaka. Drugi był Daniil Trifonov. Wprawdzie w *Romanzy* czarował ciepłymi kolorami, łagodnie i ze spokojem snuty *cantabile*, w skrajnych ogniwach grał barwą surową i ostrą. Maraton zakończył ulubieniec publiczności – Evgeni Bozhanov. Kokietował kolorystycznymi trikami, zaskakiwał nie zawsze uzasadnionymi kontrastami, głównie jednak epatując dźwiękiem brzydkiem, brzmieniem ciężkim, wpisując się tym samym w toporną interpretację orkiestry...

Three finalists and three different approaches to the Concerto in E minor. Miroslav Kultyshev played first. He presented an intimate Chopin, at times clinically introverted, as if he were whispering the composer's phrases for himself only. The initial chords did not seem anointed. In the *Allegro maestoso* he subtly sketched the melodic lines, the central section was full of melancholy and the finale full of grace. And he danced the krakowiak without exaggerating the rhythm. Daniil Trifonov played second. He enchanted us with warm colours in the Romance and with a gentle *cantabile*, though in the first and third movements he seemed raw and dangerously sharp. The marathon ended with the public favourite, Evgeni Bozhanov. He flirted with the audience, tempting them with colourful tricks, surprising them with unexpected accents, but generally the sound wasn't nice; it was heavy, just like the orchestra. ♦

— DANIEL CICHY



Evgeni Bozhanov (Bułgaria | Bulgaria), Antoni Wit

To nie hollywoodzki casting...

W finale Konkursu rywalizacja jest najostrejsza, nie tylko dlatego, że bierze w nim udział dziesięcioro pianistów – wybór jest ograniczony do dwóch dzieł, poza tym mniej w nim miejsca na ekspresję osobistą ze względu na obecność orkiestry i dyrygenta. Warto wspomnieć dobrym słowem Antoniego Wita i Orkiestrę Filharmonii Narodowej – w sumie muszą próbować i wykonywać *Koncert e-moll* aż osiem razy. Najważniejsi są jednak pianiści.

Jako pierwszy wystąpił Miroslav Kultyshev, który kolejny raz dowiódł, że ma silną osobowość. Część pierwszej *Koncertu e-moll* w jego interpretacji kontrowersji nie wzbudziła; w *Romanzy* usłyszeliśmy filigranowe pasaże; krakowiak wypadł płochy i kapryśny, z nieco przesadnymi akcentami. Po Steinway'u na estradzie pojawił się fortepian Fazioli. Daniil Trifonov zagrał z jeszcze większą klasą, choć wolną część dzieła rozciągnął do przesady, tak że muzykom grającym na instrumentach dętych drewnianych niemal zabrakło oddechu. Orkiestra brzmiała ciężko, w zdecydowanym kontraście do młodzieńczej gry Trifonova. Evgeni Bozhanov wybrał fortepian Yamaha, zagrał bez wdzięku, w wielu miejscach stawiając zbyt agresywne akcenty. Z części na część grał pewniej i spokojniej. Finał wykonał żywo, przynajmniej do wpadki, którą zaliczył pod sam koniec. Jego manieryczne gesty nie przekonują; można było odnieść wrażenie, że pomylił Konkurs z castingiem do hollywoodzkiego filmu o koncertującym pianiście.

Co do jedynego *Koncertu f-moll* tego wieczora i jedynej nadziei Polski w finale: Paweł Wakarecy grał na Steinway'u i mógł się podobać, zwłaszcza jego bezpretensjonalny liryzm w *Larghetto* i roztańczony finał. Wakarecy i Wit podobnie podchodzą do muzyki Chopina, zabrakło im jednak odrobiny bez troski; finał zabrzmiał przez to mało wyraziście. Wydaje mi się, że zwycięzcy jeszcze nie słyszeliśmy. ♦

— JOHN ALLISON

It's not a Hollywood audition...

