

Fryderyk Chopin/Waldemar Wołk-Karaczewski

Muzy Chopina





TEATR WIELKI W WARSZAWIE

Przedstawienie zrealizowane
przy współpracy
Koncernu FIAT

FIAT



Fryderyk Chopin, lit. G. Engelmanna wg rys. P.R. Vignerona,
1833

Muzy Chopina

Balet w dwóch częściach i dziewięciu wspomnieniach
do muzyki

FRYDERYKA CHOPINA

Libretto
PAWEŁ CHYNOWSKI

Muzyka:
Koncert fortepianowy f-moll op. 21
w nagraniu Piotra Palecznego

Andante spianato op. 22
w nagraniu Jerzego Godziszewskiego

Marche funèbre z Sonaty b-moll op. 35
w nagraniu Marty Sosińskiej

Koncert fortepianowy e-moll op. 11
w nagraniu Piotra Palecznego

Preludium As-dur op. 28
Preludium Des-dur op. 28
w nagraniu Jerzego Godziszewskiego
(Oba koncerty w nagraniu Wielkiej Orkiestry Symfonicznej
Polskiego Radia i Telewizji pod dyrekcją Jacka Kasprzyka)
Polskie Nagrania

Inscenizacja
PAWEŁ CHYNOWSKI
I WALDEMAR WÓŁK-KARACZEWSKI

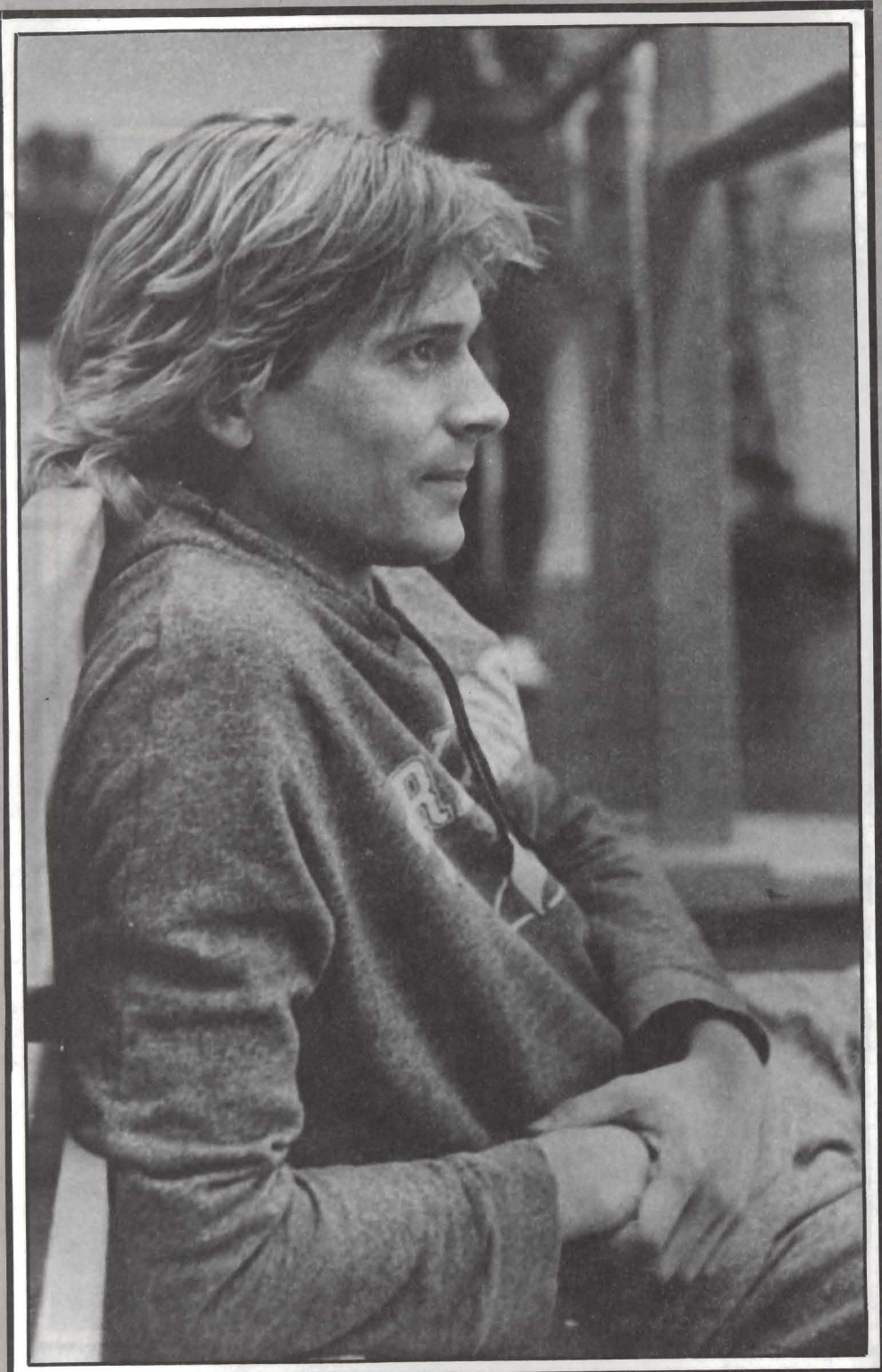
Choreografia
WALDEMAR WÓŁK-KARACZEWSKI

Scenografia
KRZYSZTOF PANKIEWICZ

Asystenci choreografa
Kalina Schubert i Renata Smukała

Balet Teatru Wielkiego w Warszawie
Kierownik baletu
MARIA KRZYSZKOWSKA

Prapremiera: 25 maja 1991



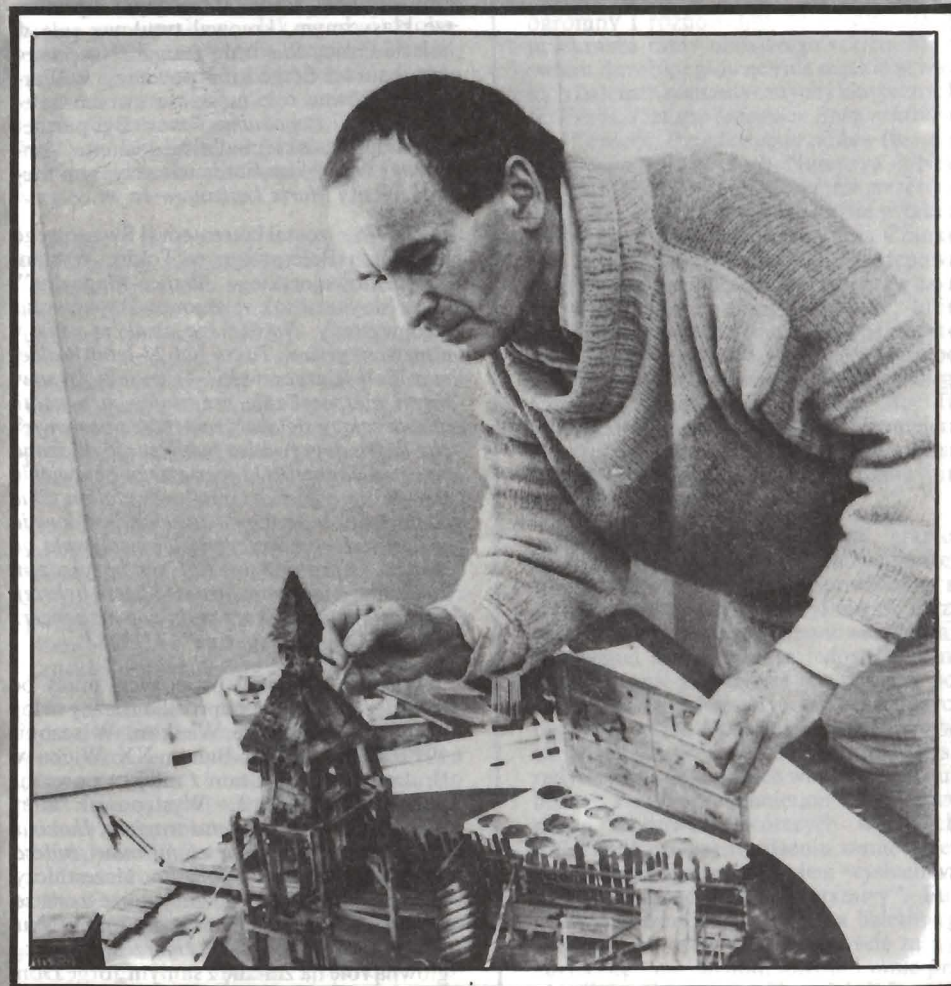
Waldemar Wołk-Karaczeawski



Kalina Schubert



Renata Smukała



Krzysztof Pankiewicz

Urodził się w Ciechanowie. Ukończył Warszawską Szkołę Baletową w klasie Raissy Kuzniecovej-Szajewskiej. Po krótkim młodzieńczym flircie z zespołem baletowym „Mazowska”, w 1975 r. zaangażował się jako solista w Teatrze Wielkim, a już w 1977 r. osiągnął pozycję pierwszego solisty baletu warszawskiego. Występował wówczas na naszej scenie w bieżącym repertuarze klasycznym, kreował tytułową rolę w balecie Grucy *Stanisław i Anna Oświęcimowie*, jemu też Serge Lifar powierzył w Warszawie główne role męskie w swoich baletach *Fedra* i *Popołudnie Fauna*. Był partnerem amerykańskiej baleriny Jeanette Vondersaar w polskim filmie telewizyjnym Stefana Wenty *Maria Luiza*.

W 1978 r. został laureatem II Światowego Konkursu Baletowego w Tokio. Wyślaniczka nowojorskiego „Dance Magazine”, Olga Maynard tak relacjonowała wówczas jego występy: *Największą atrakcją solistyczną konkursu w Tokio był 23-letni Waldemar Wolk-Karaczewski (...), wysoki, jasnowłosy i niespotykane przystojny, a ponadto odznaczający się charyzmatyczną osobowością, która doprowadza publiczność do szatańskich podnien, nawet w Japonii. Od pierwszego pojawienia się na scenie w „Korsarzu” wywołał on takie podnien, że spokojna zazwyczaj widownia oklaskiwała go owacyjnie i wywoływała po imieniu. Karaczewski stał się bożyszczem konkursu, a jego popularność bliższa była tej, jaką osiąga piosenkarz stylu pop niż tancerz baletu („Dance Magazine”, 7/1978/).*

Wkrótce otrzymał propozycję pracy od Maurice'a Bójarta i poprosił o roczny urlop bezpłatny w Teatrze Wielkim. W sezonie 1979/80 był solistą Baletu XX Wieku w Brukseli, osiągając tam z miejsca poważną pozycję artystyczną. Występował m.in. w baletach Bójarta: *Actus tragicus*, *Iluminacje*, *Ognisty ptak*, *To, co mi mówi śmierć*, *Święto wiosny* i *Życie paryskie*. Uczestniczył w kreacji (znanego później także z naszej sceny) widowiska baletowego Johna Neumeiera *Miłość i ból i świat i marzenie*, tańcząc główną rolę na zmianę z samym Jorge Donnem. Występował z Baletem XX Wieku w kilku stolicach europejskich.

Po rocznej nieobecności w kraju podjął decyzję bez precedensu w dotychczasowej i późniejszej praktyce życiowej polskich tancerzy angażujących się za granicą. Wywiązał się ze swej sezonowej umowy urlopowej z Teatrem Wielkim. Ku zaskoczeniu Bójarta opuścił Balet XX Wieku. Nie skorzystał też z propozycji kontraktu w zespole Neumeiera w Hamburgu. We wrześniu 1980 r. stawiał się do dyspozycji baletu warszawskiego. Jak się wkrótce okazało — bez potrzeby. Ówczesne kierownictwo TW bardzo szybko uświadomiło artyście, że nie ma dla niego żadnych propozycji repertuarowych, a jego powrót do kraju po błyskawicznej karierze u Bójarta jest — delikatnie rzecz ujmując — z różnych względów niewygodny.

Skazany na przestój artystyczny w Teatrze Wielkim, zaangażował się w działalność niezależnego ruchu związkowego. Z ramienia baletu został wiceprzewodniczącym teatralnej komórki NSZZ „Solidarność”. Jednak wciągnięty w wewnętrzne konflikty, występując w jawnej opozycji wobec stanowiska wpływowej wciąż egzekutywy POP Teatru Wielkiego, nie widział przed sobą jakichkolwiek perspektyw artystycznych w Warszawie. W połowie stycznia 1981 r. wyjechał z rodziną do Berlina Zachodniego, gdzie z miejsca otrzymał stanowisko pierwszego solisty renomowanej Deutsche Oper Berlin. Już w dwa tygodnie później tańczył tam, rezerwowany dla gwiazd, dwuosobowy balet Bójarta *Opus Webern V* jako partner wspaniałej amerykańskiej primabaleriny Ewy Evdokimovej.

Przez następne dziesięciolecie związany był z dwiema znaczącymi scenami niemieckimi jako ceniony solista klasyczny typu „danseur noble” i znakomity partner. Do 1983 r. pozostawał w Berlinie Zachodnim, a później — do połowy 1989 r. był pierwszym solistą baletu Państwowej Opery Bawarskiej w Monachium. W obu teatrach występował z Ewą Evdokimową, ale wśród jego partnerek znalazły się także inne świetne baleriny: Joyce Cuoco, Katalin Csarnoy, Diana Ferrara, Brigit Keil, Jolinda Menendez, Shonach Mirk, Galina Panova, Janet Popelesky

i Heindrun Schwaarz. Odnosił sukcesy na wielu scenach świata: od Tokio, Hongkongu, Bangkoku i Singapuru, poprzez Moskwę, Ateny, Tel Aviv, Kair, Aleksandrię, Dakar i większość krajów zachodnioeuropejskich, aż po Kubę, Kanadę i wielkie ośrodki wschodniego i zachodniego wybrzeża Stanów Zjednoczonych.

Jego repertuar z tego okresu jest tak ogromny i różnorodny, że omówienie go przekracza ramy niniejszego szkicu. Ma w swoim dorobku główne role męskie w wielkich baletach romantycznych i klasycznych, w *Giselle*, *Jeziorko łabędzim*, *Śpiącej królownie*, *Coppelia*, *Dziadku do orzechów* (w wersjach choreograficznych Nurejewa i Neumeiera), w *Sylfidach* i *Córce źle strzeżonej* Ashtona. Tańczył tytułowe partie w takich sławnych przedstawieniach Johna Cranko, jak *Romeo i Julia* i *Oniegin*. Występował w kilku baletach Balanchine'a, przy czym był pierwszym polskim tancerzem, który dostąpił zaszczytu wykonywania partii tytułowej w jego *Apollonie Musagète*. Występował w baletach Baumanna, Bójarta, Birgit Cullberg, Hynda, Joossa, Lifara, MacMillana, van Manena, Nebrady, Neumeiera, Nurejewa, Panova, Pendletona, Schaufussa, Schillinga, Tudora, Vesaka, Wrighta i innych choreografów.

Pomimo świetnej passy za granicą, zawsze był gotów do współpracy z baletem warszawskim i z pewnością powróciłby na stałe do kraju, gdyby kiedykolwiek otrzymał poważną propozycję ponownego zaangażowania swego talentu i doświadczenia w budowanie przyszłości artystycznej polskiego baletu. Niestety, taka propozycja nigdy nie padła. A tymczasem jego środowiskowi przeciwnicy nie tracili okazji do dyskredytowania go w oczach władz i opinii publicznej. Dokładnie pamiętam którąś z tzw. narad środowisk twórczych w gmachu KC PZPR po wprowadzeniu stanu wojennego, którą zmuszony byłem wysłuchiwać jako wysłannik „Życia Warszawy”. Funkcyjny reprezentant środowiska baletowego grzmiał tam ostro przeciw artyście za jego „ucieczkę” na Zachód, karcąc i mnie przy okazji za niestosowność moich informacji



Waldemar Wołk-Karaczewski podczas prób w Teatrze Wielkim, fot. Juliusz Multarzyński

prasowych o jego rozwijającej się karierze zagranicznej. Te mroczne sądy ideologiczne mamy już na szczęście za sobą, choć ich członkowie wciąż przecież żyją wśród nas i nie zasypiają gruszek w popiele.

Kiedy stan wojenny zelżał, powroty Waldemara Wołk-Karaczewskiego do kraju znów stały się możliwe. Okazjonalnie występował na scenie warszawskiej, w 1987 r. wspierał swoim udziałem występy gościnne naszego zespołu w Brukseli, Amsterdamie, Luksemburgu i w Nowym Jorku. Wreszcie, w 1988 r. przywiózł ze sobą do Warszawy swoją sławną partnerkę Ewę Evdokimową, by zatańczyć z nią w *Giselle*, która stała się jednym z ich wielkich wspólnych sukcesów na scenach zachodnich.

Obecnie Waldemar Wołk-Karaczewski nadal mieszka z rodziną w Monachium, chociaż rozwiązał już swój kontrakt z Operą Bawarską. Od blisko dwóch lat jest niezależny, a swoją uwagę skupia głównie na pracy choreograficznej. Okazję ku temu stworzyła mu jego włoska partnerka, była primabalerina Opery Rzymskiej, Diana Ferrara, z którą nasz artysta prowadzi teraz wspólnie rzymską grupę baletową pn. Astra Roma Ballet. Pracuje również jako choreograf dla telewizji włoskiej i dla polskich zespołów baletowych. Jego ważniejsze realizacje sceniczne, to kolejno:

- *Maria*, muz. L. Berstein, Astra Roma Ballet, 1988
- *Dafnis*, muz. M. Ravel, Teatr Wielki w Warszawie, 1989
- *Dziadek do orzechów*, muz. P. Czajkowski, Astra Roma Ballet, 1989 (wspólnie z Dianą Ferrarą)
- *Compte a rebours*, muz. G. Deleure, Astra Roma Ballet, 1990
- *Msza koronacyjna*, muz. W.A. Mozart, Polski Teatr Tańca, 1990
- *Muzy Chopina*, muz. F. Chopin, Teatr Wielki w Warszawie, 1991

Dwie z nich: *Dafnis* w wykonaniu Baletu TW i *Msza koronacyjna* w wykonaniu Polskiego Teatru Tańca doczekały się również rejestracji wideo i emisji na ekranach TVP.

Paweł Chynowski

Konstancja



Trzeba nie lada śmiałości, aby brać się do opisywania tego okresu życia młodego artysty, okresu, który jest skończonym, zamkniętym w sobie rozdziałem przepięknej, romantycznej, pełnej uczuć i niepokojów powieści. W okresie tym Chopin kończy dwadzieścia lat, kocha się, zwierza i wreszcie komponuje swoje młodzieńcze arcydzieła. Wszystko to na tle zbierających się nad ojczyznę chmur, na tle wielkich patriotycznych i społecznych nurtów, które niebawem miały wstrząsnąć stolicą Polski (...).

Na jesieni 1829 roku Chopin po raz pierwszy wspomina o swym „ideale”. *Bo ja już może na nieszczęście mam mój ideał, któremu wiernie, nie mówiąc z nim, już pół roku służę, który mi się śni, na którego pamiątkę stanęło adagio od mojego koncertu, który mi inspirował tego walczyka dziś rano, co Ci posyłam. Uważaj jedno miejsce X oznaczone...* (z listu do przyjaciela Tytusa Woyciechowskiego — przyp. red.).

Fortepianowi gadam to, co bym tobie nieraz powiedział... — Była to odurzająca mieszanina miłości, przyjaźni, twórczych porywów, nagle otwierających się perspektywy wielkości, natłok uczuć szukających jakiegoś ujścia i znajdujących je w młodzieńczej, wyęzaltowanej miłości (...).

Jakie było uczucie Chopina do Konstancji naprawdę, nie wiemy. I nawet nie potrzebujemy wiedzieć. Dla mnie najprzykrzejszą rzeczą w filmie *Młodość Chopina* było oglądanie Gładkowskiej tak konkretnej, rzeczywistej, z ciała i krwi ulepionej. Oczywiście Konstancja była dziewczyną z ciała i krwi, zapewne nawet bardzo z ciała i krwi. Przyjechała z Radomia do Warszawy, jej ojciec był intendentem zamku, chodziła do Konserwatorium, była ulubioną uczennicą Solivy, pod którego kierunkiem przekrzyczała ładny z natury głos, tak, że jak mówiła panna Sontag, na dwa lata jej tego miało ledwie starczyć; przyjaźniła się z panną Wołków, prawdopodobnie córką rosyjskiego urzędnika (...).

Ładne, przystępne panny szastające się po mieście, otoczone były rojem wielbicieli.

Konstancja Gładkowska,
portret nieznanego malarza

Oficerowie księcia Konstantego kręcili się bez ustanku koło nich, ot, zwyczajnie; zapewne przez stosunki panny Wołków obracały się obie w rosyjskim towarzystwie. Spotykały się z tymi oficerami przy śpiewaniu, przy muzykowaniu, odwiedzali je oni ku zgorszeniu Elsnera w „bursie” konserwatoryjnej. Jeden z tych adiutantów, Gresser, śpiewał wcale przyzwoicie. W każdym bądź razie panny te nie bywały w „towarzystwie”, nie bywały i w mieszczańskich salonach. Konstancja nie bywała w domu Chopinów i nawet Tytus Woyciechowski jej nie znał.

Obie pannice kierowały się na śpiewaczki operowe i debiut ich odbył się w tym samym czasie, ku końcowi tego znamienego dla życia Chopina okresu, pod jesień 1830 r. Śpiewanie było, zdaje się, takim samym dobrym sposobem na złapanie męża jak każdy inny. Biedne dziewczyny, nie bywające w „przywoitych” towarzystwach, a marzące, jak każda kobieta o domu, mężu i dzieciach, tą drogą dążyły do upragnionego celu. Jak widzimy więc, ani Chopin, ani gładcy oficerowie, goniący najczęściej za posagiem, nie wchodzili u Konstancji w rachubę. Cóż mógł stanowić dla niej, prowincjonalnej gąski, ów genialny nawet, powiedzmy, smarkacz? Nic, zupełnie nic. Przecież przyszłości jego przeczuć nie mogła, a taki, jakim był, znany wszystkim biegacz po salonach, nie nadawał się ani na męża, ani tym bardziej na kochanka.

Zresztą, kto by tam się Fryckiem nie zachwycił! Była to iskra, kwintesencja czaru — sam wdzięk. Troszkę się panna Kocia w nim podkochiwała, zwłaszcza gdy się jej przyznał — nie tylko muzyką — że się w niej od roku kocha. Wpisała mu nawet na pożegnanie w albumiku te słowa:

*Ażeby wieniec sławy w niezwiędły zamienić,
Rzucasz lubyh przyjaciół i rodzinę drogą;
Mogą cię oby lepiej nadgrodzić, ocenić,
Lecz od nas kochać mocniej pewno Cię nie mogą.*

do których Chopin dodał gorzko, ironicznie, jakby pasażem któregoś scherza nakreślone słówko: *mogą*.

Chopin w notatniku swoim, tym samym zresztą, w którym skreślony był wierszyk Konstancji, twierdzi, że Gładkowska drwiła z rosyjskich oficerów dlatego, że jego, Chopina, miała przy boku, nie Grabowskiego. Mimo to panna Gładkowska niedługo występowała na scenie Opery Warszawskiej. W parę miesięcy po wzięciu Warszawy przez wojska Paskiewicza wyszła za mąż za owego Józefa Grabowskiego, bardzo bogatego szlachcica. Dalej nasza kronika o niej milczy. Jak w staroświeckich powieściach, życie Konstancji zamyka się mariażem (...).

Nikt nie neguje faktu, że Chopin kochał się w tej skromnej dziewczyninie. Ale była to miłość raczej wymaginowana, pretekst do zwierzeń dwudziestoletniego wyrostka, którego młodość rozsadała olbrzymie zadania; wiedział o nich chwilami, ale wydawały mu się zbyt ciężkie na wątłe barki...

Panna Konstancja to jeden z elementów „Warszawki” Chopina, to coś, co się narodziło z tych zabaw, mazurów tańczonych do białego rana — no i zakulisowych plotek konserwatoryjnych i teatralnych, tak charakterystycznych dla Warszawy w każdym okresie.

Uczucie to przyżywa Chopin w niespodziewanej dla samego siebie skrytości. *Wiesz — pisze do Tytusa — żem nie myślał o sobie, żebym mógł być tak skrytym, ile jestem, kiedy nie ma serca także powtórzyć tego, co mi dolega.* Raz po raz Chopin wyraża ubolewanie, że nie może zwierzyć przyjacielowi wszystkich swoich bólów.

Na ogół za każdym razem, gdy znajdujemy w listach Chopina podobne wyznanie, spotykamy odsyłacz wydawcy: *Tu Chopin czyni aluzję do swej miłości do Konstancji Gładkowskiej.* Tego jednak na pewno nie wiemy (...).

Jeszcze jedna sprawa zakłócała równowagę Chopina w tym niezwykłym roku

i wprowadzała do muzyki jego ten sam zamęt, którego wyraźny ślad został w listach. Był to strach przed koniecznością powzięcia zasadniczej decyzji, decyzji wyjazdu z kraju. Zamieszki — zamieszkami, Konstancja — Konstancją, ale powodem ciągłego odkładania terminu wyjazdu z Warszawy był lęk przed ostatecznym postanowieniem. Oczywiście złudzeniem jego najbliższych, złudzeniem samego Fryderyka była nadzieja, że jest to wyjazd „na jakiś czas”. Był to niby „wojaż” do Włoch, niby podróż artystyczna, ale Chopin wiedział w głębi ducha, że jest to wyjazd do Paryża — i wyjazd na zawsze (...).

Nie będziemy też nigdy wiedzieli, z jakim chaosem w duszy, z jakim żalem i z jakim lękiem Chopin wyjeżdżał, „żeby na zawsze zapomnieć o domu, żeby umrzeć”. Co czuł ten delikatny chłopiec, kiedy mu Konstancja wpisywała do albumu, na tydzień przed rozstaniem, wiersze o tym (dlaczego aż dwa?), że nikt go tak kochać, jak go w Polsce kochają, nie będzie; co czuł na pożegnalnej „hulance”, na której podobno skomponował mazura *Szynkareczko, szafareczko*; co czuł, kiedy obraz „papy”, powiewającego chusteczką, zatarł mu się w oczach; co przeżywał, kiedy mu na Woli zaśpiewali pod batutą najdroższego nauczyciela ową *Kantatę na głosy męskie z towarzyszeniem gitary* ... kiedy usłyszał słowa:

*... Choć opuszczasz nasze kraje,
Lecz serce twoje wpośród nas zostaje...?*
Jakoż zostało.

Możemy tylko domyślać się burzy, jaka szalała w tej wielkiej duszy. W jesienny dzień zaduszny, kiedy wyjeżdżał, niebo było niskie, dymy kładły się nad smutnymi chatami, a na cmentarzach paliły się nagrobne światła...

Jarosław Iwaszkiewicz

Lepszą częśćkę jego natury wzbogacała lepsza częśćka natury wiecznej kobiety. W towarzystwie kobiet bywał szczęśliwy, a przynajmniej tak szczęśliwy, jak leżało to w jego możliwościach. Wolał grać przed kobiecym audytorium niż przed salą pełną mężczyzn. Na ogół przedkładał uczennice nad uczniów. Księżniczki, hrabianki, baronowe, które szeleszcząc spódnicami stapały lekkim krokiem po lśniących parkietach i rozsiewały wokół woń perfum i uśmiechy, tworzyły świat Chopina. Podziw, oczarowanie wiązały niejedną z tych wytwornych kobiet z artystą — podziw, oczarowanie, uczucie, nic więcej, gdyż Chopin nie narzucał się, nie szukał romansów. Jednak zawsze pociągały go kobiety, a kiedy kochał, kochał duszą i ciałem.

(Maria Gordon-Smith i George R. Marek)

Małżeństwo Konstancji nie odmieniło w sposób zasadniczy uczuć Chopina dla niej. Była ona w jego sercu czymś w rodzaju romantycznego rekwizytu, który wciąż tam pozostawał, choć zajmował trochę inną pozycję. Jak wskazują listy do Tytusa i do siostry Ludwika, Chopin ciągle uważał Konstancję za — teraz niegodny — przedmiot swoich uczuć, który stanowił wygodnie odcieleśniony cel jego nadmiernych wzruszeń i sentymentów.

(Adam Zamoyski)

Z Polakami był wesół, tańczył, grał do tańca — ale à propos właśnie tych tańców towarzyskich pisał do Fontany: „Nieś w duszy nabój i słabuj, ale nosiwa niech tego nikt nie spostrzeżiwa”. Trudno o bardziej cierpki w swej niezręcznej codzienności aforyzm. Ale aforyzm ten to dewiza życiowa Chopina. Cała jego świadomość, całe pograżenie się w „uciechach” paryskiego grand monde’u — to tylko tarcza, za którą ten wielki człowiek ukrywa swoje bolesne „nosiwo”. Jakaż jego nazwa? Zwyczajna — samotność.

(Jarosław Iwaszkiewicz)



Delfina

Był romantykiem, Manfredem, Giaurem — w swojej samotności. Wyobraźmy sobie tego młodego chłopca — tak już dojrzałego — w cizbie obojętnych, rozprawiających o obojętnych sprawach ludzi, rozglądających się na wszystkie strony, czy nie spostrzeże w tym tłumie człowieka. I kiedy spotyka znajomą twarz osoby bardzo pięknej, zdawałoby się, zimnej i niedostępnej, ukrywającej swą tajemnicę pod maską światowej uprzejmości — wyciąga do niej rękę. Pani Delfina podaje mu swoją do ucałowania — i oto mamy pierwszy romans i pierwszą przyjaźń paryską Chopina...

Na dobrą sprawę nic o tym romansie nie wiemy. Wszystko, co się o tym mówi, to są plotki. A jednak Chopin pisze do rodziny: *spotkałem panią Potocką, którą, wiecie, jak kocham*. Na samym początku pobytu w Paryżu jest już na obiedzie u jej rodziny, u Komarów, nazajutrz idzie na obiad do niej... Jedyna to osoba, oprócz Tytusa, której nazwisko spotykamy dwa razy w dedykacjach Chopina.

Łatwo możemy sobie wyobrazić ten wieczór, noc może, w pokoju artysty, kiedy borać do ręki gotowy do druku rękopis *Koncertu f-moll* — spogląda na owo *Adagio*, które „stanęło” na pamiątkę jego dawnego ideału, i przekreślając w myśli czy w rzeczywistości nazwisko Konstancji Gładkowskiej, pisze inne, Delfiny Potockiej, owej wielkiej damy, która swe parweniuszowskie nazwisko połączyła z nazwiskiem Szczęsnego Potockiego, targowiczanią; która w swych pięknych rysach nosiła ślady tajemniczych, okrutnych przeżyć z Mieczysławem Potockim, synem zdradzieckiego magnata; która przynosiła na salony paryskie powiew od stepów, zaduch pałacu tulczyńskiego i wonność letniej Zofiówki. Było w niej coś z Marii Malczewskiego, coś z Idalii Słowackiego — a przede wszystkim piękność królewska, umiejętność noszenia toalet i godzenia kochanków — a poza tym — sto tysięcy rocznego dochodu, taką bowiem rentę wyznaczył jej rozwiedzony, okrutny małżonek.

Delfina Potocka,
miniatura M.M. Daffingera

Chopin spoglądał na nią jak Marcel na panią Aurianę de Guermantes, trochę jak paż na niedostępną księżnę, trochę jak plebejusz, któremu by nade wszystko pochlebiali posiadanie takiej kćólewskiej kochanki. Mamy nadzieję, że pani Delfina go ośmieliła. Starsza od niego i w miłości bardzo doświadczona, kochanka światowego dyndasa hrabiego de Flahault i jednego z synów Ludwika Filipa — umiała rozpoznać w Chopinie gorące serce i mądrość przedwczesną, tającą się pod maską świetnego wychowania i czarującego uśmiechu.

*Na gwarym ujrzałem cię bału
Gdy sunął powiewnie twój krok.
Obłokiem tęsknoty i żalu
Spowity był jasny twój wzrok.*

(przekład L. Lewina)

Ów *Romans* Tołstoja-Czajkowskiego zdaje się być ilustracją do spotkania dwojga kochanków. Tajemnice ich serc czekały na wyjawienie, poznali to po pierwszym uścisku dłoni.

Dziwna to była osoba — pani Delfina. Przetrwiała w pamięci wielu ludzi — to jako piękna dama, to jako gorąca kochanka, to jako polska matrona, fundatorka klasztoru de l'Assomption w Nizy, przeznaczonego na zakład wychowawczy dla młodych panien. Znajdujemy jej rysy w obrazie Madonny Delaroche'a, wstydliwie schowanym w jednym z zakamarków londyńskiej Wallace Collection. Delaroche był, zdaje się, ostatnim z serii jej „wielkich” kochanków. Listy Zygmunta Krasińskiego, który był jej najszałeńcą i najdłuższą miłością przechowywała do końca życia z przykładowym pietyzmem i przekazała je, ponumerowane i uporządkowane, wnukowi swego kochanka. Czy tak samo było z listami Chopina do niej?

Sprawa listów do Delfiny Potockiej jest jedną z najbardziej tajemniczych spraw, z którą się muszą uporać biografowie naszego muzyka. Takich nie wyjaśnionych zagadek jest w jego życiu bardzo dużo, ta jednak należy do najbardziej pasjonujących.

Niektórzy z biografów Chopina negują całkowicie istnienie stosunku miłosnego pomiędzy Chopinem a Delfiną i uważają go

za legendę. Legenda ta jednak uparcie się trzyma; potwierdzeniem jej byłyby listy Fryderyka do Potockiej. Listy takie podobno istniały, posiadała je pani Róża Raczyńska, synowa Zygmunta Krasińskiego. Jakim sposobem dostały się one w jej ręce? Nie wiadomo. Ferdynand Hoesick — stary plotkarz — podobno je oglądał na własne oczy. Były tak nieprzyzwoite, iż pani Raczyńska twierdziła pono, że nigdy nie ujrza światła dziennego. Jeżeli istniały one rzeczywiście, spaliły się zapewne wraz z pałacem Raczyńskich w roku 1939 w Warszawie (...).

To jedno zdaje się jest pewne, że Delfina pośpieszyła do łóżka umierającego, że przybyła do niego dnia 15 października (1849 r. — przypis red.), na nowe mieszkanie na placu Vendôme, do którego się przeniósł na początku miesiąca, i że na prośbę Chopina śpiewała. Delacroix powiedział, że również czegoś doskonałego jak ten śpiew nie słyszał

w życiu. I to właśnie jest takie piękne, że ponad całą mizериę tej śmierci i drobnostkowość ludzi otaczających go wzniósł się śpiew kobiety, której życie „całe było dysonansem”.

Była to wielka artystka, której los kazał być wielką damą, przepiękną kobietą; przepiękną sztukę zagubiła jej „światowa” sytuacja. Myślę, że punktem szczytowym życia tej kobiety stał się ów moment, kiedy śpiewała hymn do Matki Boskiej Stradelli, który podług legendy miał siłę uzdrawiającą, umierającemu dawnemu kochankowi, wielkiemu artyście, którego wielkość umiała ocenić. W momencie tym pani Delfina występowała jak gdyby z ram swojego istnienia, stawała się symbolem, wymową czynników silniejszych i ważniejszych od jej dysonującego życia.

Jarosław Iwaszkiewicz

George Sand

Jeż atramentu wylano na temat tego stonsunku, ile toczono sporów i dyskusji, ile utworów literackich czy pólliterackich spłodzono na ten temat — a kwestia, po czyjej stronie była tutaj racja, po czyjej wina, dlaczego to się wszystko tak zaplątało i dlaczego właśnie t a k się zaplątało, pozostaje nie rozstrzygnięta do dziś dnia.

Zetknięty się tu natury bardzo różne i bardzo skomplikowane i od samego początku można było przewidzieć, że nic dobrego z tej znajomości, z tej miłości, z tej przyjaźni nie wyniknie. Cała ta sprawa ma tyle aspektów, ile ma każdy stosunek dwojga wybitnych ludzi, i aspektów tych rodzi się tym więcej, im bardziej analizuje się to zagadnienie. Nie można być tutaj ani zwolennikiem George Sand, ani zwolennikiem Chopina. Oboje zaplątali się w sieci, które stawiała im ich własna natura, oboje należeli do tego typu ludzi, którzy raczej ze wszystkiego mogli zrezygnować aniżeli wyrzec się własnej natury.

Gdy Chopin za pośrednictwem Liszta — w roku 1837 poznał słynną powieściopisarkę, o której fama grzmiała po wszystkich „salonach”, zorientował się w niebezpieczeństwie. „Antypatyczna” — powiedział sobie. I nie opamiętał się, jak w parę miesięcy potem był już jej kochankiem.

Osobowość George Sand była bardzo skomplikowana, ale można by ją z grubsza rozdzielić na dwie zasadnicze sfery. Jedną była sfera jej dziwaczego romansopisania, jej ekscentryczności, jej amorów i cudażnego trybu życia; druga, znacznie mniej znana szerokiej publiczności, to była sfera bardzo kobieca i powiedzmy nawet, bardzo prosta: zwyczajnej niewiasty, matki, gospodyni, żony, amatorki pięknych pejzażów i zimnych kąpiel, osoby lubiącej dużo i dobrze zjeść — wreszcie autorki realistycznych wiejskich powieści, jedynej części jej spuścizny, która przetrwała i jest czytelna do naszych czasów. Natury te przeplatały się w niej i mieszały, zabarwione najdziwniejszymi i sprzecznymi pozornie uczuciami, czemu sprzyjało równie dziwaczne pochodzenie, nieprawdopodobne tradycje rodzinne i niebywały sposób wychowania.

Między tymi dwoma sferami istnieje łącznik, materia rozciągliwa, którą można

wyrazić wszystko i zaciemnić wszystko: słowa, słowa! Guy de Pourtalès nazywa autorkę *Lelii: cette femme si enveloppée de mots* — kobietą tak bardzo owiniętą w słowa! Znakomite to określenie. Wszystko: myśli, uczucia, czyny, pobudki, George Sand owija w słowa jak w jedwab, jak w bawełnę, jak w papier. Przeniknąć przez te słowa i dotrzeć do prawdy, do istoty rzeczy — wprawdzie można, jest to jednak bardzo trudne. Trudność największa: ona wierzy w te swoje słowa, myśli że jest szczerą w chwili, gdy je wypowiada, a ponieważ potoki słów niepowstrzymane przeczą sobie wreszcie wzajemnie, George Sand przeczy samej sobie. Pożycie z taką osobą jest trudne. Wierzy ona nie w myśli, nie w czyny, ale w słowa, we frazesy.

Toute la vie de George Sand n'est qu'une longue phrase (Całe życie George Sand jest jak jedno długie zdanie) — powiedział ktoś kiedyś. Jej elokwencja jest przerażająca, cierpliwość w pisaniu da się porównać tylko z „sitzfleischem” Kraszewskiego. *Jak to dobrze jest żyć! Jakże dobrze, pomimo smutków, pomimo mężów... pomimo rozdzierających bólów! Życie jest upajające! Kochać, być kochaną! To jest dopiero szczęście! To niebo prawdziwe!* — pisała na parę lat przed poznaniem Chopina. W momencie kiedy go spotkała, była znowu rozczarowana. Uwierzyła, że Chopin da jej to prawdziwe szczęście miłości, zadowolenie instynktów, którego dotąd na próżno szukała, i zapagnęła go jak nową lalkę, nową zabawkę: *kochać, być kochaną — to niebo prawdziwe.*

Ale właśnie na tym polegała tragedia, że pani Sand nie umiała kochać. Była za to dobrą przyjaciółką — na to mamy liczne dowody.

Na wiosnę 1838 roku sieci były zarzucone. Nie ma najmniejszych trudności w skonstatowaniu, która strona rozwinęła tu skomplikowane działania. Słynny olbrzymi list pani Sand do Wojciecha Grzymały odkrywa przed nami wszystkie karty tej kabały. Zadziwa nas sztuka, z jaką George Sand — zapewne wiedząc, że Grzymała pokaże tę epistolę Fryderykowi — przedstawia sytuację, i prowadzi tę grę tak, że w każdym wypadku musi być uwieńczona powodzeniem. Olbrzymia obfitość, zalew po prostu

słów tego listu stanowi mierną sieć pajęczą, w którą motyl wpaść musi (...).

Być może w liście tym najbardziej uderzyły Chopina akcenty macierzyńskie, ofiarne, „pelikanowe”, które chwilami górują nad apetytami lubieżnej kotki, obliżującej się na samo wspomnienie myszki, „naszego małego”, jak go w przyjacielskim liście do Grzymały nazywa (...). Chopin odpowiedział autorce *Lelii* namiętnością, to nie ulega wątpliwości, ale najbardziej go może pociągała prostota (kryjąca czasami prostactwo) macierzyńskich demonstracji tej nienasyconej kochanki i jeszcze bardziej nienasyconej opiekunki. *Czuję zawsze potrzebę cierpienia dla innych* — powiada znakomita autorka. — *Potrzebuję zawsze żywić ów macierzyński niepokój, który przyzwyczaił się już do czuwania nad istotą cierpiącą i zmęczoną.*

Biedna George, biedne drogie dziecko! — wołał w jednym ze swych listów najstawniejszy i najtragiczniejszy z jej dawnych kochanków, Alfred de Musset. — *Zdawało ci się, że byłaś moją kochanką, a byłaś tylko moją matką...*

Ostatecznie motyl wpadł w sieć pająka — i nawet w pierwszej chwili ta siatka, tak jedwabna i tak delikatna, przesłoniła mu cały świat. Inaczej jakżeby się Chopin zdecydował na pomysł tak nierozważny i nie licujący z jego rozsądkiem, jak wyjazd na zimę 1838/39 roku na Majorkę? Kochankowie budowali zamki na lodzie, spodziewając się Bóg wie czego po tej zimie (...).

Nie na chorobie polegało nieszczęście podróży na Majorkę. Pani d'Agoult miała częściowo rację: jeżeli „kochankowie” nie znienawidzili się po miesiącu wspólnego pożycia, to w każdym razie pojęli, że nie są dla siebie stworzeni i że są obcy sobie jak ogień i woda. Z tego rozczarowania płynęła cała neurastenia Chopina, podkopująca jego ogólny stan zdrowia (...).

Pani Sand pielęgnowała chorego z oddaniem, ale należała do tych zdrowych natur (*Pani Sand ma piękną duszę i duży zadek* — powiadał Sainte-Beuve), które w chorobie innych po pierwsze nie wierzą, po drugie czują do niej wstręt. W Wenecji choroba Musseta napelniła ją niechęcią do pięknego kochanka: Mamy wszelkie powody przypuszczać, że klasztor Valdemosa był grobem miłości Chopina i powieściopisarki, Odtąd zaczęła się ich czysta przyjaźń (...). George Sand usynowiła swojego kochanka, w myśl przytoczonego wyżej powiedzenia Musseta; odtąd już mówi o trojgu swych dzieciach: Chopinie, Maurycym i Solange (...).

Cokolwiek by się powiedziało o pani Sand, jakkolwiek irytuje nas jej egoizm, jej frazesy, jej nieszczerłość, jej nieznośne rozszczebiotanie — za jedno należy się jej wdzięczność potomności i miejsce w sercu każdego kochającego muzykę człowieka, a

mianowicie za stworzenie dla Chopina tego gniazda uwitego w gąszczu starych drzew, w którym mógł on spokojnie poświęcić się swojej twórczości. Nie bardzo rozumiejąc muzykę Chopina, instynktem macierzyńskim wiedziona, umożliwiła mu spokojne otoczenie, *le gîte et le couvert* (legowisko i strawę), jak mówią Francuzi, i dała mu możliwość oddania się bez zastrzeżeń jego wielkiej twórczości.

Tu, w tym Nohant — pełnym zresztą towarzystwa (...) — Chopin mógł się mimo wszystko dzięki swojej przyjaciółce odseparować od całego świata i poświęcić swemu dziełu. Wszystkie letnie miesiące od roku 1839 do 1846 włącznie (z wyjątkiem r. 1840) spędzał w tym uroczym wiejskim ustroniu i tu powstały najważniejsze, najwspanialsze, najdojrzalsze jego dzieła. Drzewa w parku Nohant i hałaśliwi goście pani Sand słuchali od rana do nocy dźwięków rozbrzmiewających z pokoju Fryderyka; z tych okrawków powstało jego potężne dziedzictwo, niemal wszystko to, co nam po sobie zostawił. W tym otoczeniu — gwarnym, kapryśnym, chwilami dziwnym, w gruncie rzeczy niezmiernie pospolitym — powstała ta najprzejrzystsza, najdelikatniejsza i najosobliwsza architektura, jaką jest muzyka Chopina.

Jarosław Iwaszkiewicz



George Sand, wczesna fotografia



Fryderyk Chopin, rys. F.X. Winterhaltera, 1847

Nieśmiertelna ukochana

Biografowie kompozytora, przytaczając opowiadanie (nawiasem mówiąc niezupełnie wiarygodne) o jego miłości do Libuszy w Dusznikach, a później o uczuciu do Konstancji Gładkowskiej, mówią czasem o „kochliwości” Chopina. Jeśliby zastosować termin, który pojawił się w europejskiej literaturze w wiele lat po śmierci Chopina, termin psychologicznie ścisły i wymowny, to można utrzymywać, że dla niego, podobnie jak dla jego wielkich współczesnych — Puszkina, Mickiewicza i Liszta — właściwe były te poszukiwania romantycznego „ideału” w osobie kobiety, te tragiczne pomyłki, które określa się słowem „bovaryzm”, zawierającym pojęcie o iluzoryczności tego ideału. Czyż kochankowie Emmy Bovary posiadali te cechy, którymi ona ich obdarzała? I czy choć jedna z kobiet, którymi zachwycił się Chopin, bodaj trochę zbliżyła się do ideału, stworzonego przez wyobraźnię wielkiego artysty?

Konstancja Gładkowska spaliła przed śmiercią wszystkie listy Chopina i trudno nam sądzić o ich stosunkach, o których wiele piszą, różnie je naświetlając, autorzy powieści i opowiadań o kompozytorze. Ale (...) młodzieńczo entuzjastyczne słowa z listu samego Chopina pozwalają sądzić o szczerości i czystości jego uczuć. Pewne cechy charakteru oraz zewnętrzny wygląd Konstancji wywołują żywą sympatię. Gdy się widzi jej nieco smutną twarz, zamyślane oczy, gładkie uczesanie tak niepodobne do pysznych fryzur ówczesnych artystek, zaczyna się pojmować to uczucie, które dziesiętnastolenia Konstancja wzbudziła w swym genialnym równieśniku, może już wówczas instynktownie pojmującym sentencję francuskiego mędrca: „Nie należy dotykać bogów rękami, bo na palcach pozostaje poślótka.”

W każdym razie Fryderyk początkowo trzymał się z daleka od Konstancji, która pojawiała się w towarzystwie i adiutantów cesarzewicza, i innych wielbicieli. Można powiedzieć, że istniały wtedy w Warszawie dwie Konstancje: jedna była utalentowaną, wrażliwą i muzykalną śpiewaczką, ceniącą talent Chopina i jaśniejącą już wokół jego imienia aureolę sławy, druga jakby „nie-

śmiertelna ukochana”, żyła w jego wobraźni (...).

Wkrótce po wyjeździe Chopina z Warszawy Konstancja wyszła za Józefa Grabowskiego i wyrzekłszy się sceny operowej i estrady zamieszkała w jego majątku (...). Jeszcze młodą, ale już ociemniałą — sadzano ją w krześle w sali koncertowej, by mogła słyszeć utwory tego, z kim, żegnając się, zamieniła pierścionki. „And if for ever still for ever...” Byronem zaczytywano się w Warszawie już w tych odległych czasach, a Konstancja zawsze się nim zachawyciała. Widocznie jednak dopiero pod koniec swego długiego życia zaczęła pojmować, że wątył młodzieniec „w bajowym surducie” (sam Chopin wyśmiewał się ze swego stroju) należał do tego samego rodzaju geniuszy, co brytyjski poeta. Z pewnością właśnie wtedy spaliła listy Fryderyka, które przechowywała nawet za życia swojego męża.

Chociaż wspomnienia o Gładkowskiej wywoływały u Chopina gorzkie uczucia i myśli, jednak to pierwsze silne uczucie było impulsem do stworzenia wielu wzniosłych stronic jego liryki.

Igor Belza

Sluchajac muzyki Chopina czesto wyobrazamy sobie rozwijajace sie w niej obrazy. Ich skala emocjonalna rozciaga sie od wiejskich scen rodzajowych do tragedii, wyrazonych w „Sonacie” z „Marszem zalobnym”...

(Igor Belza)



Jacek Malczewski, *Melancholia*, 1894

*Istnieja obrazy, na ktorych widok zdaje mi sie, ze slysze muzyke.
(Fryderyk Chopin)*

Koncerty Chopina

Na Zachodzie uważane były przez dłuższy czas za „naiwne” młodzieńcze utwory, do których wielcy matadorzy, pianiści i muzykolodzy, odnosili się jeżeli nie z ironią, to w każdym razie z pobłażaniem. Stosunkowo niedawno stały się murowanym „szlagierem” dla najszerzej publiczności (...).

Nie wszystko w koncertach jest takie naiwne. Zjawiają się tu fragmenty bardzo nawet dziwne i skomplikowane, zadziwiający u dwudziestoletniego kompozytora. Niechybnie jednak zasadniczym tonem obu tych utworów jest ton wiosennej świeżości.

Często się mówi o tym, że Chopin odbył drogę swego rozwoju prawie niepostrzeżenie, że od razu stał się gotowym artystą. Gotowym artystą był oczywiście bardzo wcześniej. Ale rozwój jego odbywał się na bardzo trudnej, bardzo męczącej drodze. Kto chce się o tym przekonać, niech porówna *Koncert e-moll z Sonatą h-moll*. Jest to kontrast młodzieńczej „romantyczności” z tragiką liryk lozańskich. Kontrast „sielskiej, anielskiej” młodości — ze łzami lejącymi się na bezdomny, samotny „wiek męski”.

Oba koncerty zostały skomponowane w bardzo krótkim czasie. Chopin po skończeniu *Koncertu f-moll* prawie zaraz przystąpił do komponowania *Koncertu e-moll*. Toteż łączy je jak gdyby jakaś jedność idei i stylu, mogłyby nawet figurować pod jednym opusem, jak niektóre sonaty czy kwartety Beethovena. Oba koncerty, że tak powiem, rozgrywają się naokoło swoich części powolnych. Pierwsze części są jak gdyby rozbudowanymi, wielkimi preludiami. Mimo woli przychodzą na myśl cykle Cezara Francka, gdzie jądrem jest chorał czy aria, a to, co je poprzedza, to tylko „ogadywanie”, „dyskusja”. W koncertach Chopina to „ogadywanie” jest raczej „otańcowywaniem”, bo oba finały opierają się na rytmach tanecznych.

Sam Chopin zresztą zwraca w swych listach szczególną uwagę właśnie na powolne części swoich koncertów. Cytowaliśmy już te słowa, ale zacytuje je tu jeszcze raz, aby się zastanowić nad ich znaczeniem. O *Larghetto z Koncertu f-moll* Chopin pisze: ... bo ja już może na nieszczęście mam mój ideał, któremu wiernie, nie mówiąc z nim, już

pół roku służę, który mi się śni, na którego pamiątkę stanęło adagio od mojego koncertu.

O *Romance z Koncertu e-moll* Chopin mówi obszerniej nieco: *Adagio od nowego koncertu jest E-dur. Nie ma to być mocne, jest ono więcej romansowe, spokojne, melancholiczne, powinno czynić wrażenie miłego spojrzenia w miejsce, gdzie stawa tysiąc lubyh przypomnień na myśli. Jest to jakieś dumanie w piękny czas wiosny, ale przy księżycu. Dlatego też akompaniuję go sordinami. To jest skrzypcami przytłumionymi gatunkiem grzebieni, które, okraczając struny, dają im jakiś nosowy, srebrny tonik. Nigdy dość nie można podkreślić wagi tych wypowiedzi (...).*

Są to najważniejsze wypowiedzi Chopina o muzyce. Świadczą najdokładniej o tym, że Chopin traktował muzykę jako wyraz, przede wszystkim jako wyraz. Uważał, że jest zwierciadłem uczuć, posuwał nawet to pojmowanie muzyki tak daleko, że pragnął oddać w swoim *Larghetto* uczucie specjalne, uczucie do Konstancji. W „romansie” E-dur pragnie wyrazić nastrój — nastrój nokturnu, pejzażu, „miejsca lubyh przypomnień...” Ale jednocześnie jakże charakterystyczna jest owa uwaga, że ponieważ ma to być nocny, księżycowy pejzaż, więc „akompaniuję go sordinami”, których „srebrny tonik” ma odpowiadać posrebrzonym promieniom księżyca. Tak, uczucia, tak, nastrój, tak, pejzaż — zdaje się mówić Chopin — ale wszystko środkami ściśle muzycznymi. Wyraz — oczywiście — ale wyraz tkwiący całkiem ściśle w ramach muzyki i nigdy poza te ramy nie wychodzący.

Już same te wypowiedzi Chopina, ta specjalna czułość, z jaką mówi o centralnych częściach swoich obu koncertów, powinny nam uczynić te utwory osobliwie drogimi. Chopin był do nich przywiązany i bardzo z nich dumny. Wynika to z innych jego wypowiedzi i z tego, że chwalił się nimi, gdzie mógł. Pomimo całej melancholii, jaką młodociane uczucia (...) napępiały jego serce, trudno jest nie zastanowić się nad niezwykłą pogodą owych obydwu adadziów. Więc mimo wszystko miłość do Konstancji była szczęśliwa? Posłuchajmy początku *Larghetta Koncertu f-moll* — tych 5 taktów

wstępu — jednej z najpiękniejszych fraz, jakie Chopin skomponował, zamkniętej jak attycki kapitel w swojej doskonałości; jest to najpiękniejszy „kawałek” orkiestry, kończący się niezapomnianym wejściem akordu As w fortepianie. Cóż za pełnia, coś za jasność, co za pogoda! Tak, Chopin był szczęśliwy w Polsce, w Warszawie. Nie było w jego muzyce ani nadłamań, ani rozdźwięków — i ani śladu rozpaczli. Piękno obu jego koncertów jest pięknem szczęśliwym.

Nad *Larghettem Koncertu e-moll* położył Fryderyk napis „romance”. Nie było to nic nowego, Mozart tak samo mianował powolne części swoich koncertów: *d-moll* czy *Koronacyjnego*. Tylko że to, co u Mozarta było zapowiedzią, przecuciem — u Chopina było już realizacją, a kto wie, czy nie świadomym nawiązaniem do Mickiewicza i jego *Romansów*. *Ballady* przyjdą później. Ow uczeń Elsnera i Brodzińskiego, wielbiciel Mickiewicza, przyjaciel Bohdana Zaleskiego i Maurycego Mochnackiego do romantyzmu literackiego nawiązywał całkiem świadomie: ... *ta brzoza pod oknami nie może mi wyjść z pamięci. Owa arbaleta! — Jak to romansowe!* *Romansowe* — na kształt „romansów” z obu koncertów — to znaczy przenikliwe, nowe, pobudzające do nowych, walczących ze starymi uprzedzeniami uczuć. *Romansowe* — to znaczy łączące się z całym nowym prądem rodzącego się świata, przeciwstawiające się wszystkiemu, co stare i oschłe. Może nie zanadto przesadzimy, jeżeli powiemy: *romansowe* to znaczy rewolucyjne.

Już niejedną z pisarzy mówiącą o Chopinie stwierdził fakt, że Chopin jako kompozytor nie mógł być należycie przez współczesnych oceniony. Nie darmo zwracano uwagę na to, że oba finały koncertów, jeden napisany w rytmie krakowiaka, a drugi w rytmie mazura, nie mogły zyskać aprobaty tych wszystkich, których Chopin nazywał „zasuszonymi pupkami”. Zasuszone mózgi musiały odczuwać gwałtowną reakcję przeciwko wprowadzeniu owych „gminnych” motywów — przy czym słowo „gminne” musiało być często używane w pejoratywnym znaczeniu.

Wiedział dobrze, co robi, piekielnie inteligentny Mochnacki, ojciec naszej krytyki muzycznej, przytaczając w swojej recenzji z koncertu Chopina, na którym wykonywano ów *Finał f-moll* i *Rondo à la krakowiak* — wiedział dobrze, co robi, przytaczając w swojej recenzji apostrofę Mickiewicza:

*O pieśni gminna, ty arko przymierza
Między dawnymi a młodszymi laty,*

W tobie lud składa broń swego rycerza...

Mochnacki rozumiał znaczenie tego, co część publiczności warszawskiej w muzyce Chopina „gminnym” nazywała, a co on także nazywał „gminnym” — ale w wielkim, uroczystym, Mickiewiczowskim znaczeniu.

„W tobie lud składa broń swego rycerza...” Zastosowanie tego wiersza do Chopina było już tym samym, czym potem słowa Schumannna o „armatach ukrytych pod kwiatami”: było to już pasowanie Chopina — jeszcze pogodnego, jeszcze wesołego, improwizującego na tematy rewolucyjnych, choć pozornie niewinnych piosenek — na to, czym stał się on i dla nas, i dla całej muzyki europejskiej: w wielkiego rewolucjonistę tonów (...).

Rzecz godna uwagi, że wszystkie kompozycje, jakie Chopin zabierał za granicę opuszczając Polskę na zawsze, były z sobą powiązane bardzo ścisłymi więzami, daleko ściślejszymi niż te, które dadzą się ustalić między późniejszymi dziełami mistrza. Finały obu koncertów wskazują pokrewieństwo z rondami (...). *Rondo à la krakowiak* ma swoje *affinités* z pierwszą *Ettudą C-dur*, drugi temat pierwszej części *Koncertu e-moll* — to bliski krewny pierwszego nokturnu, a obie części powolne koncertów — *Larghetto* i *Romance* — to przecież także „nocne pieśni”, tak charakterystyczne dla Chopina, a dla romantyzmu w szczególności. Dla romantyzmu — tej epoki *Nocy* Younga i *Rozmyślań* Jean Paula (Richtera).

Dla nas Chopin jest twórcą romantycznych ballad, scherz i sonat, pełnych konfliktów i kontrastów. Współcześni chwyтали najłatwiej jego romantyzm rozlany w spokojnych, chwilowo tylko przerywanych tragicznym dreszczem, pieśniach nocy. Myśmy się posunęli już tak daleko, zbyt daleko, że raczej odsuwamy nokturny Chopina na dalszy plan; współcześni uważali je za najbardziej wartościową i najcharakterystyczniejszą część jego dzieła (...).

W konceratach nokturnach i w nokturnach Chopina zakłeta jest siła naszego romantyzmu, ta siła, która tak odróżnia ten nasz ruch kulturalny i jego rozrząd twórczy — walczący o przyszłość — od wszystkich innych „romantyzmów”. To jest ta siła, która i z Chopina, i z Mickiewicza, i ze Słowackiego czyniła rewolucjonistów, nieraz — i bardzo często — wbrew ich woli.

Jarosław Iwaszkiewicz

Andante spianato, Marsz żałobny i Preludia

Z lat trzydziestych pochodzi kilka polonezów Chopina, który (...) jeszcze w latach dziecińczych sięgał do tego genre'u. Kompozytor wrócił do swego *Grande Polonaise Brillante*, nad którym pracował w Warszawie i Wiedniu w 1830—1831 r., i doprowadził do końca urzeczywistnienie tego zamysłu, powstałego jeszcze przed przyjazdem do Paryża. W 1834 r. przejrzał ten utwór i dopisał obszerny wstęp — *Andante spianato*, w całości powierzony forepianowi solo. (...)

Wstęp do *Grande Polonaise Brillante* odbiera się jak liryczną improwizację: w lewej ręce uparcie powtarza się harmoniczna figuracja (...), a w prawej ręce brzmi marzycielska płynna kantylena, stopniowo rozkwitająca ażurowymi oramentami, których lekkość podkreślona została autorskimi uwagami: *dolcissimo, delicatissimo, leggerissimo*. (...) W istocie *Andante spianato* można rozpatrywać jako nokturn, którego środkową część stanowi krańcowo prosta budowa (...) formy pieśni. Melodia tej środkowej części wstępu do poloneza jest zdumiewająco prosta, smętna.

*

Sonata b-moll op. 35, skończona w 1839 r. i opublikowana po raz pierwszy w 1840 r. (...) należy do większych osiągnięć kompozytora, całej muzyki polskiej i romantycznej sztuki w ogóle. Równocześnie jest godne uwagi, że obrazowa budowa tego utworu nie jest związana ani z intymnymi przeżyciami tych lat, kiedy dojrzewał zamysł *Sonaty*, ani z bogatymi wrażeniami roku jej zakończenia. Chopinolodzy podkreślają zazwyczaj, że *Marsz żałobny* powstał jeszcze w 1837 r. i że możliwe, iż początkowo pomyślany był jako zupełnie samodzielny utwór. Rzeczywiście marsz ten został napisany wcześniej niż pozostałe części *Sonaty* (...).

W „dzwonnym” kroku Chopinowskiego *Marsza żałobnego* powstaje nie tylko rozkołysane wrażenie miarowo bijących gigantycznych dzwonów, lecz także uczucie trwałego przynębnienia, które legło na sercu człowieka. Wspaniała monotonia uderzeń dzwonu w basie, smutek środkowych głosów i zarys melodii w górnym głosie — wszystko to nie tylko rysuje obraz żałobnego pochodu, ale przede wszystkim odsłania stan człowieka oplakującego ojczyznę. (...)

W dniach wielkiej żałoby narodowej — (pisze Józef Chomiński — przyp. red.) — po utracie niepodległości i niepowodzeniach zrywów wolnościowych stworzenie *Marsza żałobnego* stało się wewnętrzną potrzebą kompozytora. (...) Marsz Chopinowski siłą swojej naprawdę wstrząsającej wyrazistości, zrodzonej z wydarzeń, które były bodźcem do jego stworzenia, zajął zupełnie oddzielne, wyjątkowe miejsce nie tylko w muzycznej literaturze, lecz również w życiu ludzkości. W chwilach ostatniego pożegnania z bliskimi nam, drogimi i szanowanymi ludźmi nie potrafimy znaleźć bardziej wzniosłego, piękniejszego i tragiczniejszego wyrazu dla uczucia żalu niż to wspaniałe dzieło sztuki, które można porównać tylko z Mozartowskim *Requiem*.

A. W. Łunaczarski, który uważał *Marsz żałobny* za swego rodzaju *Mont Blanc* muzycznych Alp stworzony wtedy, gdy Chopin oplakiwał ojczyznę, grzebał swoje nadzieje, pisał:

Ostrość osobistych przeżyć, namiętny krzyk indywidualnej chorej duszy łączy się tu harmonijnie z kolosalnym wspólnym żalem, żalobną falą masowej rozpacz. Pochód rozwija się, olbrzymi i czarny, długie szeregi ludzi z pochylonymi głowami, grzebiących coś najdroższego, połączonych jednym uczuciem niepodzielnego smutku, ale równocześnie niepodzielnego dumnych, idących ku mogile równym i silnym krokiem, mężnie przyjmujących uderzenie, niszczące ich nadzieje. Inagle rozrywa się czarna zastona. Promień słońca pada poprzez chmury. Coś zapala się w czarnych głębinach serca, w coś jeszcze się wierzy, jakieś rozczulenie ściska gardło i prawie słodkie łzy występują w oczach. Ktoś śpiewa smutno i prosto — nic nie obiecuje tajemnicza ta pieśń, a jednak uspokaja. Ale klębiące się gromady czarnych chmur znowu kryją przełotny promień słońca. I znowu, urywając się, brzmi ponura muzyka pogrzebowa, i znowu chłodne na oko, opanowane w ruchach, przechodzą tytany ze śmiercią w sercu, za trumną dla nich najdroższego.

*

Muzyka Chopina jest tak wielka dlatego, że nie tylko dostarcza estetycznego zadowolenia jako dzieło geniusza, lecz także wywołuje głębokie przeżycia, urzeczywistnia się w



Jacek Malczewski, *Błądne koło*, 1895—97

niej bowiem pełnia i szlachetność ludzkich uczuć. W poszukiwaniu nowych form i genre'ów muzycznych do odsłonięcia całego bogactwa tych uczuć Chopin mistrzowsko przepracował liczne odmiany romantycznego poematu, łącznie (...) z utworami wielkich i średnich rozmiarów, i miniatury, nazwane przezeń preludiami. (...)

24 *Preludia* op. 28 Chopina wyszły w druku we wrześniu 1839 r. Jak przypuszczają teraz badacze jego twórczości, preludia te zostały skomponowane w latach 1836—1839 (...).

Wątpię, by wśród utworów Chopina znalazł się choć jeden, który by mógł konkurować z piętnastym preludium (Des-dur), jeśli chodzi o ilość przypisywanych mu programowych wersji i otaczających je legend. Nie ma żadnej potrzeby zatrzymywać się przy tych legendach ani przy różnych epitetach, śpiających się na „preludium deszczowe” — jak się je nazywa już od wielu lat, opierając się na tym, że uparcie powtarzające się w środkowym głosie dźwięki (...) wyobrażają odgłosy spadających kropli deszczu. Nie mamy żadnych danych potwierdzających zgodność takiej interpretacji z autorskim zamysłem (...).

Początek preludium wprowadza słuchacza w liryczną atmosferę „nocnych rozmyślań” (...). O ile w skrajnych częściach *Preludium Des-dur* za charakterystyczny należy uważać pierwiastek liryczny, tzn. psychologiczny, to jego część środkowa wyróżnia się

obrazową plastycznością, stwarzającą podstawę do przeróżnych programowych tłumaczeń.

Nie chcielibyśmy powiększać ich liczby, choć nie można nie zauważyć chorałowego charakteru powstałego w niskim rejestrze melodii, której przeprowadzenie dwukrotnie kończy się gwałtownym i głośnym *ff* pełnobrzmiących akordów. Tu wcieliły się, być może, nie tyle zamawiania z *Dziadów*, ile wezwania z dawna utajonych w narodzie sił i umocnienie wiary w ich przebudzenie. Ale i to umocnienie nie jest pozbawione dramatycznego odcienia, emocjonalnie związane z wielkim żalem, który przenika całe to preludium.

Nie można zaprzeczyć, że właśnie uczucia żalu panują w cyklu Chopinowskich preludii. A mimo wszystko utralony w nich krąg emocji jest niezwykle szeroki. Dramatyzmowi szesnastego preludium i gwałtownym porywom wściekłości osiemnastego kompozytor przeciwstawił idylliczno-kontemplacyjny nastrój siedemnastego (*As-dur*), dwudziestego pierwszego i dwudziestego trzeciego preludium, radosnej „grze dźwięków” dziewiętnastego — epicką tragedię dwudziestego (...).

Właśnie o cyklu *Preludiów* op. 28 powiedział Schumann, że *delikatne, perliste pismo wskazuje na każdym z nich: to napisał Fryderyk Chopin. Jest on i został najśmielszym i najdumniejszym duchem poetyckim epoki.*

Igor Bełza

Ważniejsze dzieła choreograficzne do muzyki Fryderyka Chopina

Michaił Fokin:

Chopiniana, Teatr Maryjski, Petersburg, 1908

Michaił Fokin:

Sylfidy, Balety Rosyjskie Diaghilewa, Paryż, 1909

Ivan Clustine:

Suite de danses, Opera Paryska, Paryż, 1913

Aleksandr Gorski:

Eunice i Petroniusz, Teatr Bolszoj, Moskwa, 1915

Anna Pawłowa:

Les Feuilles d'automne, Anna Pavlova Company, Rio de Janeiro, 1918

Bronisława Nizyńska:

Koncert e-moll, Balet Polski, Paryż, 1937

Jerzy Szabelewski:

Ode to Glory, Ballet Theatre, Nowy Jork, 1940

Aurel von Milloss:

Visioni, Teatro alla Scala, Mediolan, 1943

William Dollar:

Constantia, Ballet International, Nowy Jork, 1944

Jerome Robbins:

The Concert, New York City Ballet, Nowy Jork, 1956

Jerome Robbins:

Dances at a Gathering, New York City Ballet, Nowy Jork, 1969

Michael Smuin:

The Eternal Idol, American Ballet Theatre, Nowy Jork, 1969

Jerome Robbins:

In the Night, New York City Ballet, Nowy Jork, 1970

Frederick Ashton:

A Month in the Country, The Royal Ballet, Londyn 1976

Conrad Drzewiecki:

Nokturny, Polski Teatr Tańca, Poznań, 1976

John Neumeier:

Kameliendame, Stuttgarter Ballett, Stuttgart, 1978

Maurice Béjart:

Variations „Don Giovanni”, Ballet du XX^e Siecle, Bruksela, 1979

Ewa Wycichowska:

Koncert f-moll, Teatr Wielki, Łódź, 1982

Waldemar Wołk-Karaczewski:

Muzy Chopina, Teatr Wielki, Warszawa, 1991

Obsada

Fryderyk

Mirosław Gordon, Łukasz Gruziel, Igor Iwanow, Roman Słomski

Nieznajomy

Łukasz Gruziel, Bogusław Tużnik, Wojciech Warszawski

Konstancja, ideał Fryderyka

Daria Dadun, Małgorzata Ejchler, Karolina Kania, Anita Kuskowska

Delfina, harabina Potocka

Krystyna Cichorzewska, Ewa Głowacka, Karolina Kania, Edyta Kozak

George Sand, przyjaciółka Fryderyka

Kama Akuciewicz, Anna Białecka, Ewa Głowacka, Julitta Łubińska-Zielińska

Tytus, przyjaciel Fryderyka

Igor Iwanow, Arkadiusz Stępień, Wojciech Warszawski, Artur Wojtasik

Księżę

Jarosław Piasecki, Roman Słomski, Bogusław Tużnik

Księżna

Krystyna Cichorzewska, Barbara Kryda, Iwona Malinowska

Solange, córka George Sand

Beata Grzesińska, Beata Kulik, Anita Kuskowska

Maurycy, syn George Sand

Igor Iwanow, Grzegorz Jaśniak, Arkadiusz Stępień, Oleg Szychranow

Panny

Małgorzata Grzywacz, Agata Idzikowska, Anna Kamińska, Monika Kloczkowska, Jolanta Kowalczyk, Agnieszka Kowalek, Ewa Krycka, Ewa Puchalska, Anita Pytel, Małgorzata Rykier, Marina Sztuj, Ewa Szymańska

Koledzy Fryderyka

Marcin Bajorek, Sebastian Borkowski, Wojciech Głowacki, Tomasz Graś, Grzegorz Jaśniak, Mirosław Kalemba, Mateusz Kowalek, Piotr Piotrowski, Krzysztof Stoiński, Oleg Szychranow, Robert Szymański, Artur Wojtasik

Panie

Małgorzata Boryś, Sylwia Dytowska, Małgorzata Ejchler, Małgorzata Harmacińska, Agnieszka Kowalek, Beata Kulik, Iwona Malinowska, Ilona Molka, Izabela Pągowska, Magdalena Solis, Ewa Szymańska, Iwona Wasilewska

Panowie

Marcin Bajorek, Sebastian Borkowski, Tomasz Graś, Grzegorz Jaśniak, Mirosław Kalemba, Mateusz Kowalek, Marcin Ostapiuk, Piotr Piotrowski, Krzysztof Stoiński, Artur Wojtasik

Powstańcy

Marcin Bajorek, Sebastian Borkowski, Wojciech Głowacki, Tomasz Graś, Piotr Idzikowski, Artur Janowski, Grzegorz Jaśniak, Mirosław Kalemba, Mateusz Kowalek, Marek Makowiecki, Marcin Ostapiuk, Piotr Piotrowski, Krzysztof Stoiński, Oleg Szychranow, Robert Szymański, Rafał Tuszyński

Lokaje

Piotr Idzikowski, Witold Kiwacz, Franciszek Knapik, Marek Makowiecki, Artur Janowski, Rafał Tuszyński

Muzy Chopina

Balet w 2 częściach i 9 wspomnieniach

Część I

1. MIŁOŚĆ Z „BOTANIKI”

(Koncert fortepianowy f-moll — *Maestoso*)
Osoby: *Fryderyk, Tytus, Nieznajomy, Konstancja, Panny, Koledzy*

Była to pewnie jego najpierwsza miłość, to, co się sercu miłością wydaje, a często tylko przelotną, prędko przemijającą bywa skłonnością. Kto jednak wie, czy wspomnienie uczuć, które obudziła owa miłość z „Botaniki”, nie towarzyszyło Chopinowi aż do zgonu...

(Eugeniusz Skrodzki)

2. MÓJ IDEAL

(Koncert fortepianowy f-moll — *Larghetto*)
Osoby: *Fryderyk, Konstancja, Nieznajomy*

Ja już może na nieszczęście mam mój ideał, któremu wiernie, nie mówiąc z nim, już pół roku służę, który mi się śni, na którego pamiątkę stanęło adagio od mojego koncertu...

(Fryderyk Chopin)

3. NAJBLIŻSI PRZYJACIELE

(Koncert fortepianowy f-moll — *Allegro vivace*)

Osoby: *Fryderyk, Tytus, Panny, Koledzy, Konstancja, Nieznajomy*

Nadchodzi czas wyjazdu Chopina za granicę. Najbliżsi przyjaciele serdecznie umyślili wyprawić mu obiad pożegnalny...

(Józef Reinschmidt)

4. TYLKO SIĘ ŻEGNAĆ

(Andante spianato)

Osoby: *Fryderyk, Konstancja*

Już kuferek do drogi kupiony, już cała wyprawa gotowa, partycje poprawiane, chustki do nosa obrębione, spodnie zrobione. — Tylko się żegnać, a to najprzykrej...

(Fryderyk Chopin)

5. WRÓG W DOMU

(Sonata b-moll — *Marche funèbre*)

Osoby: *Nieznajomy, Fryderyk, Powstańcy, Tytus, Konstancja*

Wróg w domu. — Przedmieścia zburzone — spalone — Jaś! — Wiliś na wałach pewno zginął — Marcela widzę w niewoli — Sowiński, ten poczcziwec w ręku tych szelmów! — O Boże, jesteś ty! — Jesteś i nie mścisz się! — Czy jeszcze ci nie dość zbrodni moskiewskich! (...) — Ach czemuż choć jednego Moskala zabić nie mogłem! O Tytusie — Tytusie! Co się z nią dzieje? Gdzie jest? — Biedna! (...) Otrę łzy twoje, zagoję rany terażniejszości przypominając ci przeszłość...

(Fryderyk Chopin)

Część II

6. ADORACJA

(Koncert fortepianowy e-moll — *Allegro maestoso*)

Osoby: *Fryderyk, Delfina, Księżę, Księżna, Nieznajomy, George Sand, Panie, Panowie, Lokaje*

Księżna Adamowa [Czartoryska] miała jeden dzień w tygodniu, w którym jej apartamenty stały otworem dla gości. Bywały na tych przyjęciach przeważnie osoby z wielkiego świata (...). Bywał i Chopin, a bywając u księżstwa, gdy się tu spotykał z Delfiną Potocką, patrzył na nią jak na bóstwo, nie tając się ze swym uwielbieniem (...), a ze swoją adoracją dla niej nie krył się nawet w obecności pani Sand...

(Emilia Hoffmannowa)

7. TRWOŻLIWOŚĆ SYLFA

(Koncert fortepianowy e-moll — Romanca)
Osoby: *Fryderyk, Nieznajomy, George Sand*

Chopin zdawał się obawiać tej kobiety [George Sand]. (...) Opóźniał, unikał spotkania się z nią, czego ona się nie domyślała i w prostocie swej, stanowiącej jeden z głównych jej wdzięków, nie odgadła tej trwożliwości sylfa. Pierwsza zbliżyła się do niego, a bliższe jej poznanie rozproszyło wszelkie uprzedzenia...

(Ferenc Liszt)

8. W NOHANT

(Koncert fortepianowy e-moll — *Rondo vivace, Preludium As-dur*)

Osoby: *Fryderyk, George Sand, Solange, Maurycy, Panie, Panowie*

Czułam dla artysty pewien rodzaj macierzyńskiego szczerego uwielbienia, które atoli ani na chwilę zrównoważyć nie mogło przywiązania do dzieci [Solange i Maurycy]. (...) Lecz przeznaczenie wikało nas w pęta dłuższego skojarzenia i ujrzelśmy się w

nie zaplątani, nie widząc, jak i kiedy do tego przyszło. (...) Chopin wzdychał zawsze do Nohant, a znieść go nie mógł dłużej...

(George Sand)

9. CZARODZIEJSKIE KOŁO

(Preludium Des-dur)

Osoby: *Fryderyk, Nieznajomy, Tytus, Delfina, George Sand, Solange, Maurycy, Powstańcy, Konstancja*

Trawiło go na tym padole marzenie o ideale. Nie chciał nigdy wchodzić w układy z naturą ludzką. Nie godził się z rzeczywistością. (...) Miewał przerażające widzenia (...). Myśl o własnej śmierci ukazywała mu się w otoczeniu wszystkich zabobnych szczegółów poezji słowiańskiej. Jako Polak ulegał zmorom przesądnych podań ludowych. Te widma przyzywały go, plątały w swe czarodziejskie koło...

(George Sand)

Chopin's Muses

A ballet in two parts and nine memories

Part I

1. THE LOVE FROM “BOTANIKA”

(Piano Concerto in F minor — *Maestoso*)

Characters: *Fryderyk, Tytus, a stranger, Konstancja, young ladies, friends*

It must have been his first love, a feeling the heart often mistakes for love, but which is usually a passing infatuation. But who knows, perhaps the memory of the feelings aroused by the love from “Botanika” remained in Chopin’s mind until his death...

(Eugeniusz Skrodzki)

2. MY IDEAL

(Piano Concerto in F minor — *Larghetto*)

Characters: *Fryderyk, Konstancja, a stranger*

I have my ideal, perhaps unfortunately, to whom I’m faithful, although with whom I haven’t spoken a single word for six months; about whom I’ve been dreaming; who inspired the *Adagio* of my concerto...

(Fryderyk Chopin)

3. THE CLOSEST FRIENDS

(Piano Concerto in F minor — *Allegro vivace*)

Characters: *Fryderyk, Tytus, young ladies, friends, Konstancja, a stranger*

Chopin’s departure abroad is drawing near. His closest friends have decided to organize a farewell dinner...

(Józef Reinschmidt)

4. IT’S TIME TO BID FAREWELL

(*Andante spianato*)

Characters: *Fryderyk, Konstancja*

I have already purchased a trunk, all other things are ready, the scores have been altered, the handkerchiefs hemmed, the trousers made. What’s left are farewells, and they are the worst...

(Fryderyk Chopin)

5. THE ENEMY HAD BROKEN IN

(Sonata in B flat minor — *Marche funèbre*)

Characters: *a stranger, Fryderyk, insurgents, Tytus, Konstancja*

The enemy had broken in — the suburbs are destroyed, burnt down — Oh, Jas! Wilus probably died on the ramparts! I can see Marceli in chains! Sowinski, that kind old man, in the hands of those monsters! Oh God! You exist! You exist and yet You do not punish! Have You not seen enough Russian crimes? (...) Oh, why could I not have killed at least one Russian! Oh, Tytus, Tytus! ... What is happening to her, where is she? — unfortunate creature! (...) I shall wipe away your tears and heal the wounds of the present with memories of the past...

(Fryderyk Chopin)

Part II

6. ADORATION

(Piano Concerto in E minor — *Allegro maestoso*)

Characters: *Fryderyk, Delfina, a Prince, a Princess, a stranger, George Sand, ladies, gentlemen, servants*

One day in a week the Princess [Anna Czartoryska] received guests. Her salon was frequented mostly by society people (...). Chopin was among them. Everytime he saw Delfina Potocka he would look at her as if she were a goddess; he never tried to hide his feelings (...). He adored her openly, even in the presence of Madame Sand...

(Emilia Hoffmann)

7. THE SHYNESS OF A SYLPH

(Piano Concerto in E minor — *Romanza*)

Characters: *Fryderyk, a stranger, George Sand*

Chopin seemed to be afraid of this woman [George Sand] (...). He delayed and avoided meeting her. She was totally unaware of this;

her simplicity, which was one of her main assets, did not allow her to see the shyness of a sylph in him. She approached him first and the closer acquaintance overcame her prejudice...

(Ferenc Liszt)

8. NOHANT

(Piano Concerto in E minor — *Rondo vivace*, Prelude A flat major)

Characters: *Fryderyk, George Sand, Solange, Maurice, ladies, gentlemen*

I had developed a kind of maternal admiration for him, which did not, even for a moment, affect my fondness of the children [Solange and Maurice]. (...) However, providence bound us to each other and we found ourselves trapped into the relationship without knowing how it had happened. (...) Chopin always missed Nohant, but could never bear the place for too long...

(George Sand)

9. THE MAGIC CIRCLE

(Prelude D flat major)

Characters: *Fryderyk, a stanger, Tytus, Delina, George Sand, Salange, Maurice, insurgents, Konstancja*

Living in this world he always dreamt of an ideal. He would never negotiate with human nature, nor did he ever reconcile with reality. (...) He was haunted by frightening visions (...) The thought of death was always accompanied by the superstitious ideas contained in Slavic poetry. As a Pole he was beset by phantoms that filled folk tales. The phantoms beckoned him into their magic circle.

(George Sand)

Chopin et ses muses

Ballet en 2 parties et 9 souvenirs

Première partie

1. L'AMOUR AU JARDIN DES PLANTES

(Concerto pour le piano en fa mineur — *Maestoso*)

Personnages: *Frédéric, Titus, Inconnu, Constance, Demoiselles, Amis*

C'était sans doute son tout premier amour, ce qui à un cœur paraît amour, mais n'est souvent qu'une affection éphémère. Qui sait pourtant si le souvenir des sentiments éveillés par cet amour au Jardin des Plantes n'a pas accompagné Chopin jusqu'à sa mort...

(Eugeniusz Skrodzki)

2. MON IDEAL

(Concerto pour le piano en fa mineur — *Larghetto*)

Personnages: *Frédéric, Constance, Inconnu*

Peut-être pour mon malheur, j'ai déjà mon idéal, à qui, sans lui parler, depuis six mois je suis fidèle, de qui je rêve, en souvenir duquel a été composé l'adagio de mon concerto...

(Frédéric Chopin)

3. SES AMIS, LES PLUS INTIMES

(Concerto pour le piano en fa mineur — *Allegro vivace*)

Personnages: *Frédéric, Titus, Demoiselles, Amis, Constance, Inconnu*

Le temps du départ de Chopin à l'étranger approchant, ses amis les plus intimes eurent l'idée de lui offrir un dîner d'adieux...

(Józef Reinschmidt)

4. IL NE ME RESTE PLUS QU'A FAIRE SES ADIEUX

(Andante spianato)

Personnages: *Frédéric, Constance*

J'ai déjà acheté une malle pour le voyage, mon trousseau est prêt; les partitions sont corrigées; les mouchoirs ourlés, les pantalons achevés. — Il ne me reste plus qu'à faire ses adieux. Et c'est le plus pénible.

(Frédéric Chopin)

5. L'ENNEMI ETAIT DANS LA MAISON

(Sonate en si mineur — *Marche funèbre*)

Personnages: *Inconnu, Frédéric, Insurgés, Titus, Constance*

L'ennemi était dans la maison. — Les faubourgs sont détruits, incendiés. Jeannot! Sans doute Wiluś est-il mort sur les remparts. Je vois Marcel en captivité! — Sowiński, ce brave homme, aux mains de ces coquins! — O Dieu, existes-tu? Oui, tu existes et tu ne nous venges pas! N'y a-t-il pas encore assez de crimes moscovites... Ah! pourquoi ne m'a-t-il pas été donné de teur au moins un de ces Moscovites! Oh, Titus, Titus! Qu'est-elle devenue? Où est-elle? La pauvre! (...) Que j'essuie tes larmes, je calmerai les blessures du présent en te rappelant le passé...

(Frédéric Chopin)

Deuxième partie

6. L'ADORATION

(Concerto pour le piano en mi mineur — *Allegro maestoso*)

Personnages: *Frédéric, