

Kurier Chopinowski

Nº 9
11 X 2025

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

DOROTA SZWARCMAN

JAKUB PUCHALSKI

Uchem recenzenta
With a critical ear

JAMES GORDON RENWICK

Chopin jako pedagog
Chopin as pedagogue

TERESA NOWAK

**Autografy z trzech
różnych kolekcji**
Autographs from three
different collections

JAKUB PUCHALSKI

**Kto nie słyszał
Chopina...**
Whoever has
not heard Chopin ...



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
TLUMACZENIA / TRANSLATIONS
Steven Canty, John Comber, Sylwia Zabieglńska
KOREKTA / PROOFREADING
Maria Aleksandrow, Gavin Dixon
ZDJĘCIE NA OKŁADCE / COVER PHOTO
Shiori Kuwahara – Krzysztof Szlezak
AUTORKA PRACY NA STRONIE 2 /
CREATOR OF THE CARTOON ON PAGE 2
Ola Szmida
AUTOR PRACY NA STRONIE 8 /
AUTHOR OF THE CARTOON ON PAGE 8
Michał Rzecznik
DRUK / PRINT
KRM Druk



RP

Patronat Honorowy
Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej
Karola Nawrockiego

DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW
MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

MECENAS PARTNER STRATEGICZNY



PARTNER GŁÓWNY PARTNER ZŁOTY



WSPÓŁORGANIZATORZY



PARTNERZY



OFICJALNY PRZEWODNIK NIFC



PATRONI MEDIALNI



WSPÓŁPRACA WERYDYCZNA



Uchem filozofa: czas With a philosopher's ear: time

ANNA CHĘĆKA

O czasie muzycznego wykonania nie da się myśleć w oderwaniu od bicia serca i oddechu, które przypominają nam o splocie duchowego uwznioślenia z fizjologią.

Podczas Konkursu wszyscy doświadczamy odmiennego poczucia czasu: niekiedy wykonawca niepomiernie nas nudzi, to znów sprawia, że czas zewnętrzny jakby przestaje istnieć i liczy się tylko bajkowa rzeczywistość utworu, która mogłaby trwać i trwać bez końca. Według filozofów czas jest podstawowym wymiarem istnienia muzyki, a niektórym współczesnym myślicielom zdarza się nawet głosić, że jest donioślejszy od samych dźwięków. Bo przecież cisza też składa się na to, co buduje doświadczenie muzyki, zarówno z perspektywy słuchacza, jak i wykonawcy. Skupmy się zatem na doświadczeniu pianisty, który musi zagospodarować czas utworu w zgodzie z własnym zegarem wewnętrznym, co okazuje się szczególnie trudne wtedy, gdy trema narzuca artyście obcy porządek – nieprzystający do intencji muzycznej. Spróbujmy więc, sympatyzując z uczestnikami Konkursu, wyobrazić sobie, co oznacza dla nich władanie czasem publiczności.

One cannot think about the time of musical performance in isolation from breath and the beating of a heart, which remind us about the interrelationship between spiritual elevation and physiology.

During the Competition, we all experience a different sense of time: occasionally a performer will bore us inordinately, while another can make our inner time seem to vanish, leaving only the make believe reality of the work, which could last and last without end. According to philosophers, time is a fundamental dimension of the existence of music, and some contemporary thinkers even claim it is more important than the sounds themselves. After all, silence is also a component of the experiencing of music for both the listener and the performer. So let us concentrate on the experience of the pianist, who has to organise the time of the work in accordance with his or her own inner clock, which proves particularly difficult when stage fright imposes on the artist an intrusive order that clashes with the musical intention. While sympathising with the competitors, therefore, let us imagine what dominion over the audience's time means for them.



Pełna wersja artykułu
dostępna online:

Full text available online:

→ blog.nifc.pl



Harmonogram dnia Schedule of the day

Sesja poranna Morning session

10:00 Xiaoxuan Li
Chiny / China

10:55 Zhexiang Li
Chiny / China

11:45 Eric Lu
Stany Zjednoczone / USA

PRZERWA / INTERMISSION

12:55 Philipp Lynov
pianista pod neutralną flagą /
individual neutral pianist

13:45 Tianyao Lyu
Chiny / China

Sesja wieczorna Evening session

17:00 Ruben Micieli
Włochy / Italy

17:55 Nathalia Milstein
Francja / France

18:45 Yumeka Nakagawa
Japonia / Japan

PRZERWA / INTERMISSION

19:55 Vincent Ong
Malezja / Malaysia

20:45 Piotr Pawlak
Polska / Poland



Uchem recenzenta With a critical ear



David Khrikuli
WOJCIECH GRZĘDZIŃSKI / NIFC

 DOROTA SZWARCMAN

Drugi etap jest – jeśli spojrzeć na repertuar, który częściowo podlega swobodnemu wyborowi – najbardziej urozmaicony. Ale ma elementy obowiązkowe i te szczególnie dają się zauważyć i zapamiętać.