Not simply because we are now down to 10 finalists, the concerto stage is the most closely contested of all: there's a choice of only two works, and less room for personal expression due to the mediation of a conductor and orchestra. While sparing a thought for Antoni Wit and the Warsaw Philharmonic, who in three days this week will rehearse and perform the E minor Concerto no fewer than eight times, it's the pianists who really matter here, and the first of the evening's three E minor works came from Miroslav Kultyshev, who reconfirmed only some of his earlier individuality. His opening movement was uncontroversial, and the central Romance brought some filigree passage work, but the finale was very sprightly – skittish krakowiak rhythms that were much more strongly accented than usual. After a switch from Steinway to Fazioli, Daniil Trifonov came on to deliver a more distinctive performance, though his slow movement was dragged out and tested the breath-control of the winds. Indeed, the orchestra sounded heaviest here, in contrast to the freshness of Trifonov's playing. Playing the Yamaha, Evgeni Bozhanov gave a graceless interpretation, marked by some aggressive accents. His performance gradually calmed down, and most of his finale was lively, at least until a scramble at the end; but his histrionic gestures were unconvincing and he looked as if he was auditioning for a Hollywood movie about a concert pianist.

What about the evening's only F minor Concerto, and Poland's only hope in the finals? Back on the Steinway, Paweł Wakarecy delivered a performance that was likeable in many ways, not least for the unadorned lyricism of the *Larghetto* and dancing mazurka rhythms of the finale. He and Wit shared a common approach to Chopin's language, but a degree of sparkling innocence was missing and Wakarecy's ending sounded a little blurred. I don't think we've heard the winning concerto yet. ♦

— JOHN ALLISON

Ta muzyka wciąż mnie zachwyci His music always feels fresh to me

» **John Allison: Konkurs znów pokazał, że nie istnieje jeden styl wykonywania muzyki Chopina. Czy istnieje chociaż coś, co można nawać chopinowskim brzmieniem?**

ADAM HARASIEWICZ: Muzykę Chopina trzeba grać tak, by dźwięk był miękki i delikatny, łagodny nawet w dynamice *fortissimo*. Brzmienie musi być naturalne – to jest coś, co wyróżnia prawdziwego Chopina. Słuchacz powinien odnieść wrażenie, że pianista tworzy wykonywaną muzykę. Rzecz jasna wszystko musi być przemyślane i zaplanowane, ale potem trzeba o tym zapomnieć i grać od serca. I oczywiście trzeba śpiewać na fortepianie. To jednak nie wystarczy – trzeba grać z odpowiednim *rubato*, wyobraźnią, fantazją. Ważne jest cieniowanie intensywności brzmienia – podobnie jak na palecie malarzkiej.

» **Patrząc na listę Pana nagrań można odnieść wrażenie, że oddał Pan życie jednemu kompozytorowi. Czy tak jest w istocie?**

Ależ skąd. Siegałem po wiele dzieł romantycznych. Dla Philipsa nagrywałem muzykę Brahmsa i Liszta. Na recitalach wykonywałem także Schumanna, Skriabinę, Albéniza i Prokofiewa, choć istotnie, najczęściej grałem Chopina. Jego muzyka wciąż mnie zachwyci i zaskakuje. Niedawno w Polskim Radiu nagrałem powtórnie *III Sonatę*, cztery nokturny, *III Scherzo*, *III Balladę* i *Poloneza fis-moll*. Płyta ma się ukazać za kilka miesięcy.

» **Koncert e-moll czy f-moll? Zwyciężył Pan na Konkursie w 1955 roku, grając Koncert e-moll. Dlaczego ten? I który Koncert częściej grali laureaci pierwszej nagrody?**

Który częściej, tego nie pamiętam. Każdym można wygrać, jeśli gra się najlepiej. Ja włączyłem do repertuaru najpierw *Koncert f-moll*, przygotowałem go jeszcze z moją pierwszą nauczycielką, Janiną Illasiewicz-Stojałowską – *nota bene* była to asystentka i uczennica Ignacego Friedmana. Dała mi wspaniałe wskazówki odnośnie dźwięku i śpiewnego prowadzenia frazy. Kiedy pojechałem do Krakowa, uczyć się u profesora Zbigniewa Drzewieckiego, ten postanowił, że skoro gram już *Koncert f-moll* powinniśmy popracować nad *Koncertem e-moll*. Uznał, że ten drugi utwór lepiej sprawdzi się na Konkursie. Wielu ludzi uważa jednak, że drugą częścią *Koncertu f-moll* łatwiej oczarować publiczność.

