

Nº 15
18 x 2025

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

Kurier Chopinowski

MARCIN MAJCHROWSKI

W poszukiwaniu Graala

Searching for the Grail

JIM SAMSON

Konkursowe menu

Competition menu

Wywiad

z Jakubem Piątkiem

Interview with
Jakub Piątek

ANNA ADAMUSIŃSKA-TASAK

MAŁGORZATA ZAWADZKA

Z muzealnego skarbca

Museum treasures



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

Chopin
Courier



Chopin wrócił na Ziemię

Chopin returns to Earth

EWA BOGULA-GNIAZDOWSKA

WYDAWCA / PUBLISHER
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

REDAKTOR NACZELNA / EDITOR-IN-CHIEF
Ewa Bogula-Gniazdowska

REDAKCJA / EDITORIAL STAFF
Gavin Dixon, Magdalena Kap-Taborowicz,
Jan Lech, Sylwia Zabieglińska

PROJEKT GRAFICZNY / LAYOUT
Mateusz Kowalski

WSPÓŁPRACA / COOPERATION
Ola Dębniak

TEUMACZENIA / TRANSLATIONS
John Comber, Maria Marchlewska,
Sylwia Zabieglińska

KOREKTA / PROOFREADING
Maria Aleksandrow, Gavin Dixon

ZDJĘCIE NA OKŁADCE / COVER PHOTO
Eric Lu – Wojciech Grzędziński

**AUTOR PRACY NA STRONIE 8 /
AUTHOR OF THE CARTOON ON PAGE 8**
Michał Rzecznik

DRUK / PRINT
KRM Druk



DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW
MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO



MECENAS PARTNER STRATEGICZNY



WSPÓŁORGANIZATORZY



PARTNERZY



OFICJALNY PRZEWÓZNIK NITC



PATRONI MEDIALNI



WSPÓŁPRACA WYSTAWIENICZA



Faksimile autografu *Mazurka As-dur* WN 45 Chopina poleciało wraz ze Sławoszem Uznańskim-Wiśniewskim w kosmos w ramach pierwszej w historii misji technologiczno-naukowej IGNIS na Międzynarodową Stację Kosmiczną (ISS). Chopinowski rękopis *Mazurka* był podarunkiem, wyjątkowym prezentem, przeznaczonym prawdopodobnie dla córki Marii Szymanowskiej, co wyjaśnia jego miniaturowe wymiary (zaledwie 17 × 10,6 cm). Z punktu widzenia wyprawy w kosmos rozmiar i waga były nie bez znaczenia. „Nie możemy wynosić zbyt dużej masy, ponieważ każdy kilogram, każdy gram kosztuje całkiem sporo” – powiedział polski astronauta. Obiekt wrócił do zbiorów Instytutu Chopina. Został przekazany dyrektorowi Arturowi Szklenerowi w miniony czwartek w Filharmonii Narodowej.

Uznański-Wiśniewski dostrzega pewne podobieństwa między konkursumi muzycznymi a jego profesją. „Myślę, że można znaleźć pewną paralełę w procesie selekcji astronautów [i muzyków]. Miałem to marzenie, że chciałem zostać astronautą. Ale nigdy tak naprawdę nie byłem pewien, czy to będzie możliwe [...]. To chyba jest podobne do konkursowych losów. Moim celem było skupienie się na następnym etapie, na kolejnym występie, na kolejnym wywiadzie albo badaniach lekarskich, żeby dać z siebie wszystko. A potem był ten okres oczekiwania na wyniki. Nigdy nie wiedziałem, czy zostanę zaproszony do kolejnego etapu”.

Choć, jak przyznał, podczas misji nie miał możliwości słuchania muzyki, to z przyjemnością rejestrował otaczające go odgłosy. „Dla mnie to były takie czysto magiczne momenty. Leżysz, a właściwie unosisz się w swoim przedziale i słuchasz tych metalicznych dźwięków, jakie wydaje stacja, pracując w przestrzeni kosmicznej na orbicie”.

A facsimile of Fryderyk Chopin's autograph of the *Mazurka* in A flat major, WN 45 has returned to Earth after a unique journey aboard the International Space Station (ISS), accompanying Polish astronaut Sławosz Uznański-Wiśniewski as part of the historic IGNIS technology and science mission. Chopin's manuscript of the *Mazurka* was a gift – most likely intended for the daughter of Maria Szymanowska – which explains its unusually small size (just 17 × 10.6 cm). Its small size was no accident – every gram on a spaceflight matters. ‘We cannot lift too much mass, because each kilogram, each gram costs quite a lot’ – explained the astronaut. The precious piece has now returned to the collections of the Chopin Institute and was ceremoniously handed over to director Artur Szklener on Thursday at the Warsaw Philharmonic.

During the event, Uznański-Wiśniewski shared his reflections on the surprising parallels between the lives of musicians during the Competition and astronauts – both paths shaped by relentless selection and long periods of preparation. ‘The parallel I could use is the selection process for astronauts. I had this dream that I wanted to become an astronaut. I was never sure if it would be possible for me ... And then maybe this is quite similar to the competition, but my focus was on the next stage, on the next performance, on the next interview or medical tests to do my best job, to do as much and for as hard as I can towards that. And then there was a waiting period for the result. I never, you know, I was never sure if I was going to be invited to the next stage.’

Though he did not get to listen to actual music during the mission, the astronaut found a surprising kind of beauty in the ambient sounds of the station itself. ‘I was listening to the sounds of the station and for me this was like some pure magical moment, flying, if I can say lying, floating, in my crew quarters on the station and listening to these, you know, metallic sounds of the station working in outer space in our orbit.’



POLSKA AGENCJA KOSMICZNA

Harmonogram dnia

Schedule of the day

- 18:00 Tianyou Li**
Chiny / China
Polonez-fantazja As-dur op. 61
Polonaise-Fantasy in A flat major, Op. 61
Koncert fortepianowy e-moll op. 11
Piano Concerto in E minor, Op. 11
- 19:00 Eric Lu**
Stany Zjednoczone / USA
Polonez-fantazja As-dur op. 61
Polonaise-Fantasy in A flat major, Op. 61
Koncert fortepianowy f-moll op. 21
Piano Concerto in F minor, Op. 21
- PRZERWA / INTERMISSION**
- 20:20 Tianyao Lyu**
Chiny / China
Polonez-fantazja As-dur op. 61
Polonaise-Fantasy in A flat major, Op. 61
Koncert fortepianowy e-moll op. 11
Piano Concerto in E minor, Op. 11
- 21:20 Vincent Ong**
Malezja / Malaysia
Polonez-fantazja As-dur op. 61
Polonaise-Fantasy in A flat major, Op. 61
Koncert fortepianowy e-moll op. 11
Piano Concerto in E minor, Op. 11

W poszukiwaniu Graala

Searching for the Grail

 MARCIN MAJCHROWSKI

Każdy z etapów ma swoją specyfikę, chociaż w tym roku swoboda zapisów regulaminu spowodowała pewne rozchwywanie repertuarowe. Etap III od dawna akcentuje znaczenie sonat i mazurków, honorowanych zresztą nagrodami specjalnymi. Mazurki być może należą do najtrudniejszych interpretacyjnie utworów Chopina i łatwo z nimi nie było. Traktowane często (nie wiedzieć czemu) jako pretekst do mocno swobodnych wizji brzmieniowych (takich spod znaku XVIII-wiecznych *Freie Fantasie*), okazywały się niezrozumiałym konglomeratem barwnych plam i niepewnych rytmów. Niewielu uczestników sobie z nimi poradziło.

Ale wracając jeszcze do repertuarowych powiązań między etapami, skrupulatne gospodarowanie czasem pozwoliło trzem pianistom w taki sposób poukładać programy, żeby przedstawić obie wielkie sonaty Chopina. Hyuk Lee, Eric Lu i Tomoharu Ushida w etapie II sięgnęli po *Sonatę b-moll*, a w III – *Sonatę h-moll*. Sytuacja zdaje się bez precedensu w historii Konkursu, a odpowiedź na pytanie, czy któraś z tych kreacji z „przedbiegów” rywalizacji o nagrodę regulaminową będzie najwyższej oceniona, pozostaje oczywiście w rękach jurorów. Dla Erica Lu udział w turnieju wiązał się zresztą z dramatycznymi okolicznościami zdrowotnymi, ale – paradoksalnie – występ wypadł mu zdecydowanie najlepiej. Lu wybrał – to rzadkość – *Poloneza B-dur* op. 71 nr 2 (WN 17).

Podobnych repertuarowych smakołyków w etapie III zresztą nie brakowało. Można wspomnieć choćby uznane przez Jamesa Hunekera za „najsłabszy utwór” Chopina *Wariacje B-dur* na temat „*Je vends des scapulaires*” op. 12 w błyskotliwej interpretacji Zitong Wang. Chinka zaproponowała też niezwykle ciekawe od strony barwowej spojrzenie na ostatnie ogniwo *Sonaty b-moll*. Konsekwentnie przymglone lewym pedałem, proste – bez podkreślania dodatkowych melodycznych motywów (była ich cała paleta u innych) – jawiło się jak delikatna mgła.

Podobnie spójny finał tej *Sonaty* – choć z innej przestrzeni brzmieniowej i wyrazowej – zaproponował David Khrikuli. Królowały w nim gęstość i depresyjny mrok, wieńczące wstrząsającą od pierwszych dźwięków, bardzo spójną wyrazowo interpretację dzieła. Khrikuli wzruszył mnie najbardziej całym swoim występem (*Scherzo E-dur*!), zafrapował mazurkami. Jednak w poszukiwaniu Świętego Graala chopinistyki zdystansował wszystkich William Yang. Jego *Mazurki* op. 33 łączyły delikatność z tanecznym zapamiętaniem, zadzierzystość z elegijnością, intymnością i refleksyjnym dystansem. Ci dwaj pianiści w etapie III zaprezentowali swe nowe oblicze. Piłka w grze, do rozstrzygnięcia turnieju jeszcze daleko.

Kevin Chen
 WOJCIECH GRZĘDZIŃSKI / NIFC



Each of the rounds has its own specific character, although this year the freedom allowed by the rules has caused a certain ‘repertorial instability’. The third round has long emphasised the importance of the sonatas and mazurkas, each honoured with special prizes. The mazurkas are perhaps among the most difficult Chopin works in terms of interpretation, and they were certainly not a walk in the park. Often treated (for some unknown reason) as a pretext for highly idiosyncratic musical visions (*à la* 18th-century *Freie Fantasie*), they threw up an incomprehensible array of splashes of colour and uncertain rhythms. Few of the pianists coped well with them.

But to return to repertorial links between rounds, scrupulous time management allowed three pianists to arrange their programmes in such a way as to present both of Chopin’s great sonatas. Hyuk Lee, Eric Lu and Tomoharu Ushida played the Sonata in B flat minor, Op. 35 in the second round, and the Sonata in B minor, Op. 58 in the third. This situation seems unprecedented in the history of the Competition, and the answer to the question of which will be considered superior when the statutory prize is awarded lies, of course, in the hands of the jurors. For Eric Lu, participation in the Competition was fraught with dramatic health problems, but paradoxically he came across decidedly the best. Lu turned to the rarely performed Polonaise in B flat major, Op. 71 No. 2 (WN 17).

And there were similar treats in the third round, to mention but the Variations in B flat major on ‘*Je vends des scapulaires*’, Op. 12, deemed by James Huneker to be ‘the weakest of Chopin’s muse’, in a dazzling interpretation by Zitong Wang. The Chinese pianist also offered a timbrally intriguing reading of the last movement of the B flat minor Sonata. Delivered in straightforward fashion (without highlighting any of the additional melodic motifs emphasised by other competitors), and consistently veiled with the left pedal, it gave the impression of a delicate haze.

A similarly cohesive look at that Sonata’s finale, albeit from a different tonal and expressive space, was proposed by David Khrikuli. With him, it was density and oppressive gloom that held sway, crowning an expressively most coherent interpretation of the work that was gripping from the very first notes. Khrikuli’s entire performance was very moving (the *Scherzo* in E major!), and his mazurkas were particularly striking. Yet in his search for the Holy Grail of Chopin interpretation, William Yang left everyone in his wake. His Mazurkas, Op. 33 combined delicacy with terpsichorean passion, punchiness with elegy, intimacy with reflective distance. In the third round, these two pianists most evidently presented new aspects of their talent. But the ball remains in play – and we’re still a long way from the final verdict.

Konkursowe menu

Koncerty i Polonez-fantazja op. 61

Competition menu

Concertos and Polonaise-Fantasy, Op. 61

 JIM SAMSON

Zaden z dwu *Koncertów fortepianowych* Chopina nie miał dobrej prasy, choć krytykowano je zazwyczaj za niedostatki elementów, które nigdy nie były w zasięgu wzroku kompozytora. Obydwa dzieła skomponował w 1830, ostatnim roku spędzonym w Warszawie, i obydwie też sam wykonał, zarówno w salonie rodzinnym, jak i publicznie. Oznacza to, że można było je grywać solo lub z akompaniamentem niewielkiej obsady (często z kwintetem smyczkowym), a także z wielką orkiestrą. Krótko mówiąc, koncerty te, mieszczące się stylistycznie w gatunku XIX-wiecznego koncertu *brillant*, pomyślanego na potrzeby wielkiego salonu lub występów charytatywnych, bliższe są analogicznym dziełom Hummela, Fielda czy Moschelesa niż Beethovena, Mendelssohna czy Schumanna. Stawianie Chopinowi, jak to się zdarzało krytykom, zarzutu o słabą orkiestrację to przeoczenie tego gatunkowego rozróżnienia.

Wbrew numeracji, *Koncert f-moll* op. 21 (noszący numer 2) powstał wcześniej i zabrzmiał w lutym i marcu 1830 r. zarówno w okolicznościach prywatnych, jak i publicznie (nie zapominajmy o tym rozróżnieniu, ponieważ nawet wykonanie prywatne w salonie rodzinnym mogło być wówczas zauważone przez prasę). Podobnie jak inne koncerty *brillant* tego okresu, Opus 21 łączy brawurowe figuracje z fragmentami lirycznymi, inspirowanymi często operą włoską. Można powiedzieć, że ów dualizm figuracji i melodii – przeciwstawionych sobie nawzajem – leży w istocie u podstaw organizacji dzieła. Szczególne zainteresowanie budzi część wolna, o mozartowskiej zgoła przejrzystości, a to przez wzgląd na sugestię (zawartą w liście Chopina do szkolnego przyjaciela, Tytusa Woyciechowskiego), że zainspirowało ją młodzieńcze uczucie do śpiewaczki, Konstancji Gładkowskiej.

Choć *Koncert e-moll* op. 11 (nr 1) jest dziełem o znacznie większym rozmachu, i w jego przypadku miały miejsce półotwarte „próby” w rodzinnym salonie, zanim zabrzmiał publicznie w październiku 1830 r., to mimo ambitniejszego zamysłu wszystkie trzy części powielają ogólny wzór poprzednika, wraz z finałowym rondem, zawierającym charakterystyczny epizod „rustykalny” – konwencję typową dla gatunku, sięgającą co najmniej koncertów Johanna Christiana Bacha (por. mazur z op. 21 oraz krakowiak z op. 11). Obydwa te koncerty stanowią pierwsze większe kompozycje Chopina, które znalazły trwałe miejsce w repertuarze. Nie zapominajmy jednak o *Allegro de concert* op. 46, które rozpoczęło swój żywot jako trzeci koncert i jako taki wspominane jest w korespondencji Chopina.

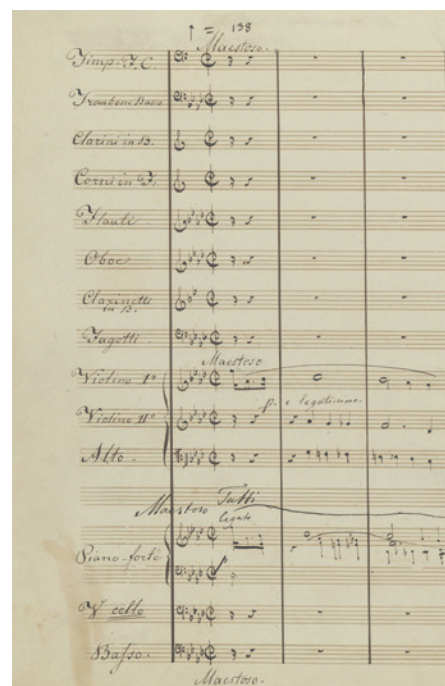
Piętnaście lat dzieli dwa koncerty oraz *Poloneza-fantazję* op. 61, jedno z trzech ważnych, rozbudowanych dzieł ostatnich lat życia kompozytora, dzieł, w których osiągnął nowy poziom twórczy (pozostałe dwa to *Berceuse* op. 57 oraz *Barkarola* op. 60). Źródła rękopiśmienne dostarczają konkretnych dowodów na to, jak samokrytyczny stał się Chopin w ostatnich latach swojego życia. W ciągu 18 miesięcy, które poświęcił *Polonezowi-fantazji* (1845–1846), forma utworu ewoluowała od prostego wzoru ABA do skomplikowanego schematu wieloodcinkowego, zawierającego epizody nokturnowe, a przed rozpoczęciem reperyzy – niespodziewany powrót introdukcji. W swojej korespondencji Chopin wspominał, że wahał się co do tytułu utworu. Intrygujące jest w tym świetle, że – jak dowiadujemy się ze szkicu – polonezowy akompaniament towarzyszący głównemu tematowi przyszedł Chopinowi do głowy po namyśle. Wydaje się zatem, że komponował po pierwsze i przede wszystkim fantazję. Może lepiej więc traktować Opus 61 jako parę dla *Fantazji* op. 49 niż jako ostatni i największy z polonezów kompozytora.

Chopin's two piano concertos have not always had a good press, though as often as not they were criticised for failing to achieve something that was never within the composer's sights. Both concertos were composed during 1830, his last year in Warsaw, and he himself performed them both in the family salon and on the public stage. As this indicates, they could be performed as solos or with reduced accompaniment (often a string quintet), as well as with full orchestra. In short, these concertos adhered in general style to the genre of the early 19th-century *brilliant* concerto, designed for the grand salon and the benefit concert, and they are closer to concertos by Hummel, Kalkbrenner, Field and Moscheles than to those of Beethoven, Mendelssohn or Schumann. To accuse Chopin of weak orchestration, as several critics have done, is to miss this generic distinction.

Despite the numbering, the F minor Concerto, Op. 21 (labelled No. 2) was the earlier of the two to be composed, and it was performed in February and March of 1830 in both private and public settings (this distinction needs care, for we should note that even a private performance in the family salon might be 'noticed' in the press). Like other *brilliant* concertos of the time, Op. 21 sets passages of bravura figuration alongside more lyrical passages, often influenced by Italian opera. Indeed, this duality of figuration and melody – one squared off against the other – might be said to underlie the formal organisation of the work. Its slow movement, of an almost Mozartian limpidity of expression, has attracted special interest due to a suggestion (in a letter from Chopin to his school friend Tytus Woyciechowski) that it was inspired by an adolescent crush on the singer Konstancja Gładkowska.

The E minor Concerto, Op. 11 (No. 1) is on a much grander scale, but again there were semi-public 'rehearsals' in the family salon before it was aired publicly in October 1830. Despite its more ambitious conception, all three movements follow the general scheme of the earlier work, including a rondo-finale that incorporates a characteristic 'rustic' episode, a convention that was common to the genre and could be traced back at least to the concertos of Johann Christian Bach (note the *mazur* in Op. 21 and the *krakowiak* in Op. 11). These two concertos are the first major works of Chopin to have an established place in the repertory. But we should be aware that his *Allegro de concert*, Op. 46 began life as a third concerto, and is referenced as such in Chopin's correspondence.

Fifteen years separates the two concertos from the Polonaise-Fantasy, Op. 61, one of the three great extended piano works of Chopin's final years, works in which he reached a new plateau of creative achievement (the other two are the *Berceuse*, Op. 57 and the *Barcarolle*, Op. 60). The manuscript sources provide concrete evidence of just how self-critical Chopin had become in these later years. During the eighteen months he spent on its composition (1845–1846), the form of the Polonaise-Fantasy morphed from a straightforward ABA design to a complex multi-sectional scheme, incorporating nocturne-like episodes and with an unexpected return of the introduction prior to the reprise. Chopin remarked in correspondence that he was undecided about a title for the work, and in light of this it is intriguing that, as we learn from the sketch, the 'polonaise' accompaniment to the main theme was an afterthought. It seems that Chopin was composing a 'fantasy' first and foremost, and it may be more helpful to consider Op. 61 as a companion to the Fantasy, Op. 49 than as the last and greatest of the polonaises.



Z Jakubem Piątkiem, reżyserem filmu *Pianoforte* rozmawia Maria Marchlewska

Jakub Piątek, director of Pianoforte in conversation with Maria Marchlewska

MARIA MARCHLEWSKA: Mijają cztery lata od poprzedniego Konkursu Chopinowskiego i dwa lata od premiery filmu *Pianoforte*. Czy zdążył Pan zatęsknić za Konkursem?

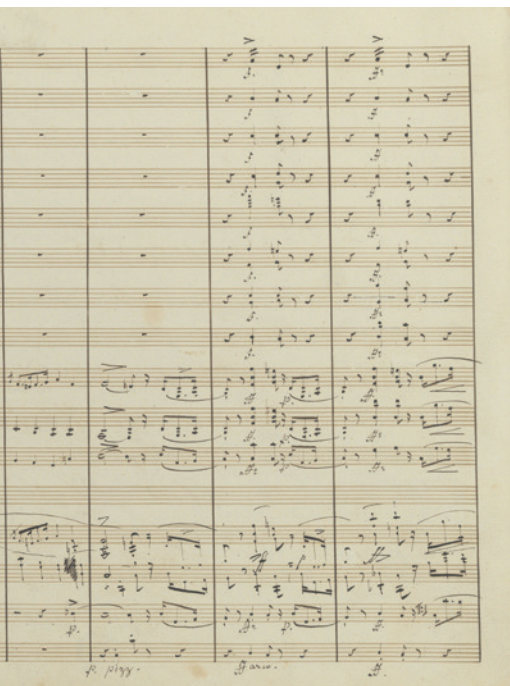
JAKUB PIĄTEK: Mam wrażenie, że przez te cztery lata Konkurs wcale się nie zakończył. Nie odbieram tego jednak jako czegoś złego – wręcz przeciwnie, bardzo mnie to cieszy. Od premiery filmu w styczniu 2023 r. praktycznie nieustannie podróżuję. *Pianoforte* wciąż trafia do nowych miejsc – ostatnio chociażby do Japonii czy Chin – co jest dla mnie ogromnym powodem do dumy. Choć to, co dzieje się wokół filmu, jest niezwykle satysfakcjonujące, po pracy nad nim pozostało we mnie poczucie pewnego niedosytu, stąd decyzja, by powrócić z kamerą na Konkurs Chopinowski w tym roku.

M.M.: Czego spodziewa się Pan po nowym projekcie, tym razem w formie serialu, a nie filmu?

J.P.: Razem z ekipą liczymy na to, że opowieść będzie szersza, głębsza i dłuższa. Po *Pianoforte* mieliśmy wrażenie, że sporo wartościowych materiałów nie znalazło swojego miejsca w filmie. Były świetne sceny, które nie mieściły się w intensywnej, 90-minutowej narracji. Serial daje możliwość bardziej swobodnego opowiadania, wprowadzania retrospekcji z przygotowań do Konkursu, a także pokazania innych perspektyw – nie tylko pianistów, ale też ich nauczycieli, którzy odgrywają ogromną rolę. Chcemy również przybliżyć widzom pracę organizatorów i pracowników technicznych. Bardzo się cieszę, że nie jestem sam w tej przygodzie. Wracają osoby, z którymi współpracowałem przy *Pianoforte*, ale dołączyła też dwójka reżyserów – Marta Prus i Marek Kozakiewicz. Dzięki nim mam poczucie świeżości i mogę spojrzeć na Konkurs ich oczami, tak jak sam patrzyłem na niego po raz pierwszy cztery lata temu.

M.M.: Historie młodych pianistów bardzo Pana wciągnęły. Wydaje się Pan nie tylko ich obserwatorem, lecz także towarzyszem w tej drodze.

J.P.: Sądzę, że jest to naturalny sposób empatycznego tworzenia filmu dokumentalnego. Sytuacja, w której znajdują się nasi bohaterowie, jest wyjątkowa – Konkurs wiąże się z ogromną stawką i wymaga od uczestników niewyobrażalnego nakładu pracy, czasu oraz energii. Należy pochylić się nad tym wysiłkiem i okazać mu szacunek. Nasza opowieść zawsze będzie dotyczyła tego, jakiej drogi wymaga od młodych ludzi pojawienie się na estradzie Filharmonii Narodowej. Te drogi są różne, nierzadko wyboiste, ale wszystkie warte opowiedzenia.



Fryderyk Chopin. *Koncert fortepianowy f-moll* op. 21.

półautograf edycyjny, ok. 1835

Fryderyk Chopin, Piano Concerto in F minor, Op. 21.

Stichvorlage semi autograph, c.1835

BIBLIOTEKA NARODOWA, WARSZAWA

Od lewej / From the left to right: Anna Rok,

Filip Drożdż, Jakub Piątek

MAREK KITA



MARIA MARCHLEWSKA: Four years have passed since the last Chopin Competition and two years since the premiere of *Pianoforte*. Have you had time to miss the Competition?

JAKUB PIĄTEK: I have the impression that over these four years the Competition hasn't really ended. But I don't see this as something negative – on the contrary, it makes me very happy. Since the film's premiere in January 2023, I've been practically traveling non-stop. *Pianoforte* keeps reaching new audiences – most recently in Japan and China – which is a huge source of pride for me. Although everything happening around the film is extremely gratifying, I was left with a certain sense that something was missing after finishing it. That's why I decided to return with the camera to the Chopin Competition this year.

M.M.: What do you expect from this new project, this time in the form of a series rather than a movie?

J.P.: Together with the team, we hope that the story will be broader, deeper, and longer. After *Pianoforte*, we felt that a lot of valuable material didn't find its place in the film. There were fantastic scenes that just didn't fit into the intense 90-minute narrative. A series allows for more freedom in storytelling, the use of flashbacks to preparations for the Competition, and also the chance to show other perspectives – not only the pianists', but also those of their teachers, who play an enormous role. We also want to bring the work of the organisers and technical staff closer to the viewers. I'm very glad I'm not alone in this adventure. Some of the people I worked with on *Pianoforte* are returning, but two directors – Marta Prus and Marek Kozakiewicz – have also joined. Thanks to them, I feel a sense of freshness and can look at the Competition through their eyes, just as I myself looked at it for the first time four years ago.

M.M.: The stories of young pianists drew you in deeply. You seem to be not only an observer, but also a companion on their journey.

J.P.: I think this is a natural, empathetic way of making a documentary film. The situation our protagonists find themselves in is extraordinary. Stakes are high in the Competition, and it demands an unimaginable amount of work, time, and energy from the participants. One needs to acknowledge this effort and show respect for it. Our story will always be about the kind of paths young people take to appear on the stage of the Warsaw Philharmonic. These paths are different, often difficult, but all of them worth telling about.

Za kulisami wystawy „Teatr zapięty na ostatni guzik” *Behind the scenes of the exhibition ‘A theatre well buttoned up’*

ANNA ADAMUSIŃSKA-TASAK, MAŁGORZATA ZAWADZKA

kuratorki wystawy
exhibition curators

Kulisy zawsze intrygują, choć nie zawsze są doceniane. W teatrze, zasiadłszy na widowni, skupiamy się na tym, co dla nas przygotowano. Naszą uwagę przyciąga wydobyta z mroku scena – barwy, ruch, dźwięki, słowo – i niekiedy szukamy źródła wrażeń wzrokowych, słuchowych i intelektualnych owej „feerii dekoracji, efektów i trików”, jak określiła George Sand sceniczne dokonania swojego syna Maurice’a w liście do Flauberta. Z perspektywy widowni dostrzegamy całość kreacji, ale żeby tak się stało, konieczne jest sprawne skoordynowanie wielu różnorodnych elementów, a to wymaga skomplikowanej maszynierii.

Tak też było w przypadku teatru lalkowego w Nohant, niby amatorskiego, niby miniaturowego, ale i wielkiego zarazem. Zanim kurtyna poszła w górę, musiały powstać tekst sztuki, lalki sceniczne i ich kostiumy, rekwizyty i dekoracje, wreszcie afisze i zaproszenia na spektakl. Maurice Sand – istny człowiek orkiestra – pisał żartobliwe sztuki, powoływał do życia i odziewał drewnianych aktorów, ustawiał i oświetlał dekoracje, reżyserował, a jako lalkarz wprawiał wszystko w ruch od początku do końca przedstawienia. W przygotowania włączyła się też George Sand, przyjmując rolę krawcowej i garderobianej. Szykowała wykroje zgodnie ze wskazówkami syna, szyła, haftowała i dopasowywała kostiumy.

Pierwsze przedstawienia lalkowe w Nohant odbyły się w roku 1847 i nikt się wówczas nie spodziewał, jak mocno zaangażuje się w tę formę sztuki Maurice Sand. Pewnego wieczoru on i jego przyjaciel Louis-Eugène Lambert, ukryci za oparciem krzesła, zaczęli odgrywać scenki z udziałem figurek stworzonych naprędce z kawałeczków drewna opałowego, które przyodziali w gałganki. Ta spontaniczna zabawa przerodziła się z czasem w prawdziwe przedsięwzięcie sceniczne, rozwijane nieprzerwanie przez ponad 40 lat – najpierw w Nohant, potem w Paryżu.

Wszystko to przybliży wystawa czasowa „Teatr zapięty na ostatni guzik. Lalki sceniczne z Nohant”. Jej tytuł ma podkreślić znaczenie nawet najmniejszych detali oraz najwyższy stopień dopracowania całości tych działań, a symboliczny podział przestrzeni na dwie części – odzwierciedlić naturalny układ sali teatralnej, na którą składają się strefy widowni i kulis. W obrębie tej pierwszej możemy przyjrzeć się gotowym kreacjom: wyeksponowanym lalkom z różnych przedstawień i dekoracjom malowanym własnoręcznie przez Maurice’a Sanda, natomiast przechodząc do strefy kulis – możemy odkryć tajemnice tego nietuzinkowego teatru w poszczególnych, misternie ze sobą połączonych elementach, takich jak autentyczne urządzenia oświetleniowe, szkice, przybory krawieckie i wykroje kostiumów oraz odtworzona maszynieria stanowiska lalkarza.

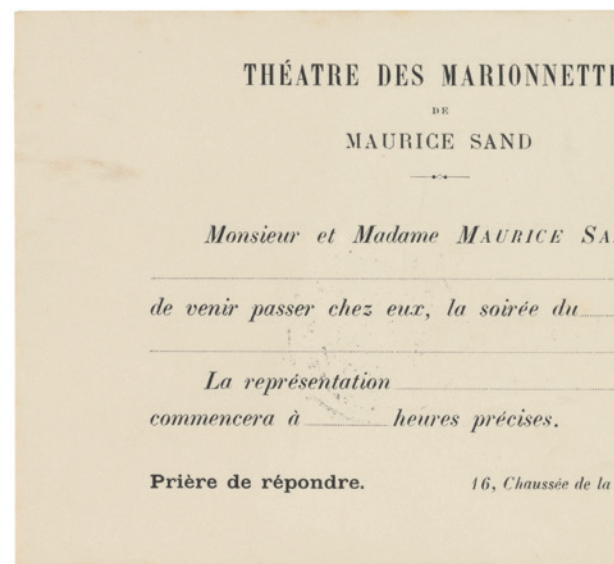
W zaaranżowanych przez Sanda kulisach krył się jeszcze jeden wielki miłośnik teatru – Fryderyk Chopin. Jeżeli chcą się Państwo dowiedzieć, jaką rolę odegrał w nich kompozytor, zapraszamy do Żelazowej Woli. Za kulisami samej wystawy stoi zaś porozumienie o partnerstwie zawarte między Narodowym Instytutem Fryderyka Chopina i Centre des monuments nationaux oraz wspaniała i twórcza współpraca z Zespołem Maison de George Sand w Nohant: Elisabeth Pezza Braoun, Elisabeth Portet i Maéva Méplain.

Wystawę „Teatr zapięty na ostatni guzik. Lalki sceniczne z Nohant” można oglądać do 31 października 2025 r.

Scena teatru lalkowego w Nohant
Stage of the puppet theatre in Nohant
COLOMBE CLIER / CENTRE DES MONUMENTS NATIONAUX



Zaproszenie Liny i Maurice’a Sandów na spektakl teatru lalkowego w Nohant, 1882-1889
Invitation to a puppet theatre show in Nohant, on behalf of Lina and Maurice Sand, 1882-1889
WALDEMAR KIELICHOWSKI / NIFC

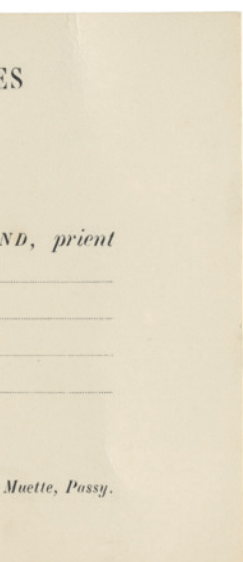


Pauline Viardot, Fryderyk Chopin czytający gazetę i tuszem, 1841
Pauline Viardot, Fryderyk Chopin reading a newspaper and Maurice Sand drawing, pencil and ink drawing, 1841
WALDEMAR KIELICHOWSKI / NIFC





Kulisy teatru lalkowego w Nohant
Backstage of the puppet theatre in Nohant
COLOMBE CLIER / CENTRE DES MONUMENTS NATIONAUX



The backstage world is always intriguing, but not always fully appreciated. At the theatre, having taken our seats in the auditorium, we focus on what has been prepared for us. Our attention is drawn to the stage, emerging out of darkness – to the colours, movement, sounds and words – and we do not necessarily seek the source of the visual, auditory and intellectual impressions aroused by that ‘marvel of sets, effects and tricks’, as George Sand described the theatrical achievements of her son Maurice in a letter to Flaubert. From the perspective of the auditorium, we perceive the work as a whole, but its creation requires the efficient coordination of many different elements, with the help of complex machinery.

And such was the case with the puppet theatre at Nohant – supposedly amateur, supposedly miniature, but decidedly great as well. Before the curtain rose, a host of things had to be prepared: the text of the play, the puppets and their costumes, the props and sets, and also the programmes and invitations. Maurice Sand – a veritable one-man-band – wrote humorous plays, created and dressed the little wooden actors, arranged and illuminated the sets, directed the productions and, as the puppeteer, set the whole thing in motion from the beginning to the end of the show. George Sand also helped with the preparations, assuming the role of seamstress and dresser. She prepared patterns in accordance with her son’s instructions, and embroidered and fitted the costumes.

The first puppet shows at Nohant were given in 1847, and no one suspected at the time how deeply Maurice Sand would become involved in this art form. One evening, he and his friend Louis-Eugène Lambert, hidden behind the back of a chair, began to play out little scenes with figures knocked up from

pieces of firewood, which they dressed up in rags. Over time, that spontaneous amusement turned into a bona fide theatrical enterprise, developed over more than 40 years – first at Nohant, then in Paris.

This by way of an introduction to the exhibition ‘A theatre well buttoned up: Stage puppets from Nohant’. Its title is intended to emphasise the importance of even the smallest details and the utmost degree to which those actions as a whole were elaborated; the symbolic division of the space into two parts, meanwhile, reflects the natural arrangement of a theatre hall, consisting of the auditorium and the backstage. Within the ‘auditorium’ space, we can admire the finished creations: puppets from different shows, and sets painted by Maurice Sand; when passing into the backstage area, we discover the secrets of this extraordinary theatre in the individual elements, so intricately combined, such as the original lighting apparatus, sketches, sewing accessories and costume patterns, as well as the machinery worked by the puppeteer.

Also lurking behind the scenes of Maurice Sand’s theatre was another great aficionado of the stage: Fryderyk Chopin. If you want to learn what role the composer played in all this, then we invite you to Żelazowa Wola. Behind the scenes of the exhibition itself, meanwhile, stands a partnership agreement between the Fryderyk Chopin Institute and the Centre des monuments nationaux, as well as a wonderful, creative cooperation with the team from the Maison de George Sand in Nohant: Elisabeth Pezza Braoun, Elisabeth Portet and Maéva Méplain.

The exhibition ‘A theatre well buttoned up: Stage puppets from Nohant’ runs until 31 October 2025.



Od lewej / From the left to right: Artur Szklener,
Sławosz Uznański Wiśniewski, Aleksander Laskowski
📷 KRZYSZTOF SZLĘZAK / NIFC



Yifan Wu
📷 KRZYSZTOF SZLĘZAK / NIFC

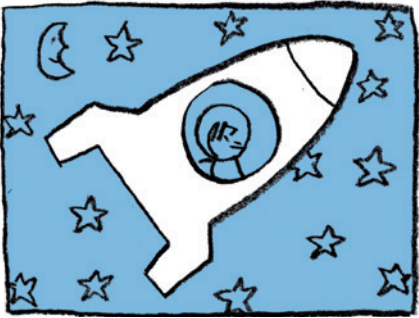


Tomoharu Ushida
📷 KRZYSZTOF SZLĘZAK / NIFC



Kevin Chen
📷 WOJCIECH GRZĘDZIŃSKI / NIFC

KOSMICZNY MAZUREK MAZURKA IN SPACE



**SŁAWOSZ UZNAŃSKI-WIŚNIEWSKI LECI
W KOSMOS Z FAKSYMILE
MAZURKA AS-DUR.**

SŁAWOSZ UZNAŃSKI-WIŚNIEWSKI FLIES INTO SPACE WITH
A FACSIMILE OF THE MAZURKA IN A FLAT MAJOR.



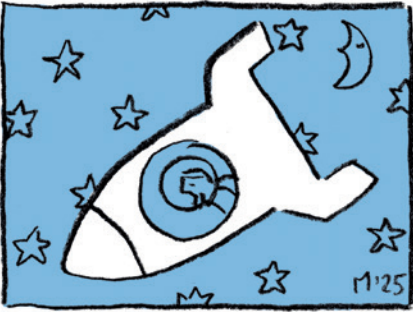
**SŁAWOSZ UZNAŃSKI-WIŚNIEWSKI
PRZEKAZUJE FAKSYMILE
MAZURKA AS-DUR KOSMITOM.**

SŁAWOSZ UZNAŃSKI-WIŚNIEWSKI HANDS OVER
THE FACSIMILE OF THE MAZURKA IN
A FLAT MAJOR TO THE ALIENS.



**KOSMICI KSERUJĄ FAKSYMILE
MAZURKA AS-DUR.**

THE ALIENS PHOTOCOPY THE FACSIMILE OF
THE MAZURKA IN A FLAT MAJOR.



**SŁAWOSZ UZNAŃSKI-WIŚNIEWSKI
WRACA NA ZIEMIĘ Z FAKSYMILE
MAZURKA AS-DUR.**

SŁAWOSZ UZNAŃSKI-WIŚNIEWSKI RETURNS
TO EARTH WITH THE FACSIMILE OF
THE MAZURKA IN A FLAT MAJOR.