Jest to więc po pierwsze etap *Preludiów* op. 28, choć niektórzy wybierają też *Preludium cis-moll* op. 45 jako jeden z utworów dowolnych (pięknie zagrał je w piątek rano Eric Guo). Obowiązkowych jest sześć – można wybrać drugą, trzecią lub czwartą szóstkę (nie pierwszą). Można też wykonać całość i dołożyć tylko poloneza. W piątkowe przedpołudnie pokusiło się o to dwóch pianistów. Ale konkurencja była ostra: po czwartkowych trzech wspaniałych wykonaniach – Jackyego Zhanga, Piotra Alexewicza i Yanga (Jacka) Gao – żadnemu z wykonawców nie udało się temu poziomowi dorównać. Choć pomysły bywały niebanalne, jak w interpretacji *Preludium a-moll* czy *Preludium E-dur* Adama Kałduńskiego albo dość oryginalnym ujęciu paru preludiów o charakterze lirycznym przez Davida Khrikulego.

Ciekawiej było jednak, gdy pianiści mieli bardziej urozmaicony program. Eric Guo, któremu przypadło trudne zadanie rozpoczęcia sesji, najpierw zestresował się *Polonezem fis-moll*, by potem dać pełne wdzięku interpretację *Mazurków* op. 17 (warto przypomnieć, że na ostatnim Konkursie Chopinowskim na Instrumentach Historycznych, który wygrał, zdobył również nagrodę właśnie za mazurki) i *Barkaroli*.

Drugim obowiązkowym punktem są polonezy. Ciekawe, że *As-dur* grywany bywa zwykle na koniec występu, a *fis-moll* na początek. Co więcej, tego drugiego nie zaprezentuje już nikt z polskiej ekipy, która zdecydowanie postawiła na Opus 53 jako swego rodzaju symbol. Grał je już Alexewicz, zagra Yehuda Prokopowicz, tylko Piotr Pawlak ma w programie *Andante spianato* i *Wielkiego Poloneza* op. 22. Wczoraj przed południem usłyszeliśmy *Poloneza As-dur* w interpretacji Adama Kałduńskiego. Było to wykonanie porządne, ale te porywające czekały nas dopiero po południu.



Eric Guo
KRZYSZTOF SZLEZAK / NIFC

The second round is, in terms of repertoire, the most varied – partly because some choices are left to the performers. Yet there are compulsory elements, and these are the ones that really stand out and linger in the memory.

First and foremost, this is the round of the Preludes, Op. 28, though some pianists also include the Prelude in C sharp minor, Op. 45 as a free-choice piece (beautifully played on Friday morning by Eric Guo). Six Preludes are compulsory – performers may choose the second, third, or fourth set of six, but not the first. Some opt to play the complete set and add only a Polonaise. On Friday morning, two pianists did just that. But the competition was fierce: following Thursday's three outstanding performances – by Jacky Zhang, Piotr Alexewicz, and Yang (Jack) Gao – none of Friday's performers quite reached the same level. Some ideas were unusual, though, such as Adam Kałduński's take on the Preludes in A minor and E major, and David Khrikuli's rather original approach to some of the more lyrical pieces.

The morning session became more engaging with pianists who offered a more varied selection. Eric Guo, tasked with opening the day, seemed unsettled at first by the Polonaise in F sharp minor, but went on to give graceful performances of the Mazurkas, Op. 17 (it is worth noting that at the last Chopin Competition on Period Instruments, which he won, he also took a prize for the Mazurkas) and the Barcarolle.

The second compulsory element is the Polonaise. Interestingly, the A flat major is usually played at the end of a recital, while the F sharp minor opens the programme. Moreover, no one from the Polish contingent will play the F sharp minor, having chosen instead the Opus 53 for its symbolic significance. It has already been performed by Alexewicz; Yehuda Prokopowicz will play it, while Piotr Pawlak's programme includes the *Andante spianato* and the Grand Polonaise, Op. 22. Yesterday morning, we heard the A flat major Polonaise from Adam Kałduński. It was a solid performance, though the truly thrilling interpretations followed on in the afternoon.

W poszukiwaniach repertuaru

In search of repertoire

Hyo Lee
WOJCIECH GRZĘDZIŃSKI / NIFC



JAKUB PUCHALSKI

Drugi etap to także konkurs na umiejętność ułożenia sobie programu koncertowego. Jury nie musi ponownie słuchać ballad albo etud, ale i one się pojawiają, gdyż zadaniem kandydatów jest przedstawienie ciekawie skonstruowanego 40–50 minutowego recitalu. O tym, że nie jest to proste, świadczą zarówno zdarzające się przekroczenia czasu, jak i zaskakujące niekiedy pomysły repertuarowe.

Wczorajsza sesja wieczorna dowiodła, jak daleko sięgnąć mogą poszukiwania programowe pianistów, gdyż aż dwukrotnie zabrzmiała *Sonata c-moll* op. 4. To śmiały krok, bo nie tylko wypełnia ona większość przewidzianego czasu (obok obowiązkowego wyboru z *Preludiów* op. 28 i poloneza), ale też jest to studenckie dzieło Chopina, jeszcze zdecydowanie niesamodzielne, pozbawione siły oddziaływania znanej z późniejszych utworów kompozytora. Jest natomiast szczególnie wymagająca, bo trzeba w niej odnaleźć i wyśpiewać cały wdzięk bezpretensjonalnych tematów. Najlepiej zabrzmiały one w wykonaniu Tianyou Li. Z kolei weteran Konkursu, Hyuk Lee, zdecydował się przedstawić *Sonatę b-moll*, deklarując tym samym chęć wykonania podczas turnieju obu dojrzałych sonat Chopina. Pamiętając jego wykonanie Opusu 35 sprzed czterech lat, cieszę się, że pianista wyraźnie dojrzał.

Otwierająca tę sesję Shiori Kuwahara sięgnęła natomiast do słuchanej wielokrotnie w etapie I *Barkaroli* i trzeba przyznać, że zaprezentowała jedną z najlepszych jej interpretacji, jakie mieliśmy okazję usłyszeć: potoczystą, łagodną i klarowną. Dopiero po delikatnym *dolce sfogato* pianistka pokazała swą siłę, którą tak epatowała później w *Fantazji f-moll* (znowu powrót utworu) i *Polonezie As-dur*. Poloneza jednak – ten obowiązkowy punkt programu – chyba najlepiej poprowadził ponownie Tianyou Li. I był to znowu *Polonez As-dur*, przekonujący właściwym dla siebie stanowczym gestem.

The second round is, in its way, a competition in programme-building. To judge the pianists, the jury needn't necessarily listen again to the Ballades or Etudes – yet they reappear, as each competitor must present a well-shaped forty- to fifty-minute recital. That's no easy task, as the occasional time overruns – and some intriguing programme ideas – make plain.

Yesterday evening's session showed just how far the contestants' repertoire adventures can go, while the Sonata in C minor, Op. 4 was heard not once but twice. A bold choice, for it fills most of the allotted time (alongside the obligatory Preludes, Op. 28 selection and a polonaise), and it remains a student work – still derivative, lacking the full emotional charge of Chopin's later pieces. Yet it demands a great deal, for one must find and sing out the charm of its unpretentious themes. Tianyou Li did so to best effect. Meanwhile, the Competition's veteran Hyuk Lee opted for the Sonata in B flat minor, thus declaring his intention to perform both of Chopin's mature sonatas over the course of the tournament. Remembering his Opus 35 from four years ago, one is glad to hear how much he has matured.

Opening the session, Shiori Kuwahara opted once more for the Barcarolle, a popular choice in the first round – and must be credited with offering one of the finest interpretations yet: flowing, gentle, and crystalline. Only after that delicate *dolce sfogato* did she reveal the power of her playing, which later surged in the Fantasy in F minor (another work already familiar) and the Polonaise in A flat major. Yet the Polonaise – that perennial fixture – was perhaps best handled by Tianyou Li. It radiated conviction and a properly decisive sweep.



Tianyou Li
WOJCIECH GRZĘDZIŃSKI / NIFC

Chopin jako pedagog: repertuar dla zaawansowanych uczniów *Chopin as pedagogue: repertoire for an advanced student*

 JAMES GORDON RENWICK

Co znaczyło być uczniem Chopina? Dla Friederike Müller była to m.in. konieczność szybkiej nauki nowego repertuaru. Będąc w Paryżu, w ciągu dwu lat studiów pod okiem Chopina, ta młoda wiedenka pracowała nad olbrzymią liczbą utworów. Każdego tygodnia miała opanować od dwóch do czterech kompozycji. Chopin sam dysponował ogromnym repertuarem, zachęcając więc uczniów do pracy nad tak różnorodnymi utworami, miał nadzieję wpoić im wiedzę muzyczną.

Utwory, nad którymi Chopin i Müller pracowali wspólnie, podzielić można na cztery kategorie: 1) te, które wpłynęły na jego własny styl kompozytorski i wykonawczy, 2) popularne dzieła jego poprzedników, 3) te wówczas powstające oraz 4) muzyka samego Chopina. Studiowanie wszystkich tych kompozycji uzbroiło Müller w bogaty i zróżnicowany repertuar, za pomocą którego mistrz mógł zarówno nauczyć ją podstaw gry na fortepianie, jak i przybliżyć niuanse muzyczne.

Chopin zachęcał Müller do tych utworów na instrumenty klawiszowe, które wpłynęły na niego samego, jak dzieła Clementiego, Fielda, Cramera czy Bacha. Choć był do nich przywiązany nostalgicznie, w pracy nad nimi chodziło o znacznie więcej aniżeli lament nad utraconą przeszłością. Mimo że dawno wyszły z mody, zalecał ich naukę, kładąc nacisk na liryczną, spójną grę. Repertuar ten umożliwiał parze wykonywanie muzyki bardziej introwertycznej i oddawanie się przyjemności własnej pianisty, niekoniecznie z myślą o publiczności.

Müller studiowała również twórczość kompozytorów – jak Beethoven, Weber czy Hummel – którzy mimo upływu czasu cieszyli się popularnością w Europie. Ich dzieła stanowiły bowiem wciąż zręb repertuaru fortepianowego dobrze przyjmowanego przez słuchaczy. Chopin zachęcał uczennicę zwłaszcza do skupienia się na Weberze, którego *quasi-fantazje* i ogólny operowy styl odpowiadały ówczesnym gustom.

Chciał też, by Müller była *au courant* z nowymi tendencjami w pianistyce. A te obejmowały jego największych rywali – Liszta i Thalberga, a także Kalkbrennera, Moschelesa i Alkana. Choć nie zawsze samemu Chopinowi utwory te wydawały się ciekawe, a niekiedy wręcz skarżył się uczennicy na niemuzyczność niektórych fragmentów, zdawał sobie jednak sprawę z tego, jak ważne było publiczne wykonywanie tego repertuaru.

Przede wszystkim jednak obydwójce pracowali nad muzyką Chopina. Przystudiowali całe cykle *Etюд* op. 10 i 25, tuzin preludiów, około 10 nokturnów, liczne polonezy i waltze, a także scherza, ballady, koncerty i sonaty. Müller wiedziała, że praca z Chopinem stanowiła wyjątkową okazję studiowania tej muzyki pod okiem twórcy. Co więcej, pragnęła ją propagować, grając w stylu mistrza i podejmując aktywność pedagogiczną po powrocie do Austrii.

Pomimo ogromu repertuaru, który Müller poznawała na lekcjach z Chopinem, wymagał on nieustannie zdolności głębokiego zrozumienia każdego dzieła. Spędzili na przykład sporo czasu nad jego *II Sonatą fortepianową* op. 35, pracując uważnie nad każdą częścią z osobna przez kilka miesięcy. Chopin podkreślał wagę zarówno głębi, jak i rozmachu. Wedle niego, by pojmować swą sztukę, muzyk powinien znać różne utwory, tak nowe, jak i dawniejsze. Bogactwo to musi być jednak zrównoważone głębią, by – jak miał powiedzieć – pianista potrafił „doprowadzić utwór do perfekcji”.

What did it mean to be a student of Chopin? For Friederike Müller part of being his student was to quickly learn new repertoire. While in Paris, the young woman from Vienna studied a tremendous number of musical works over the course of her two years under Chopin's tutelage, and each week she was often expected to learn between two and four pieces. Chopin's knowledge of musical repertoire was vast, and by encouraging students to work on such a multiplicity of pieces, he hoped they would also attain this musical knowledge.

The repertoire Chopin and Müller studied together can be divided into four categories: 1) works that influenced Chopin's compositional and playing style, 2) popular works from the previous generation's composers, 3) works by contemporary composers, and 4) Chopin's music. Studying these works provided Müller with a rich and diverse body of repertoire, through which Chopin was able to teach both piano fundamentals and musical nuances.

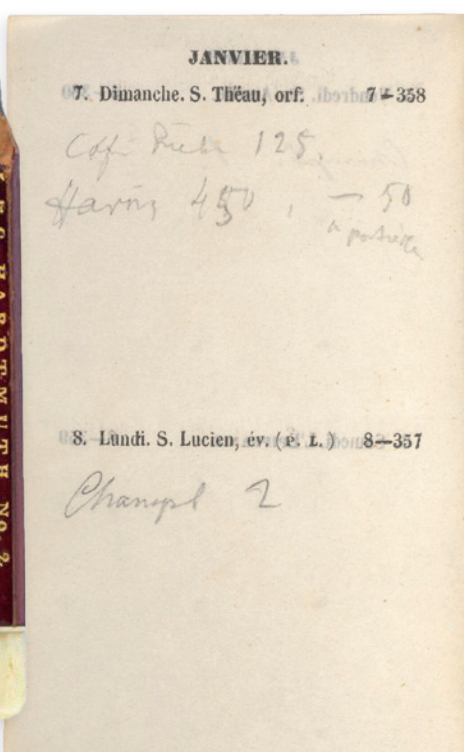
Chopin encouraged Müller to study keyboard works that influenced him, including those of Clementi, Field, Cramer and Bach. Although Chopin had a nostalgic attachment to these composers, the reason for studying them was more than a lamentation of a bygone era. He wanted her to learn these works to emphasise lyrical, connected playing, despite their unfashionability. This repertoire also allowed them to indulge in more introverted piano works, intended for a pianist's pleasure, but not necessarily for an audience.

Müller also learned music by composers who, despite their older vintage, remained popular in Europe, including Beethoven, Weber and Hummel. Their works constituted foundational piano repertoire that would be well received by audiences. Chopin strongly encouraged Müller to learn and concentrate on Weber in particular, as his fantasy-like works, and general operatic style suited modern taste.

Chopin also wanted Müller to familiarise herself with and remain aware of current pianistic trends. This included the works of Chopin's two biggest rivals, Liszt and Thalberg, as well as Kalkbrenner, Moscheles and Alkan. Although Chopin did not always find these works compelling and occasionally complained to Müller that passages by these composers seemed unmusical, he recognised the importance of playing this repertoire for the public.

Above all the two worked on Chopin's music. They worked through the entirety of *Etudes*, Op. 10 and Op. 25, a dozen preludes, about ten nocturnes, and many polonaises, waltzes, scherzos, ballades, concertos and sonatas. Müller recognised that working with Chopin was a unique opportunity to learn the music from the man himself. Furthermore, she wished to propagate Chopin's music, playing style and pedagogy when she returned to Austria.

Despite the huge amount of repertoire Müller studied with Chopin, he still wanted her to be able to deeply understand individual pieces. For instance, they spent considerable time on Piano Sonata No. 2, Op. 35, working through each movement carefully over several months. Chopin recognised the importance of both depth and breadth. For Chopin, a pianist should know a copious amount of music, both old and new, to understand the art. However, this vastness should be balanced by profundity so that one can, as Chopin says, 'bring a piece to perfection'.



Kalendarz kieszonkowy Fryderyka Chopina na rok 1849, nr inw. M/380
Fryderyk Chopin's pocket calendar from 1849, object no. M/380
 NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA

Autografy z trzech różnych kolekcji w serii „Dzieła Chopina. Wydanie faksymilowe”
Autographs from three different collections in the series 'Works by Chopin. Facsimile Edition'



PRZEMYSŁAW ADAMSKI / NIFC

 **TERESA NOWAK**

Dzięki serii „Dzieła Chopina. Wydanie faksymilowe” mamy możliwość obcowania z doskonałymi reprodukcjami autografów Chopina, opatrzonymi obszernymi komentarzami źródłowymi autorstwa wybitnych muzykologów. Ostatnio seria powiększyła się o trzy nowe tomy. Każdy zawiera autograf z innej kolekcji o wyjątkowej, niekiedy bardzo zawilej historii.

Nokturn E-dur op. 62 nr 2 jest częścią największej w świecie prywatnej kolekcji Chopinowskiej „Cela nr 2”, która została założona przez Anne-Marie Boutroux de Ferrà i mieści się w klasztorze Kartuzów w Valldemossie na Majorce. Dziś jest ona w posiadaniu Rosy Capllonch Ferrà, wnuczki Anne-Marie. W 1969 r. rodzina Boutroux-Ferrà nabyła zbiór chopinianów Artura Hedleya, angielskiego chopinografa i kolekcjonera, zawierający również *Nokturn* op. 62 nr 2. Chopin pracował nad tym utworem w czasie ostatniego pobytu w posiadłości George Sand w Nohant we Francji. Zachowany na Majorce rękopis stanowił podstawę pierwodruku francuskiego, który ukazał się w oficynie Brandus & Cie.

Autograf edycyjny *Barkaroli Fis-dur* op. 60, przeznaczony dla wydawcy niemieckiego – firmy Breitkopf & Härtel w Lipsku, wyróżnia się bardzo dokładnym zapisem muzycznym, wyjątkowo – jak na Chopina – bogatym w oznaczenia wykonawcze. Powstał również w czasie pobytu w Nohant, przede wszystkim w roku 1845. Rękopis ten jest obecnie częścią kolekcji Stefana Zweiga, przechowywanej

w British Library. Dotarł tam jednak dopiero ponad 140 lat po powstaniu w Nohant, skąd został przewieziony przez Paryż do Lipska. Zakupiła go następnie Clara Schumann, trafił do Drezna, po czym odsprzedano go Stefanowi Zweigowi. W czasie II wojny światowej przechowywany zaś był w Nowym Jorku. W 1986 r. spadkobiercy Zweiga podarowali całą jego kolekcję, wraz z rękopisem, British Library, gdzie znajduje się do dziś.

Trzeci wolumin zawiera autograf *Etiud* op. 10 nr 11 i 12 ze zbiorów Stiftelsen Musikkulturens Främjande w Sztokholmie. Kolekcja została założona w 1920 r. przez Rudolfa Nydahla, który po studiach w Konserwatorium Muzycznym w Paryżu wrócił do Szwecji, gdzie przejął po ojcu sklep winiarski. Po wprowadzeniu państwowego monopolu alkoholowego Nydahl wrócił do swojej wcześniejszej pasji – muzyki. Założył fundację i zaczął gromadzić rękopisy, instrumenty oraz inne pamiątki po wybitnych postaciach świata muzyki. Manuskrypty obu etiud stanowią część autografu edycyjnego całego op. 10 przeznaczonego dla wydawcy francuskiego, Maurice’a Schlesingera w Paryżu.

Wszystkie trzy wyżej wymienione edycje są pierwszymi wydaniem faksymilowymi autografów z dokładnym odwzorowaniem rozmiarów i kolorystyki oryginału, dzięki czemu zarówno wykonawcy, naukowcy, jak i miłośnicy muzyki mogą sięgnąć po pierwotny tekst utworów Chopina, by możliwie najpełniej zrozumieć intencje kompozytora oraz zweryfikować wiedzę o źródłach.

The series ‘Works by Chopin. Facsimile Edition’ brings us excellent reproductions of Chopin autographs, furnished with in-depth source commentaries by eminent musicologists. Three new volumes were recently added to the series. Each contains an autograph from a different collection, with an exceptional – and at times complicated – history.

The Nocturne in E major, Op. 62 No. 2 belongs to the world’s biggest private Chopin collection, ‘Cell No. 2’, which was founded by Anne-Marie Boutroux de Ferrà and is held in the Charterhouse in Valldemossa, Majorca. Today, it is owned by Rosa Capllonch Ferrà, Anne-Marie’s granddaughter. In 1969 the Boutroux-Ferrà family bought the Chopin collection belonging to the English Chopin scholar and collector Arthur Hedley, including the Nocturne, Op. 62 No. 2. Chopin worked on this composition during his last stay at George Sand’s Nohant residence in France. The manuscript preserved in Majorca formed the basis for the French first edition, which was published by Brandus & Cie.

The autograph *Stichvorlage* of the Barcarolle, Op. 60, intended for the German publisher Breitkopf & Härtel in Leipzig, is distinguished by the meticulous notation, exceptionally rich – for Chopin – in performance markings. It was also produced at Nohant, mostly in 1845. This manuscript currently belongs to the collection of Stefan Zweig, held in the British Library. Yet it only arrived there more than 140 years after it was written at Nohant, from where it was transported via Paris to Leipzig. It was then purchased by Clara Schumann and ended up in Dresden, after which it was sold to Stefan Zweig. During the Second World War, it was held in New York. In 1986 Zweig’s heirs donated his entire collection, including this manuscript, to the British Library.

The third volume contains an autograph of the Etudes, Op. 10 Nos. 11 and 12, held in the Stiftelsen Musikkulturens Främjande in Stockholm. That collection was founded in 1920 by Rudolf Nydahl, who on completing his studies at the Paris Conservatoire returned to Sweden, where he took over his father’s wine shop. When a state-run alcohol monopoly was introduced, Nydahl returned to his former passion: music. He set up a foundation and began collecting manuscripts, instruments and other souvenirs of outstanding figures from the world of music. The manuscripts of these two etudes form part of the autograph *Stichvorlage* of the whole of Op. 10 intended for the French publisher Maurice Schlesinger, in Paris.

All three of these editions are the first facsimile publications of these autographs to accurately reproduce the dimensions and colouring of the originals, thanks to which performers, scholars and music lovers can turn to the original text of Chopin’s works to understand the composer’s intentions as fully as possible and verify their knowledge of the sources.

„Kto nie słyszał Chopina...” ‘Whoever has not heard Chopin...’

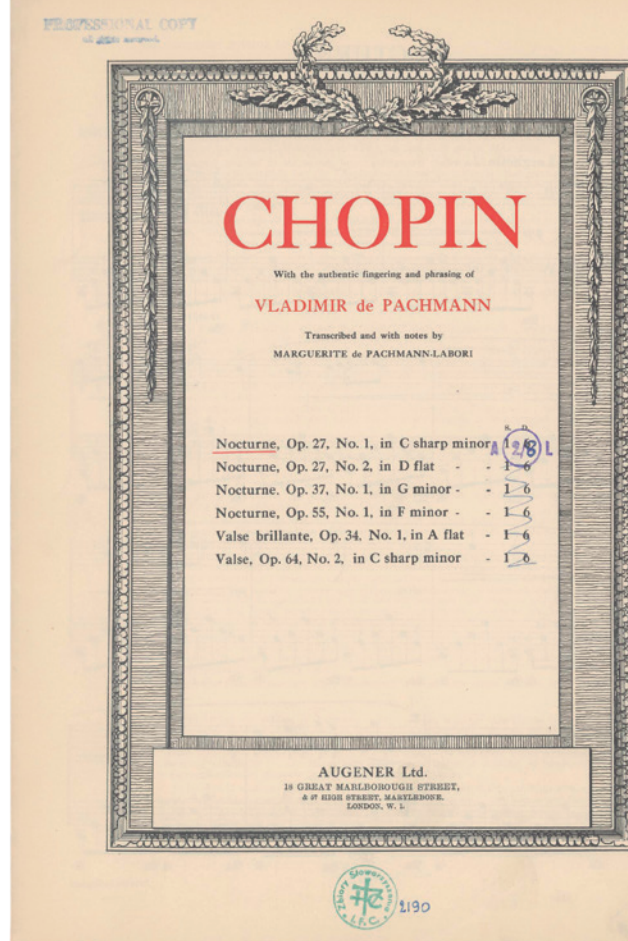
JAKUB PUCHALSKI

Vladimir de Pachmann pozostawił po sobie specyficzną pamięć, obciążoną ciężarem kpiny. Opowiadanie publiczności niestworzonych historii, jak na przykład osławiony żart z demonstracją rzekomych skarpetek Chopina wydzierganych przez George Sand, albo głośne podkreślanie, jak trudny do wykonania jest jakiś techniczny element, spowodowało, że zamiast fenomenalnego wirtuozu – zapamiętano klauna. A jednak ten infantylny ekscentryk był jednym z najwybitniejszych pianistów epoki, epoki takich indywidualności, jak Ferenc Liszt i Anton Rubinstein. Nawet złośliwy przydomek, jaki otrzymał – „Chopinzee” (od *chimpanzee*, czyli szympansa) – był zarazem odzieniem mu hołdu jako wykonawcy utworów Chopina. Chopina, którego jako jeden z pierwszych grał kompletne recitale i na którym właściwie zbudowana była cała jego kariera – i to mimo pozostawiania pod ogromnym wpływem Liszta.

Pachmann słynął z rekreowania utworów, które uzyskiwały pod jego palcami często niecodzienne, ale i nadzwyczaj urzekające oblicze. Cechą nadrzędną było *cantabile* – cudowny, gładki śpiew na fortepianie, na co pozwalała pianiście niezwykle lotna technika palcowa. Potrafił wieść niezamazane *legato* w każdej dynamice, aż po zanikające, ale wciąż wyraziste *pianissimo* (uchwyciły to nawet płyty akustyczne!). Drugą cechą była zmienność. Pachmannowi mogły się zdarzać nietrafione pomysły, ale nie usłyszymy u niego gry mechanicznej i beznamiętnej. Każdy takt żyje, podobnie jak żyje fraza i cała struktura, również więc i repetycje nie wracają w formie identycznie powtórzonej, lecz odmieniają się, prowadząc do tego, co następuje po nich. Oczywiście, niemal każdy takt płynie w tempie *rubato*, *rubato* wszelkiego rodzaju: przyspieszenia i zwolnienia, niezależność rąk, wydobywająca na wierzch melodię, do tego łagodzenie agresywnych akordów arpeggiami. Te ostatnie używane też są jako środek wyrazowy, np. w środkowej, dramatycznej części *Nokturnu f-moll* op. 55 nr 1. To w ogóle jedno z najlepszych nagrań Pachmanna (z 1912 r.): marsz, tak często słyszany i tak okropny, zanika nie tylko pod intensywnym śpiewem tematu, ale i dzięki subtelniemu *rubato*, a drobne odmienianie rysunku fraz dodatkowo przykuwa uwagę. Wreszcie następuje kulminacja i rozplywająca się lekkość końcowych figuracji, spuentowana łagodnie, ale z idealnie dobranym ciężarem postawionym końcowymi akordami.

Innym wzorem może być *Nokturn Es-dur* z op. 9 – pokaz czystej słodyczy, tak subtelnej, że staje się magią, a nie sacharyną. Na koniec *Nokturn e-moll* z pośmiertnego op. 72’ (WN 23), w którym dzięki lepszej już jakości nagrania (1927 r.) łatwo śledzić możemy każdy detal, układający się w wyśpiewane warstwy tego niezwykłego utworu. Śpiew, śpiew ponad wszystko! Faktycznie możliwe jest, że po jednym z koncertów Pachmanna Liszt wypowiedział te pamiętne słowa: „Kto nie słyszał grającego Chopina, słyszy go tego wieczoru!”.

Fryderyk Chopin, *Nocturne* [...], red. Vladimir de Pachmann, nr inw. 2190/n
Fryderyk Chopin, *Nocturne* (...), ed. Vladimir de Pachmann, object no. 2190/n
NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA



Vladimir de Pachmann left a reputation weighed down by ridicule. By regaling audiences with unbelievable stories, e.g. his notorious joke about a pair of socks that George Sand had supposedly knit for Chopin, told while holding them up, or by loudly emphasising how difficult it was to execute a technical passage, he has come to be remembered as a clown rather than a phenomenal virtuoso. And yet this infantile eccentric was one of the most accomplished pianists of the era; an era that stands out by virtue of such all-time piano greats as Ferenc Liszt and Anton Rubinstein. Even the malicious nickname ‘Chopinzee’ paid him homage as a Chopin exponent. Pachmann was one of the first to give recitals entirely devoted to Chopin. In fact, despite having been greatly influenced by Liszt, his entire career was built on Chopin.

Pachmann was famous for reimagining pieces. These often took on an unusual but extraordinarily seductive complexion beneath his fingers. The overriding quality of his playing was *cantabile* – wonderful *piano* singing made possible by his extremely nimble finger technique. He could carry a regular (not slurred) *legato* at any dynamic, right up to a vanishing but nevertheless distinct *pianissimo* (even acoustic recordings captured this). Another characteristic was variation. However wide of the mark his ideas might have been, Pachmann’s playing was never mechanical or dispassionate. Every bar is alive, as is the phrasing and the overall structure. Similarly, repeated phrases are never identical in format, but vary in order to lead into what follows on from them. Needless to say, practically every bar is played in *tempo rubato*, where every kind of *rubato* is deployed – speeding up, slowing down, having each hand play separately from the other, and bringing out the melody as well as mollifying aggressive chords with arpeggios. The latter resources are also used as a means of expression, e.g. in the dramatic middle section of the Nocturne in F minor, Op. 55 No. 1, this one of Pachmann’s best ever recordings (1912). The march, so often heard, and so fateful, fades away – not only under the spirited singing of the theme, but also as a result of the subtle *rubato*. The slight variation in shaping the phrases also attracts attention. Finally, the climax and the deliquescent lightness of the concluding figurations are gently punctuated, but with perfectly placed weighting of the final chords.

The Nocturne in E flat major, Op. 9 No. 2 might be another example. This is pure sweetness, subtle, but not to an extreme, so that it comes across as magic, not saccharine. Finally, there is the posthumous Nocturne in E minor, Op. 72’ (WN 23). The better recording quality (1927) makes it easy to follow every detail built into the singing textures of this extraordinary piece. Singing, singing above all! For this, Liszt is said to have stated, after hearing one of Pachmann’s performances, ‘Whoever has not heard Chopin, they have heard him this evening!’

Adam Kaldunski
📷 KRZYSZTOF SZLĘZAK / NIFC



Zihan Jin
📷 WOJCIECH GRZĘDZIŃSKI / NIFC



Hyo i Hyuk Lee
Hyo and Hyuk Lee
📷 KRZYSZTOF SZLĘZAK / NIFC



Kwanwook Lee
📷 WOJCIECH GRZĘDZIŃSKI / NIFC

PRAWDZIWY ARTYSTA

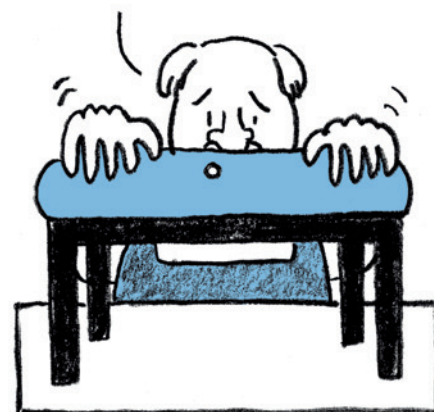
A TRUE ARTIST

KIEROWNIKU, ARTYSTA
POPROSIL O WYMIANĘ.
PONOĆ NIEWYGODNE.

BOSS, THE ARTIST WANTS IT CHANGED.
SAYS IT'S UNCOMFORTABLE.



SPRAWDŹMY... TU MIĘCIUTKO.
LET'S SEE ... HERE IT'S SOFT.



A TU... COŚ JAKBY...
BUT HERE ... SOMETHING ...



ZIARNKO GROCHU?
A PEA?