» **W Jury Konkursu zasiada Pan po raz czwarty. Czy w tegorocznym jest coś szczególnego?**

Chyba jest jeszcze więcej znakomitych pianistów. Przynajmniej tak mi się wydaje...

» **John Allison: This competition has shown us again that there is no single Chopin style, but is there one Chopin sound?**

ADAM HARASIEWICZ: For Chopin you need a very special sound – it has to be soft and noble, and even the *fortissimos* need to be gentle.



Adam Harasiewicz

DOMINIK SKURZAK

It has to be natural – that's what distinguishes real Chopin. And you have to give the impression that you're actually creating the music. You have to think about everything in advance and organise it, and then forget the organisation and play with your heart. And of course you have to make a beautiful, singing sound. But that's not enough, and it has to be delivered with the right *rubato*, the imagination and fantasy. It's also very important to shade the intensity of the sound – as in a painter's palette.

» **Your recordings make it seem as if you've devoted your life to one composer. To what extent is that true?**

Not really at all. I used to play a lot of Romantic music, and even Philips recorded my Brahms and Liszt. In recitals I also did Schumann, Scriabin, Albéniz, Prokofiev – but it's true that Chopin dominated. Even after all this time, Chopin always feels fresh and new to me. Recently for radio I re-recorded the Third Sonata and four Nocturnes, the Third Scherzo, the Third Ballade and the F sharp minor Polonaise. It will be released on CD in a few months' time, I think.

» **E minor or F minor? In 1955, you won playing the E minor Concerto at the finals. Why did you choose that one, and which has produced the bigger number of winners?**

I don't know which has won more competitions, but either is a winner if you play it well enough. For me, I already had the F minor in my repertory, and I had studied it with my first teacher, Janina Illasiewicz-Stojałowska – by the way, she'd been an assistant and pupil of Ignacy Friedman, so I got fantastic direction in terms of sound and singing tone on the piano. Then when I came to Kraków to professor Drzewiecki, he said, well, you already play the F minor, so we'd better work on the E minor. He found that for a competition the E minor often worked better. But some people think that the second movement of the F minor is easier when it comes to charming the public.

» **This is your fourth time on the Jury. Is there any difference this year?**

Maybe there have been more very good pianists. At least, I really think so...

— rozmawiał/interview by JOHN ALLISON

KRÓTKO | IN BRIEF



● Melodie mazurków, chodzonych, kujawiaków, które współtworzyły dźwiękowy krajobraz czasów Chopina, już ponad 150 lat przed jego urodzeniem były modne w Europie. W XVII wieku trójdzielne polskie rytmy trafiły przez Niemcy do Skandynawii. Do dziś jednym z najpopularniejszych tańców w Szwecji i Danii jest „polska”, a w Norwegii „pols”. Georg Philipp Telemann pisząc o stylach muzycznych swych czasów (czyli późnego baroku) wymienia: włoski, francuski, niemiecki i polski. We Francji gra się „mazurkę” – czy to w wyniku wcześniejszej migracji polskich form tanecznych, czy też za sprawą legionistów, których tańce podbijały serca bywalców paryskich salonów na przełomie XVIII i XIX wieku. Z Francji mazurki rozprzestrzeniły się dalej – między innymi do Włoch i Austrii, docierając aż na zachodnie krańce Europy: do Hiszpanii i Portugalii. A stamtąd do kolonii: na Azory, Wyspy Zielonego Przylądka i Wyspy Kanaryjskie, a nawet do Brazylii oraz Meksyku gdzie do dziś są żywą formą muzyczną. O muzyce w polskiej karczmie Telemann napisał: „Trudno wprost uwierzyć jak cudowne pomysły mają tacy dudziarze czy skrzypkowie, kiedy zaczynają fantazjować. Człowiek uważny zaopatrzyłby się tam w 8 dni w zapas pomysłów na całe życie”.

● Melodies of mazurkas and other traditional Polish dances, which populated the soundscape in Chopin's time, had already been in fashion in Europe 150 years before he was born. In the 17th century, the 3/4 rhythm went from Poland through Germany to Scandinavia. Even today, one of the most popular dances in Sweden and Denmark is the “polska”; in Norway it is called the “pols”. Georg Philipp Telemann, writing about musical styles in his time (i.e. the late Baroque period) mentions four: Italian, French, German and Polish. The mazurka also emigrated to France, then to Italy, Austria, and as far west as Spain and Portugal. And then to the colonies: the Azores, Cape Verde, the Canary Islands, and even Brazil and Mexico, where it is popular even today. Telemann wrote about music in a Polish inn: “It is unbelievable what ideas these pipers and fiddlers have, when they let their fantasy free. An observant man could gather ideas for his whole life in merely eight days.” ♦

— JAGNA KNITTEL

● **Wszystkie Mazurki Świata | All the Mazurkas of the World Festival**
22-24 października | October 2010
Warszawa | Warsaw



Bartosz Kamiński

REDAKTOR | EDITOR

Jak oni śpiewają?

A może tak włączyć do programu Konkursu Chopinowskiego pieśni kompozytora?

Każdy z pianistów miałby obowiązek wykonać kilka z nich ze śpiewakiem wybranym przez organizatorów Konkursu, podobnie jak to jest z orkiestrą, towarzyszącą uczestnikom w finale...

Niedorzeczny pomysł? Na pewno bardzo trudny w realizacji. Rzucam go jednak nie bez kozery. Wielu z recenzujących na tych łamach przesłuchania Konkursu zwraca uwagę, że młodzi pianiści słabo radzą sobie z tańcami – z walcami, a przede wszystkim z mazurkami; nigdy ich nie tańczyli, więc ich po prostu „nie czują”. Większość z naszych rozmówców (w dzisiejszym wydaniu choćby Adam Harasiewicz) podkreśla z kolei wagę „śpiewnego” tonu w wykonywaniu muzyki Chopina. „Wszyscy gdzieś pędzą, a w muzyce przecież nie o to chodzi” – dodaje Philippe Entremont. A co, jak nie współpraca ze śpiewakiem, lepiej uświadomi młodemu pianiście, że nie należy pędzić, że trzeba mieć czas na wzięcie oddechu, gdzie zaakcentować frazę, by zabrzmiała śpiewnie, i co to jest legato...

Wielu znakomitych pianistów, z którymi miałem okazję rozmawiać, podkreślało wagę, jaką miała dla ich artystycznego rozwoju współpraca ze śpiewakami – czy to Murray Perahia, czy Andras Schiff; Mitsuko Uchida, której recital inaugurował tegoroczny Konkurs, twierdzi wprost, że najbardziej czuje się powołana do akompaniowania śpiewakom. Słowo „akompaniament” zniechęca wielu adeptów pianistyki, brzmi dla nich deprecjonująco; nierzadko stawiają po jednej stronie solistę wirtuoza, po przeciwnej – akompaniatora w operze. Przypomnijmy, że w takiej roli karierę rozpoczynał nikt inny, jak Sviatosław Richter... ♦

How do they sing?

What if Chopin's songs were added to the Competition programme? Each of the pianists would have to perform them alongside a vocalist selected by the Competition organisers, as is the case with the orchestra that accompanies the finalists in the last stage of the Competition...

A silly idea? Certainly difficult to carry out. And yet I'm not proposing it without reason. Many of the critics who have voiced their opinions in this magazine have remarked that young pianists don't do very well with dances – the waltzes, and especially the mazurkas; they've never danced, so they simply don't “feel” these pieces. Most of the pianists we talk to emphasise the importance of the “singing tone” in performing Chopin's music. “Everyone seems to be rushing somewhere, but that's not what music is about,” says Philippe Entremont. What else, if not a collaboration with a singer, can serve to teach a young pianist not to hurry, to take his time, to take a breath when accenting a phrase so that it sounds like a singing line, and to understand a legato...

Many brilliant pianists with whom I've had the opportunity to speak underline the importance of such collaboration for their artistic development – whether they are Murray Perahia or Andras Schiff. Mitsuko Uchida says outright that she feels she is best at accompanying singers. But the word “accompaniment” sounds demeaning to many piano novices and they usually believe a virtuoso soloist is on a completely different level to a lowly opera repetiteur.

But let's not forget that this was how Sviatoslav Richter's career began... ♦

KRONIKA KONKURSU | THE COMPETITION ON DISC CD 17

III ETAP 15, 16 października | 3rd STAGE AUDITIONS 15, 16 October



Fryderyk Chopin (1810-1849)

CD 17 TT: 75.25

- | | | | |
|--|------|--|-------|
| 1. Nokturn Fis-dur op. 15 nr 2..... | 3.50 | 6. Polonez-Fantazja As-dur op. 61..... | 13.55 |
| 2. Allegro maestoso..... | 8.40 | 7. Berceuse Des-dur op. 57..... | 4.40 |
| 3. Scherzo..... | 2.40 | Sonata h-moll op. 58 | |
| 4. Largo..... | 9.50 | 8. Allegro maestoso..... | 9.25 |
| 5. Finale. Presto, non tanto..... | 4.50 | 9. Scherzo..... | 2.25 |
| Marcin Koziak , Polska/Poland, [38] | | 10. Largo..... | 9.20 |
| | | 11. Finale. Presto, non tanto..... | 5.10 |
| | | François Dumont , Francja/France, [9] * | |

Fortepiany | Pianos: STEINWAY, * FAZIOLI

REDAKTOR | EDITOR: STANISŁAW LESZCZYŃSKI NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA | THE FRYDERYK CHOPIN INSTITUTE

Chopin umiał liczyć | Chopin could do his sums

LUDWIK ERHARDT

Dlaczego Chopin komponując pieśni nie sięgał – jak Schumann – po arcydzieła literatury? W pierwszym momencie odpowiedź wydaje się oczywista. Lecz po chwili pojawiają się wątpliwości. Co mówią fakty?

Schumann napisał blisko dwieście pięćdziesiąt pieśni na głos z fortepianem i około stu dwudziestu na rozmaite zespoły wokalne. Po Chopinie pozostało zaledwie dziewiętnaście pieśni i piosenek. Eksplozja twórczości pieśniarskiej Schumanna nastąpiła w roku 1840, kiedy to skomponował ponad połowę wszystkich swoich utworów tego rodzaju, wiele z nich wypełniając żarem swego uczucia do Klary Wieck. Pieśni Chopina powstawały w rozmaitych okolicznościach na przestrzeni lat 1829-1847. Schumann pisze i wydaje pieśni spodziewając się, że przysporzą mu więcej popularności i dochodów niż komponowane dotychczas utwory fortepianowe, co ma dlań znaczenie w walce o prawo do poślubienia Klary. Chopin swe pieśni i piosenki układa dla znajomych i przyjaciół, wpisuje im do pamiętników i sztabuchów – żadnej nie wydając ani nie uwzględniając w programie jakiegokolwiek koncertu. Pieśni Schumanna znajdują nabywców, wykonawców, spotykają się z pochlebnymi opiniami krytyki. Pieśni Chopina, zebrane, zredagowane i wydane przez Fontanę dopiero w roku 1859, w skądinąd życzliwej recenzji Józefa Sikorskiego skwitowane zostają konkluzją: „Chopin do kompozycji wokalnych nie miał popędu”.

Schumann i Chopin mieli więc całkiem odmienny stosunek do swych pieśni. Co dla pierwszego było osobistą wypowiedzią, twórczością artystyczną, skutkiem natchnienia pobudzonego słowem poety i tęsknotą do ukochanej – drugi traktował jako niezobowiązującą formę towarzyskiej grzeczności, ceniąc zapewne nie wyżej od bukietu zasuszonych fiołków. Ów marginesowy charakter twórczości pieśniarskiej sprawiał, że Chopin na ogół nie widział potrzeby sięgania po poezję wyższego lotu niż wierszyki przyjaciół – Witwickiego i Zaleskiego. A przecież jednak dwukrotnie wykorzystał wiersze Mickiewicza, raz Krasińskiego i raz Wincentego Pola. W liczbach bezwzględnych wygląda to skromnie, lecz jeśli rzecz przedstawić procentowo, to dwie pieśni (10%) do słów Mickiewicza ważą w twórczości Chopina tyle samo, ile trzydzieści osiem pieśni (10%) Schumanna do słów Heinego, zaś jeden Krasiński (5%) – tyle, co dziewiętnaście pieśni (5%) Schumanna do słów Goethego.

**Jego zamiłowanie do teatru było w rzeczywistości
namiętnością do opery.**



PAULINE VIARDOT (1821-1910) śpiewaczka, córka Manuela Garcii starszego, siostra Marii Malibran. Śpiewała pieśni Chopina po polsku, sześć mazurków wykonywała z podłożonym tekstem francuskim. Chopin osobiście pomagał Paulinie doszlifować te opracowania. | Mezzo-soprano, daughter of Manuel Garcia the elder, sister of Maria Malibran. She used to sing Chopin's songs in Polish and sung six of his mazurkas to French texts. Chopin himself helped her to fine-tune those transcriptions.

Schumann miał nad Chopinem pewną przewagę – był oswojony z wielką literaturą od dziecka. Dziedziczył to zamiłowanie po ojcu, który ambicje pisarskie musiał zamienić na zawód księgarza i wydawcy. Młody Schumann miał otwarty dostęp do zasobów ojcowskiej biblioteki i przez długi czas lektury pochłaniały go w stopniu nie mniejszym niż muzyka. Czytał bez wyboru i z różnym skutkiem, od Homera i Sofoklesa, poprzez autorów łacińskich, do Schillera i Goethego, a także młodszych, Hölderlina, Waltera Scotta i Byrona. Jakże pasuje do niego, choć w obcym mu wyrażona języku, skarga pokolenia, pachnąca świeżą jeszcze farbą drukarską:

„Ach, te książki zbójce!”

Młodości mojej niebo i tortury!

One zwichnęły osadę mych skrzydeł

I wylały do góry,

Że już nie mogłem na dół skrócić lotu!”

O zainteresowaniach i gustach literackich Chopina nie wiemy nic. Obracał się w paryskim środowisku artystycznym, przez szereg lat związany z pisarką George Sand, zaprzyjaźniony z Heinem i licznymi ludźmi pióra – ale co czytał, co o tym sądził? Nie wiemy. Jego zamiłowanie do teatru było w rzeczywistości namiętnością do opery. Tu z kolei Chopin miał znaczną przewagę nad Schumannem. „Poznaje sceny operowe Warszawy, Berlina, Wiednia, Wrocławia, Drezna, Monachium, Paryża i Londynu” – pisze Mieczysław Tomaszewski. „Bywają okresy, w których paryski Théâtre des Italiens odwiedza niemal co wieczór. Słucha oper [...] Rossiniego (tylko w Warszawie pozna je ich dziewięć), Spontiniego, Cherubiniego, Paëra, Belliniego i Donizettiego,

Boieldieu, Auber, Méhula, Hérold i Halévy'ego, Mozarta, Beethovena, Meyerbeera i Flotowa. Wypowiada się o nich ze znajomością rzeczy wybitnego eksperta mającego własny punkt widzenia? W odróżnieniu od Schumanna, Chopin nie tylko cenił piękny śpiew, *bel canto*, ale i znał się na nim, transponując włoski styl operowy na muzykę fortepianową. Znał wiele śpiewaczek i śpiewaków, nie brakło ich w jego najbliższym otoczeniu.

Nadzwyczajna powściągliwość Chopina w komponowaniu pieśni – posunięta tak daleko, że właściwie o tej garstce okolicznościowych piosenek trudno nawet mówić jako o twórczości pieśniarskiej – musi zatem mieć jakąś istotną przyczynę. Może pytanie początkowe powinno brzmieć inaczej: dlaczego Chopin, miłośnik i znawca pięknego śpiewu, wielbiciel opery, za przyjaźniony z ówczesną europejską elitą wokalną – nie komponował oper ani nawet pieśni? Czy rację miał Sikorski, twierdząc, że Chopinowi do muzyki wokalnej brakło „popędu”?

Gdy porównamy sytuację Chopina i Schumanna, odpowiedź nasunie się sama. Schumann niemal całe życie spędził w rodzinnej Saksonii, komponował pieśni do tekstów w rodzimym języku niemieckim, przeznaczone dla niemieckich nabywców, wykonawców i słuchaczy. Chopina nakłaniano do pisania muzyki narodowej. Emigracyjne otoczenie niecierpliwie oczekiwało, kiedy wreszcie przestanie „rozmiękać się na drobne” i zabierze się za komponowanie wielkiej narodowej opery. Za rzecz oczywistą uważano, że narodowa pieśń i wielka narodowa opera Chopina muszą powstać do tekstu w języku polskim. Tylko że nikt nie pomyślał, jaki wydawca i jaki teatr w ówczesnej Francji zainteresowałby się utworami w języku słowiańskim? Kto miałby to śpiewać, wystawiać i dla jakiej publiczności? To nie brak „popędu” był przyczyną jego powściągliwości. Chopin – poeta fortepianu umiał liczyć.

Why didn't Chopin use literary masterpieces for his song texts, like Schumann did? The answer to that question might at first seem obvious, but doubts soon start to arise. What are the facts?

Schumann wrote almost 250 songs for voice and piano and around 120 pieces for various vocal ensembles. Chopin left behind barely 19 art songs and salon songs. The explosion of Schumann's art-song creativity took place in 1840, when he composed almost half his output in the genre, much of it filled with his passionate yearning for Clara Wieck. Chopin composed his songs between 1829 and 1847 in different circumstances.

Schumann writes and publishes his songs thinking that they will bring him more popularity – and more money – than his piano pieces have up to that point, which is very important to him in his fight for the right to marry Clara. Chopin composes his songs for his friends and acquaintances: he physically writes them onto dedications and in the diaries of his friends, but none were ever destined for publication or intended for concert performance. Schumann's songs quickly find publishers and performances, and are enthusiastically received by both performers and critics. Chopin's songs, collected, edited and published by Fontana as late as 1859, in an otherwise very warm review from Józef Sikorski, are summed up thus: “Chopin has no drive for vocal composition”.

Schumann and Chopin had very different attitudes towards their own songs. What one regarded as a personal statement, an artistic creation, the result of inspiration drawn from a poet's word and the longing for his beloved, was for the other a slight form of social politeness, with no more value than a bouquet of dried violets.

The marginal character of this genre in Chopin's output was the reason he didn't see fit to set anything better than the simple verses of his friends Stefan Witwicki and Bohdan Zaleski; however, he also set two poems by Adam Mickiewicz, one by Zygmunt Krasiński and one by Wincenty Pol. In absolute numbers, this seems very modest, but if you look at it as a percentage then

His love for theatre was in fact an obsession with opera.

two songs (10 per cent) set to Mickiewicz in Chopin's output are equivalent to 38 Schumann songs (10 per cent) set to the words of Heine; and one song to Krasiński's text (5 per cent) is the equivalent of 19 of Schumann's songs (5 per cent) set to the words of Goethe.

Schumann had one advantage over Chopin – he'd been familiar with great literature since he was a child. He'd inherited this passion from his father, whose literary ambitions were channelled into life as a bookseller and publisher. The young Schumann had access to his father's library and, for a time, was more interested in literature than in music. He was a voracious reader and absorbed a variety of texts from Homer to Sophocles, from Latin authors to Schiller and Goethe, and even the younger generation: Hölderlin, Walter Scott and Byron. How apposite are the words of the great Mickiewicz – words that were the complaint of his whole generation – which, even though written in a foreign language, sum up Schumann's own thoughts and attitudes:

“Oh these thuggish books!

The heaven of my youth and my suffering!

They withered my wings

And broke them,

So that I had nowhere to go but up.”

We know nothing about Chopin's literary interests or preferences. He was part of the Parisian artistic scene, romantically linked with George Sand, a friend of Heine and other writers – but what did he think about it all? We don't know. His love for theatre was in fact an obsession with opera. Here, Chopin has an advantage over Schumann.

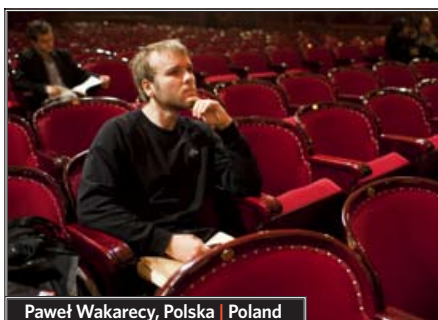
“He visits the stages in Warsaw, Berlin, Vienna, Wrocław, Dresden, Munich, Paris and London,” writes Mieczysław Tomaszewski. “There are times when he visits the Théâtre des Italiens in Paris almost every night. He listens to the operas of Rossini (he had got to know nine of them in Warsaw only), Spontini, Cherubini, Paëra, Bellini and Donizetti, Boieldieu, Auber, Méhul, Hérold and Halévy, Mozart, Beethoven, Meyerbeer and Flotow. He talks about them with the knowledge of a great expert who holds his own strong opinions.”

In contrast to Schumann, Chopin not only admired beautiful singing – *bel canto* – but also knew a great deal about it, transferring the Italian opera style onto piano music. He was acquainted with many opera singers, both male and female, and was constantly surrounded by them.

There must have been a reason for Chopin's unusual restraint in composing songs – if one can even describe this group of occasional pieces as a song output. Perhaps the question should be rephrased: why didn't Chopin, a lover and connoisseur of beautiful singing, an admirer of opera, a friend of the singing elite – ever write an opera or even one serious art song? Was Sikorski right in saying that Chopin lacked a drive for vocal music?

When we compare the situations in which Chopin and Schumann found themselves, the answer is clear. Schumann spent most of his life on his family estate in Saxony; he wrote songs to texts in his native German, aimed at German audiences and performers. Chopin was urged to write music of a nationalistic character. Polish emigrants waited impatiently for him to stop short-changing himself and compose a great national opera. And of course this nationalistic work would have to be set to a Polish text. But, at that time in France, what publisher or theatre would have been interested in a piece in a Slavic language? Who would have sung and played it, and for what audience? Chopin's restraint wasn't down to a lack of drive. Chopin – the poet of the piano – could do his sums. ◆

» **JUTRO W CHOPIN EXPRESSIE: O PŁYTACH Z SERII THE REAL CHOPIN TOMORROW IN THE CHOPIN EXPRESS: THE REAL CHOPIN ON RECORD**



CHOPIN EXPRESS OFICJALNY DZIENNIK XVI MIĘDZYNARODOWEGO KONKURSU PIANISTYCZNEGO IM. FRYDERYKA CHOPINA

WYDAWCA | PUBLISHER Instytut Adama Mickiewicza Polska CULTURE.PL | IAM.PL & Gramophone music magazine GRAMOPHONE.CO.UK

REDAKTOR NACZELNY | EDITOR-IN-CHIEF Aleksander Laskowski REDAKCJA ANGIELSKA | ENGLISH LANGUAGE EDITOR Emma Baker (Gramophone music magazine)

ZESPÓŁ | EDITORS Bartosz Kamiński, Krzysztof Komarnicki, Dominik Skurzak, Małgorzata Wende FOTO | PHOTO Wojciech Grzędziński, Bartosz Sadowski

PROJEKT | DESIGN Marek Zalejski LAYOUT & PREPRESS Studio Q

ORGANIZATOR XVI MIĘDZYNARODOWEGO KONKURSU PIANISTYCZNEGO IM. FRYDERYKA CHOPINA **NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA**
ORGANISER OF THE 16TH INTERNATIONAL FRYDERYK CHOPIN PIANO COMPETITION **THE FRYDERYK CHOPIN INSTITUTE** NIFC.PL