

Kurier Chopinowski

Nº 4
5 x 2025

ISSN 2450-2723 Warszawa / Warsaw Egzemplarz bezpłatny / Free Copy

ANNA ADAMUSIŃSKA-TASAK

Z muzealnego skarbca
Museum treasures

ŁUCJA SIEDLIK

MARCIN GMYS

Uchem recenzenta
With a critical ear

HALINA GOLDBERG

KATARZYNA NALIWAJEK

Ekspertki w walcu
Experts in Waltz

ARTUR SZKLENER

Konkursowe menu
Competition menu



XIX Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina
The 19th International Fryderyk Chopin Piano Competition
→ chopincompetition.pl

Chopin
Courier



WYDAWCA / PUBLISHER
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina
REDAKTOR NACZELNA / EDITOR-IN-CHIEF
Ewa Boguła-Gniazdowska
REDAKCJA / EDITORIAL STAFF
Gavin Dixon, Magdalena Kap-Taborowicz,
Jan Lech, Sylwia Zabieglńska
PROJEKT GRAFICZNY / LAYOUT
Mateusz Kowalski
WSPÓŁPRACA / COOPERATION
Ola Dębniak
TŁUMACZENIA / TRANSLATIONS
Steven Cauty, John Comber
KOREKTA / PROOFREADING
Maria Aleksandrow, Gavin Dixon
ZDJĘCIE NA OKŁADCE / COVER PHOTO
Athena Deng – Krzysztof Szlęzak
DRUK / PRINT
KRM Druk



RP
Patronat Honorowy
Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej
Karola Nawrockiego

DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW
MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO



MECENAS PARTNER STRATEGICZNY



PARTNER GŁÓWNY PARTNER ZŁOTY



WSPÓŁORGANIZATORZY



PARTNERZY



OFICJALNY PRZEWÓZNIK NITC



PATRONI MEDIALNI



WSPÓŁPRACA WYDAWCZKA



Z muzealnego skarbcza Niezwykła Ballada Chopina Museum treasures A remarkable Chopin Ballade

ANNA ADAMUSIŃSKA-TASAK

W grudniu 2024 r. zbiory Muzeum Fryderyka Chopina powiększyły się o niezwykle Chopinowski manuskrypt – *Balladę f-moll* op. 52. Rękopis ten jest wyjątkowy przynajmniej z trzech powodów.

Po pierwsze, jest to utwór uznawany za szczytowe osiągnięcie kompozytora na polu ballady instrumentalnej – gatunku *nota bene* jego inwencji. *Balladę f-moll* Chopin opatrzył wyjątkową głębią lirycznej ekspresji i refleksyjności, co pozwoliło mu osiągnąć doskonałość narracji muzycznej i stworzyć arcydzieło.

Po drugie, unikatowość tego rękopisu polega na tym, że jest to pierwsza niepublikowana wersja tej kompozycji (dokładnie 79 pierwszych taktów). Chopin ostatecznie zmienił przede wszystkim główny temat i metrum utworu. Obiekt ten daje nam zatem rzadką okazję do prześledzenia procesu twórczego kompozytora i pokazuje bogactwo jego inwencji.

Po trzecie, jest to wspaniały obiekt dla konserwatorów. Choć był on przechowywany w kolekcji prywatnej, zachował się w bardzo dobrym stanie. Daje to możliwość obcowania z autentyczną XIX-wieczną tkanką – papierem i atramentem – oryginalnego rękopisu, który Chopin trzymał w dłoniach. Musiał to być dla niego bardzo ważny dokument, skoro zachował go aż do śmierci, mimo że nie przeznaczył go do publikacji.

Zobaczenie na żywo manuskryptu, który znaleźmy do tej pory tylko z czarno-białych fotografii z lat 50. XX w., wywołuje niezwykle emocje.

In December 2024, the Fryderyk Chopin Museum acquired a remarkable Chopin manuscript: the Ballade in F minor, Op. 52. This manuscript is exceptional for three reasons.

First, it is the work regarded as the composer's foremost achievement in the field of the instrumental ballade; *nota bene* a genre of his own invention. Chopin invested his F minor Ballade with an exceptional depth of lyrical expression and reflection, which enabled him to achieve a perfection of musical narrative and create a masterpiece.

Secondly, this manuscript is unique in that it is the first, unpublished version of this composition (containing the first 79 bars). Chopin would later alter, most significantly, the principal theme and metre of the work. Hence this autograph affords us a rare opportunity to follow the composer's creative process and show the wealth of his inventiveness.

Thirdly, it is a wonderful item for conservators. Although kept in a private collection, it has been preserved in very good condition. This enables us to examine the fabric of a manuscript in its original state from the 19th century, the paper and ink that Chopin held in his hands. It must have been a very important document for him, given that he kept it till he died, even though it was not meant for publication.

Seeing with our own eyes a manuscript hitherto known only from black-and-white photographs from the 1950s stirs incredible emotions.

Więcej informacji o *Balladzie F-moll*

More information about
the Ballade in F minor

→ *str. / p. 8*

Harmonogram dnia Schedule of the day

Sesja poranna Morning session

10:00	Yubo Deng Chiny / China
10:30	Mateusz Dubiel Polska / Poland
11:00	Yu-Ang Fan Chiny / China
11:30	Alberto Ferro Włochy / Italy
PRZERWA / INTERMISSION	
12:30	Yang (Jack) Gao Chiny / China
13:00	Shuguang Gong Chiny / China
13:30	Eric Guo Kanada / Canada
14:00	Wei-Ting Hsieh Chińskie Tajpej / Chinese Taipei

Sesja wieczorna Evening session

17:00	Xiaoyu Hu Chiny / China
17:30	Hasan Ignatov Bułgaria / Bulgaria
18:00	Zihan Jin Chiny / China
18:30	Adam Kałduński Polska / Poland
19:00	David Khrikuli Gruzja / Georgia
PRZERWA / INTERMISSION	
20:00	Antoni Kłeczek Polska Stany Zjednoczone / Poland USA
20:30	Kaito Kobayashi Japonia / Japan
21:00	Mateusz Krzyżowski Polska / Poland
21:30	Shiori Kuwahara Japonia / Japan

i

Bezpłatne egzemplarze gazety można otrzymać codziennie w Filharmonii Narodowej, Muzeum Fryderyka Chopina, a także w wybranych strefach melomana w Warszawie. Numery archiwalne dostępne będą w kasach Muzeum Fryderyka Chopina przy ulicy Tamka 43.

Look for free copies of our newspaper at the Warsaw Philharmonic and at the Chopin Museum. Copies will also be handed out daily in selected 'music lovers' zones' in Warsaw. Past issues will be available at the ticket office at the Chopin Museum (Tamka 43).

Uchem recenzenta

With a critical ear



Jonas Aumiller
WOJCIECH GRZĘDZIŃSKI / NIFC

 ŁUCJA SIEDLIK

Poranna sesja była udana, choć walce mają się chyba lepiej wieczorową porą – może się zdarzyć, że rankiem podstawiają nogę. Pierwszy pianista Yuewen Yu grał delikatnym dźwiękiem, raczej wycofując emocje, niż je zaogniając. Nostalgiczna, introwertyczna dusza. Andrey Zenin – czysty konkret, wyrównany dźwięk, dyscyplina, która nie pozwala na egzaltację, zbędne zawieszenia czy słodycz. Przepięknie poprowadzona została kantylena nokturnowej *Etiudy cis-moll* op. 25 nr 7, gęsta od treści, ze stylowo kontrapunktowaną melodią, a także buzujące podskórnymi dolnymi rejestrami *Etiudy h-moll* op. 25 nr 10. Pianista ma sporo do powiedzenia, przy czym interesują go zupełnie inne kwestie niż Jacky'ego Zhanga – zasłuchanego w każdą frazę, kontemplującego momenty muzyczne i drobne uniesienia. Czasem, gdy dłużej pochyla się nad drobiazgami, gubi puls spinający całość, ale niewątpliwie tchnie w muzykę życie i wiele w niej odnajduje. Podobnie Yonghuan Zhong, który przepięknie rubatuje, gra z fantazją i elegancją, wewnętrznym pulsem i energią niosącą frazy. Zjawiskowa była *Barkarola Fis-dur* op. 60 Hanyuana Zhu, grana dźwiękiem z innego świata, podobnie jak *Etiuda E-dur* op. 10 nr 3 – nieśpieszna, poetycka, z drobnymi, emocjonalnymi drgnięciami, choć bez przesadnego dramatyzmu. Dramatyzm to raczej domena Jingtinga Zhu, pianisty o temperamentnie wirtuozowskim. Piotr Alexewicz to z kolei artysta stworzony do dużych form i dużej sali, o szerokim geście, charyzmie i klasie. Doskonale panuje nad czasem między dźwiękami, dzięki czemu potrafi budować napięcie na długich płaszczyznach i nawet w tak przedziwnym tworze, jak *Fantazja f-moll* op. 49 – nadać każdemu fragmentowi sens. Przesłuchania domknął Jonas Aumiller – płynną, toczącą się lekko *Barkarolą* i radosnym, zapraszającym do tańca *Walcem Es-dur* op. 18.

Wasn't it another rather successful morning session – although the waltzes will probably fare better in the evening, as they can trip you up in the morning. The first pianist, Yuewen Yu, played with a gentle tone and holding his emotions in check rather than giving them free rein. A nostalgic, introverted soul. Andrey Zenin was straight down the line, playing with a balanced tone and a discipline that did not allow for any exaltation, unnecessary pauses, or sentimentality. The gorgeously crafted cantilena in the nocturne-like Etude in C sharp major, Op. 25 No. 7 felt dense with meaning, and with stylishly contrapuntal melody, in the Etude in B minor, Op. 25 No. 10, the depths of the texture shimmered beneath the surface. This pianist has a great deal to say, although his concerns are completely different to those of Jacky Zhang, who was absorbed in every phrase, contemplating each musical moment as a flight of emotions. An overriding focus on minutiae sometimes led him to lose sight of the broader connections, but there is no denying that he breathed life into the music and tapped into some rich veins within it. Similarly, Yonghuan Zhong, whose *rubato* is beauty itself, played with imagination, elegance, and an inner pulse and energy that bore the phrases along. Hanyuan Zhu produced a sound that seemed to come from another world. His rendering of the Barcarolle in F sharp major was phenomenal. Ditto the Etude in E major, Op. 10 No. 3, which was unhurried and poetic, with delicate emotional palpitations, but devoid of excessive drama. Drama is more the domain of Jingting Zhu, a pianist of virtuosic temperament. Piotr Alexewicz's artistic outlook suits large forms and large halls. His gestures are expansive, and he is generously endowed with class and charisma. He masters the time between sounds brilliantly, which enables him to build tension across broad temporal spans. He even managed to imbue every moment of such an unusual work as the Fantasy in F minor, Op. 49 with meaning. The auditions were closed by Jonas Aumiller, whose playing was fluid and flowed smoothly. The Barcarolle was unforced and the joyful Waltz in E flat major, Op. 18 was virtually an invitation to dance.



Yuewen Yu
WOJCIECH GRZĘDZIŃSKI / NIFC

Jednak Kevin Chen? So, Kevin Chen?

 MARCIN GMYS

Stawka sobotniej sesji popołudniowej okazała się wyjątkowo wyrównana. Zanim doczekałem się występu czwartego z Polaków – Michała Basistę, zdążyła mnie najpierw olśnić 19-letnia Yanyan Bao, urodzona liryczka, do tego z niezwykłym darem wyluskiwania z chopinowskich faktur ukrytych mikrokontrapunktów. Dwudziestojednoletni Basista to wrażliwy muzyk, jakby stworzony do grania nokturnów (*Des-dur* z op. 27). Miejmy nadzieję, że kilka potrąceń niewłaściwych dźwięków nie zamknie mu drogi do II etapu...

Pozostała siódemka artystów, może z wyjątkiem jednej pianistki, zachowuje wielkie nadzieje na pozostanie w Konkursie, ale bodaj największą – niezwykle już utytułowany 20-letni Kevin Chen, triumfator z Tel Awiwu i Genewy.

Jego żałobno-dramatyczny *Nokturn c-moll*, może nieco za mało wyśpiewany w pierwszych taktach, ujął mistrzowskim budowaniem kulminacji. Cokolwiek zaskakującym wyborem *Walca* op. 18 na II miejsce występu (zamiast na bis), zafundował nam Chen z lekka szokujące przejście z cmentarnej kaplicy wprost do rozbawionego romantycznego salonu. Ale dla Kanadyjczyka nie ma rzeczy niemożliwych. Cały *Walc* miał wszystko, co mieć powinien: blask, dyskretny dowcip, odcień erotyzmu. *Etiuda gis-moll*, słynna „tercjowa”, okazała się kolejną perełką. Nie chodzi nawet o aptekarską precyzję prawej ręki, lecz o bogactwo artykulacyjne lewej, w której tyle się działo! Ale najmocniejszym punktem występu była *Fantazja f-moll*. W jej kolejnych odsłonach Chen pięknie pogłębiał przestrzeń dźwiękową militarnych marszów i nawet jeśli drugi z nich zagrał chyba bez świadomości, że ma do czynienia z cytatem z powstańczej pieśni *Litwinka* Karola Kurpińskiego, to łuki dramaturgiczne, emocjonalne *crescenda* i wyciszenia Kanadyjczyk budował niezwykle sugestywnym gestem.

Czy wyróżniając występ Kevina Chena nie ulegam w tym miejscu przypadkiem efektowi *halo*? Chyba nie. Miałem już przecież okazję słuchać tego artysty podczas tegorocznego festiwalu w Dusznikach i wrażenie, jakie wtedy zrobiły *Polonez-fantazja* i *III Sonata*, było kolosalne. Ale tych utworów posłuchamy tylko wtedy, jeśli kanadyjski wirtuoz dotrze do III etapu, a później do finału konkursu. Po drodze może się jeszcze tyle wydarzyć...



Michał Basista
 WOJCIECH GRZĘDZIŃSKI / NIFC

Kevin Chen
 KRZYSZTOF SZŁĘZAK / NIFC



The field in Saturday's afternoon session proved unusually even. Before hearing the fourth of the Poles, Michał Basista, I was already dazzled by the 19-year-old Yanyan Bao, a born lyricist with the rare gift of uncovering the hidden micro-counterpoints in Chopin's textures.

Michał Basista, at 21, is a sensitive musician, seemingly made for the nocturnes: his D flat major from Op. 27 was a case in point. One hopes that a few slips of wrong notes will not bar his way to the second round...

The remaining seven performers, with perhaps one exception, all keep alive strong hopes of remaining in the Competition, but surely the greatest among them is the already much-garlanded 20-year-old Kevin Chen, laureate in both Tel Aviv and Geneva.

His funereal, dramatic Nocturne in C minor – perhaps a shade under-sung in its opening bars – was captivating in its masterly shaping of the climax. By the somewhat surprising choice of placing the Waltz, Op. 18 second in his programme (rather than reserving it for a desert), Chen took us on a startling journey from the cemetery chapel straight into a sparkling Romantic salon. Yet for this Canadian nothing seems impossible. His Waltz had everything it should: brilliance, discreet charm, even a touch of eroticism. The G sharp minor Etude, the famous 'double thirds', proved another gem – less for the almost clockwork precision of the right hand than for the richness of articulation in the left, where so much was happening.

The high point of his performance, however, was the Fantasy in F minor. In its successive episodes Chen deepened the soundscape of its martial marches with great imagination; and even if, in the second of these, he seemed unaware that he was quoting Kurpiński's insurgent song *Litwinka*, his dramatic arcs, emotional crescendos and moments of retreat were shaped with evocative gesture.

Am I in danger of succumbing here to the 'halo effect' in singling out Kevin Chen's recital? I think not. I have already had the chance to hear this artist earlier this year at the Duszniki Festival, where his Polonaise-Fantasy and Third Sonata left a profound impression. But we shall hear those works only if the Canadian virtuoso advances to the third round and thence to the final. And so much can still happen along the way...

Ekspertki w walcu

Experts in Waltz

Halina Goldberg i Katarzyna Naliwajek w rozmowie na temat rękopisu *Walca* odkrytego w zbiorach Morgan Library & Museum w Nowym Jorku

Halina Goldberg and Katarzyna Naliwajek discuss the manuscript of a Waltz discovered at The Morgan Library & Museum in New York

HALINA GOLDBERG, KATARZYNA NALIWAJEK

KATARZYNA NALIWAJEK: Jakie były pierwsze odczucia Pani Profesor na wieść o *Walcu a-moll*?

HALINA GOLDBERG: Moją pierwszą reakcją była taka, że to bez wątpienia utwór przeznaczony na prezent. Wskazują na to podobieństwo do innych kompozycji tego typu, a także wielkość kartki i liczba pięciolinii, choć wszystko zdaje się sugerować, że ten nie opuścił biurka Autora, skoro nie został przez niego podpisany.

K.N.: Rzeczywiście rozmiary tego autografu wydają się bardzo niewielkie, granie z niego nie byłoby łatwe.

H.G.: Jest jednak dosyć typowy, jeżeli chodzi o wymiary sztambuchowe. Najmniejszy tego rodzaju wpis Chopina mierzy $4,8 \times 3,2$ cm – to malusieńki, miniaturowy album Sophy Horsley, do którego Chopin wpisał jedną zwrotkę pieśni *Wiosna*.

K.N.: Jakie było znaczenie takich albumów w czasach Chopina?

H.G.: Sztambuchy istniały oczywiście wcześniej, ale to na wiek XIX przypada ogromny rozkwit tej tradycji. Prawie cała liryka Puszkina to wpisy do albumów, czyli wiersze niepublikowane za jego życia, ale przekazywane prywatnie w sztambuchach.

KATARZYNA NALIWAJEK: How did you first react to news about the Waltz in A minor?

HALINA GOLDBERG: My first reaction was that it was without doubt a work meant as a gift. That is indicated by its similarity to other compositions of this type, and also the format of the paper and the number of staves, although everything suggests that the latter never left the author's desk since it was not signed by him.

K.N.: Indeed, this autograph does seem very small; it wouldn't be easy to play from.

H.G.: But it's quite typical for album size. Chopin's smallest entry of this kind measures 4.8×3.2 cm – it's the diminutive, miniature album of Sophy Horsley, in which Chopin inscribed a stanza of the song *Wiosna* [Spring].

K.N.: What was the idea behind such albums in Chopin's times?

H.G.: Albums had existed earlier, of course, but the tradition flourished during the 19th century. Almost all of Pushkin's lyric verse came in the form of album entries, so poems not published during his lifetime but transmitted privately in albums. The same with Mickiewicz – we find his poems in the album of Maria Szymanowska, for example. Chopin, like other musicians of that epoch, also owned two musical albums, which included entries by Mendelssohn, among others.

K.N.: What can be said about the form of this short Waltz?

H.G.: For me, the most interesting aspect is its sketch form, its incompleteness, which is characteristic of album entries. This is linked also to the aesthetic of the fragment – a very important category for the Romantics, and for Chopin himself. One of the fundamental aesthetic values of the epoch was the expectation of active listening, and incompleteness as a concept was meant to stimulate listeners' imagination. The aesthetic of the fragment is prominent in Chopin's Op. 28 Preludes. Schumann, who conducted similar experiments in *Papillons*, described Chopin's Preludes as 'sketches, beginnings of etudes, or, so to speak, ruins, individual eagle pinions, all disorder and wild confusion'. And indeed, Chopin's Preludes contain the germs of larger works. And the Waltz in A minor seems to be just such a prelude on the theme of a waltz. Imagine this work as belonging to opus 28. For me, this is particularly striking when I hear it being played. In one rendition, bars 9 to 16 are repeated, and this sounds quite good. So we could say that this fragment is only a snippet, an excerpt from something bigger. At the same time, as Schlegel understood it, a fragment should contain the whole world. And this Waltz contains all the elements of a *valse triste*, which we can expand in our imagination.

Fryderyk Chopin, *Polonez F major* [op. 71 nr 3]
(WN 12 [9]), autograf podarunek całości utworu,
Stuttgart, 1836, nr inw. M/339.
Fryderyk Chopin, *Polonaise in F minor* [Op. 71 No. 3]
(WN 12 [9]), presentation autograph,
Stuttgart, 1836, object no. M/339.
NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA



U Mickiewicza podobnie – jego wiersze znajdujemy choćby w albumie Marii Szymanowskiej. Chopin, jak inni muzycy tej epoki, był również właścicielem dwóch muzycznych sztambuchów, do których wpisał się m.in. Mendelssohn.

K.N.: Co można by powiedzieć o formie tego krótkiego *Walca*?

H.G.: Dla mnie bardzo interesująca jest szkicowość, niekompletność tego utworu, która charakteryzuje wpisy sztambuchowe. Wiąże się także z estetyką fragmentu – bardzo ważną kategorią dla romantyków i dla samego Chopina. Jedną z podstawowych wartości estetycznych epoki było oczekiwanie aktywności ze strony słuchacza, a fragmentaryczność jest tym conceptem, który miał uruchamiać jego wyobraźnię. Estetyka fragmentu dochodzi do głosu w *Preludiach* op. 28 Chopina. Schumann, który w *Papillons* prowadził podobne eksperymenty, opisywał *Preludia* Chopina jako „szkice, zaczątki etud, czy jak kto woli, ruiny, pojedyncze lotki orla, wszystko różnobarwne i na wskroś szalone”. Rzeczywiście, *Preludia* Chopina mają w sobie zarodki wyobrażonych większych utworów. A *Walc a-moll* wydaje się właśnie takim preludium na temat walca. Proszę sobie wyobrazić ten utwór jako część opusu 28. Jest to dla mnie szczególnie uderzające, gdy słucham jego wykonania. W jednym są powtórzone takty 9–16 i brzmi to bardzo dobrze. Można więc powiedzieć, że fragment jest tylko urywkiem, odłamem czegoś większego. Jednocześnie, jak to rozumiał Schlegel, fragment powinien zawierać cały świat. I ten *Walc* mieści w sobie wszystkie elementy walca *triste*, które można rozbudować w wyobraźni.

K.N.: Gdy słucha się nagrań, ciekawe jest też to, że w tak krótkim czasie trwania introdukcji trudno jest pianistom osiągnąć zapisane przez kompozytora *forte fortissimo*, tak jakby ich wyobraźnię hamowały rozmiary tego utworu, a być może także postrzeganie go jako salonowego drobniaczka. A przecież retoryka tego utworu, szczególnie tych jego pierwszych ośmiu taktów, wydaje się pełna dramatyzmu. W słynnym liście z Wiednia, z końca grudnia 1830 r., czyli z okresu, na który profesor Jeffrey Kallberg datuje *Walc a-moll*, Chopin pisał do Jana Matuszyńskiego w reakcji na wydarzenia powstania listopadowego: „Gdybym mógł, wszystkie bym tony poruszył, jakie by mi tylko ślepe, wściekle, rozjuszone nasłało czucie”.

H.G.: Retoryka, którą znajdujemy w jego listach czy zapiskach prywatnych z okresu powstania listopadowego, jest oczywiście na wskroś patriotyczna. Myślę jednak, że wyczuwalne tu emocje należą co najmniej w równym stopniu do wymiaru osobistego, wiążą się z tęsknotą i poczuciem osamotnienia. A zatem równie silne argumenty można by znaleźć na interpretację z punktu widzenia jego przeżyć osobistych.

Niemniej *Walc*, napisany w trybie minorowym, tym pierwszym burzliwym gestem przywodzi na myśl retorykę, która wprowadza nas w nastrój melancholii, właściwy dla gatunku walca *triste*. Taniec – zazwyczaj pogodny – staje się bardzo osobisty. A dla sztambuchów typowe są właśnie wpisy o znacznej dozie subiektywizmu, często zawierające też ukryte wiadomości...

K.N.: No właśnie, czy wpisywanie takiego walca do sztambucha lub przesyłanie go pocztą można by interpretować jako zakodowany przekaz? W jakim stopniu ten zaskakujący wykrzyknik *fortissimo* mógł być odniesieniem do dramatu rozgrywającego się w tym czasie w Polsce?

H.G.: Prawdopodobnie nie rozstrzygniemy tego bez dodatkowych informacji o tym utworze, zwłaszcza jeśli miał to być przekaz osobisty. Wiemy natomiast, że o ile w okresie powstania listopadowego na terenach polskich nie trzeba było jeszcze kryć się przed cenzurą, o tyle później sztambuchy stały się „literaturą drugiego obiegu”, samizdatem, w którym wpisywano to, czego oficjalnie nie można było opublikować ani powiedzieć. Witwicki zanotował w swoich *Wieczorach pielgrzyma*, opublikowanych już na emigracji w Paryżu, że w okresie popowstaniowym, gdy weszło się do księgarni, wydawało się, że nikt nie pisze poezji polskiej. Krążyła ona natomiast w sztambuchach, omijając cenzurę rosyjską. Wiemy, że przekazywano tak na przykład pieśni Chopina, wykonując je w salonach ze sztambuchów lub kopiując wpisy do dalszych wykonania. Inny rodzaj przekazu znajdujemy w albumach córki Marii Szymanowskiej – Heleny Malewskiej, gdzie przy każdym wierszu jest umieszczona notatka, na jaką melodię się go śpiewa – były to więc *de facto* piosenki patriotyczne.

Halina Goldberg jest profesorką muzykologii, dyrektorką Instytutu im. Roberta F. Byrnesa oraz dyrektorką Centrum Badań Polskich na Indiana University w Bloomington. Jej interdyscyplinarne prace obejmują studia kulturowe, muzykę i politykę, praktykę wykonawczą oraz recepcję, ze szczególnym uwzględnieniem Polski i Europy Środkowo-Wschodniej XIX i XX w., Chopina oraz studiów żydowskich. Jej dogłębne studium poświęcone wpisom sztambuchowym Chopina otrzymało nagrodę American Musicological Society. **Katarzyna Naliwajek** pracuje w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się analizą związków pomiędzy muzyką, estetyką, polityką i wojną.

K.N.: When listening to recordings, it's interesting that pianists find it difficult in the introduction to achieve the *forte fortissimo* indicated by the composer within such a short space of time, as if their imagination was balked by the work's dimensions, and perhaps also its perception as a salon-style trifle. Yet the rhetoric of this work, and especially of its first eight bars, seems full of drama. In a famous letter from Vienna, from the end of December 1830, so the period to which Professor Jeffrey Kallberg dates the A minor Waltz, Chopin wrote to Jan Matuszyński in reaction to the events of the November Uprising: 'If I could, I'd move all the tones that the blind, furious, enraged emotions have sent upon me'.

H.G.: The rhetoric we find in his letters and private writings from the period of the November Uprising is of course thoroughly patriotic. But I think the emotions we can sense here belong at least to an equal degree to the personal domain, connected to longing and a feeling of alienation. So equally strong arguments might be found for an interpretation from the point of view of his personal experiences.

That said, the Waltz, written in a minor key, with that first stormy gesture, evokes rhetoric that draws us into a melancholy mood, appropriate for the genre of the *valse triste*. The dance – usually cheerful – becomes highly personal. And entries with a hefty dose of subjectivism, often with hidden content, are precisely typical of albums.

K.N.: Exactly, could the inscribing of such a waltz in an album or its sending by post be interpreted as an encoded message? To what extent could this surprising *fortissimo* exclamation refer to the drama being played out in Poland at that time?

H.G.: It's unlikely we'll resolve this without additional information concerning the work, especially if it was meant as a personal message. We do know, however, that whereas in Polish lands during the period of the November Uprising there was no need as yet to hide from the censor, albums later became a form of 'underground literature', samizdat, in which people wrote what they could not officially publish or say. Witwicki, in his *Wieczory pielgrzyma* [A Pilgrim's Evenings], which were published in exile in Paris, noted that after the defeat of the uprising, when entering a bookshop, one gained the impression that no one was writing Polish poetry. Yet it circulated in albums, eluding Russian censorship. We know that Chopin's songs were transmitted in this way, for example, and were performed in the salons from albums or copied out for further performances. We find another kind of transmission in the albums of Maria Szymanowska's daughter, Helena Malewska, where each poem has a note indicating the tune to which it should be sung; so these were *de facto* patriotic songs.

Halina Goldberg is a professor of musicology, director of the Robert F. Byrnes Institute and director of the Polish Studies Center at Indiana University in Bloomington. Her interdisciplinary work engages cultural studies, music and politics, performance practice and reception, especially in Poland and Central-Eastern Europe during the 19th and 20th centuries, Chopin, and also Jewish studies. Her comprehensive study devoted to Chopin's album entries won the Colin Slim Award from the American Musicological Society.

Katarzyna Naliwajek works at the Institute of Musicology of the University of Warsaw. She analyses connections between music, aesthetics, politics and war.



Cyprian Kamil Norwid, *Ballada*, rysunek piórem, tuszem i atramentem, ok. 1873
Cyprian Kamil Norwid, *Ballade*, drawing in pen and ink, c.1873
BIBLIOTEKA NARODOWA, WARSZAWA

Konkursowe menu

Ballady

Competition menu

Ballades

 ARTUR SZKLENER

Gatunek ballady wywodzi się ze średniowiecznych pieśni minstreli i ludowych pieśni skandynawskich. Twórczość ta, odkryta w XVIII w., stała się inspiracją dla poetów i muzyków romantycznych, zafascynowanych światem baśni, wyrazistych postaci i konfliktów, a także synkretyzmem epiki, liryki i dramatu. Twórcą ballady czysto instrumentalnej był Fryderyk Chopin. W ciągu siedmiu lat (1836–1843) skomponował on cztery utwory w tym gatunku, który stał się istotnym wyznacznikiem jego dojrzałego stylu kompozytorskiego.

Ballady Chopina łączy charakterystyczna narracyjność muzyczna, duża zmienność emocjonalna, pewne archaizacje oraz specyficzna forma z niezwykle dramatycznymi kulminacjami przypadającymi na ostatnie takty. Specyficzny „ton balladowy”, który powoduje, że słuchacz ma wrażenie barwnej opowieści, pojawia się dzięki zastosowaniu świadomych muzycznych strategii.

Chopin konsekwentnie stosuje metrum złożone (6/8 lub 6/4), umożliwiające nawiązanie do tzw. strof stanisławowskich – z naprzemiennym układem sylab 10 + 8 – występujących w balladach Mickiewicza (np. *Świteziance*). Metrum to pozwala na wielopoziomowe grupowanie dźwięków i kształtowanie ich na wzór rytmicznych struktur wiersza. W kluczowych tematach wszystkich ballad pojawiają się też podstawowe stopy metryczne, jak jamb czy trochej, nierzadko determinując ich muzyczną istotę, jak w temacie pierwszym *Ballady F-dur* czy drugim *Ballady As-dur*, co zbliża muzykę do archaizującej recytacji. Niektóre jego tematy – np. główny w *Balladzie g-moll* – sugerują naprzemienne pytania i odpowiedzi, a identyczny początek wielu fraz jest rodzajem anafory. We wszystkich balladach tematy poddawane są też przeobrażeniom zmieniającym ich charakter, co jest odbierane jak przemiany bohaterów i wzmacnia wrażenie narracyjności. Już w *Balladzie g-moll* spokojny temat pierwszy nabiera z czasem cech dramatycznych, a niezwykle śpiewny temat drugi przekształcony zostaje w swoistą apoteozę. Taka transformacja drugiego tematu staje się cechą charakterystyczną ballad Chopina, a jednocześnie wytycza kierunki rozwoju technik kompozytorskich i form w muzyce późnego romantyzmu.

Chopin zdaje się zacierać symetrie, utrzymywać tok wypowiedzi, plastycznie przekształcać materiał muzyczny, aby uzyskać wrażenie wartkiej narracji. I to zestawienie – pewnej regularności na poziomie mikro, z nieprzerwaną ciągłością na poziomie makro – wydaje się najbardziej mistrzowskim strukturalnym osiągnięciem w budowaniu opowieści bez słów.

The genre of the ballade derives from mediaeval minstrel songs and Scandinavian folk songs. Discovered during the 18th century, they inspired Romantic poets and musicians fascinated by fairy-tale worlds, distinctive characters and conflicts, and also the syncretism of epic, lyric and drama. The purely instrumental ballade was created by Fryderyk Chopin. Over the course of seven years (1836–1843), he composed four works in the genre, which became a crucial determinant of his mature compositional style.

Chopin's ballades combine a characteristic musical narrative, fluctuating emotions, archaisations and a specific form with highly dramatic climaxes in the closing bars. The specific 'balladic tone' that creates the impression of a colourful tale in the listener's mind is generated through the use of deliberate musical strategies.

Chopin consistently employs a compound metre (6/8 or 6/4), enabling him to refer to the so-called Stanisławian strophes – with an alternating pattern of 10 + 8 syllables – that occur in the ballads of Adam Mickiewicz (e.g. *Świtezianka*). That metre allows notes to be grouped on many levels and shaped after the fashion of the rhythmic structures of the verse. In key themes of all the ballades, there also appear such fundamental metric features as the iamb and the trochee, which not infrequently determine their musical essence, as in the first theme of the Ballade in F major or the second theme of the Ballade in A flat major, which brings the music close to archaic-style recitation. Some of his themes – like the principal theme in the G minor Ballade – suggest the alternation of questions and answers, and the identical beginning of many phrases is a kind of anaphora. In all the ballades, the themes are also subjected to transformations which alter their character, which are perceived as the changing of protagonists and reinforce the narrative impression. Already in the G minor Ballade, the initially calm opening theme acquires dramatic features, and the songful second theme is turned into a sort of apotheosis. Such a transformation of the second theme becomes a characteristic feature of Chopin's ballades, and at the same time points the way forward for the development of composition techniques and forms in music of the late Romantic era.

Chopin seems to blur the symmetry, suspend the flow of the utterance and mould the musical material to create the impression of an animated narrative. And that combination of a certain regularity on the micro level with unbroken continuity on the macro level is perhaps the most masterful structural achievement in the forging of these stories without words.

Rękopis Ballady f-moll

Manuscript of the Ballade in F minor

ARTUR SZKLENER

Chopin skomponował *Balladę f-moll* op. 52 w roku 1842 w Nohant. Jak większość jego ballad, łączy ona elementy tradycji z nowoczesnym podejściem do formy muzycznej i technik kompozytorskich. Jej główny temat – ze swym wahadłowym rysunkiem melodii – ma cechy bachowskie, a barokowa polifonia zdaje się w mistrzowski sposób współgrać z klasyczną pracą wariacyjną. Temat drugi ulega głębokiej transformacji z postaci chorałowej w rodzaj apoteozy, a główna erupcja niezwykle dramatycznych emocji ma miejsce w części komentującej na końcu kompozycji, by dopełnić cechy chopinowskiej formy balladowej.

Do naszych czasów zachowały się dwa niekompletne rękopisy utworu zanotowane ręką kompozytora. Późniejszy, przechowywany w Bodleian Library w Oxfordzie, jest dość typowym chopinowskim źródłem edycyjnym, jednak wcześniejszy – nigdy niepublikowany – jest unikatowy. Najprawdopodobniej już po wpisaniu wszystkich dźwięków i wprowadzeniu korekt, z istotną modyfikacją jednego z motywów głównego tematu, na etapie uzupełniania pedalizacji i innych określeń wykonawczych, Chopin zdecydował o zmianie metrum z 6/4 na 6/8. Uniemożliwiało to dalsze wykorzystanie tego manuskryptu, ponieważ wszystkie wartości należałoby zmniejszyć o połowę. Zaczął więc pracę od nowa, mimo że powszechnie znana jest jego niechęć do przepisywania nut. Zmiana z metrum ćwierćnutowego na ósemkowe i określenie *Andante con moto* wskazywały, że kompozycja ma być grana w tempie żwawego chodu. Przypuszczalnie Chopin uznał, że zapis w postaci ósemek ułatwi zrozumienie jego zamysłu utrzymania pewnego *momentum*, narracyjnej potoczności, która jest cechą fundamentalną każdej ballady, obawiając się, że w przypadku zapisu w ćwierćnutach wykonania mogą być zbyt statyczne.

Po śmierci kompozytora manuskrypt został подарowany jego przyjacielowi Josephowi Dessauerowi. Najprawdopodobniej pierwotnie obejmował cały utwór lub większy fragment niż zachowane do naszych czasów *bifolium* (4 strony) zawierające 79 taktów, gdyż brak śladów zakończenia pracy w tym miejscu. W 1933 r. trafił do kolekcji Rudolfa Kallira i w trakcie II wojny światowej został wywieziony do USA. Obecnie znajduje się w zbiorach Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, do końca października tego roku będzie zaś eksponowany na wystawie „Życie romantyczne. Chopin, Scheffer, Delacroix, Sand” w Muzeum Fryderyka Chopina.

Chopin composed the *Ballade in F minor*, Op. 52 in 1842, at Nohant. Like most of his ballades, it combines elements of tradition with a thoroughly modern approach to musical form and composition technique. Its main theme – with its oscillating melodic contour – displays Bachian features, and the Baroque polyphony is masterfully blended with Classical variation work. The second theme undergoes profound transformation, from a chorale form into a sort of apotheosis, and the principal eruption of the highly dramatic emotions occurs in the commenting section at the end of the work, as is also characteristic of Chopin's ballade form.

Preserved to our time are two incomplete manuscripts of the work written in the composer's hand. The later of the two, held in the Bodleian Library in Oxford, is a quite typical Chopin *Stichvorlage*, but the earlier manuscript – never published – is unique. Probably after having written in all the notes and checked through the work, making a crucial modification to one of the motifs of the principal theme, at the stage of adding pedalling and other performance markings, Chopin decided to alter the metre from 6/4 to 6/8. That precluded any further use of this manuscript, since all of the values would have had to be reduced by half. Hence he began to write the piece out again from scratch, despite his well-known aversion to copying out music. The change from a crotchet to quaver tactus metre and the instruction *Andante con moto* indicate that this composition is to be played at a brisk walking speed. Chopin presumably considered that writing in quavers would make it easier to understand his idea of maintaining a certain momentum, a narrative flow, which is a fundamental trait of each of the ballades, worried that if he wrote in crotchets, performances might be too static.

After the composer's death, the manuscript was gifted to his friend Joseph Dessauer. Originally, it contained probably the whole work or a larger proportion than the bifolium (four pages) that has come down to us, covering 79 bars, as there is no evidence that he stopped work at this point. In 1933 it was acquired by Rudolf Kallir, and during the Second World War it was transported to the US. It is now held in the Fryderyk Chopin Institute and is on display in the exhibition 'Romantic Life. Chopin, Scheffer, Delacroix, Sand' of The Fryderyk Chopin Museum to the end of October this year.



Fryderyk Chopin. *Ballada f-moll* op. 52, autograf pierwszej, niepublikowanej wersji utworu, 1842-1843, nr inw. MC/747
Ballade in F minor, Op. 52, the autograph of the first, unpublished version of the work, 1842-1843, object no. MC/747
NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA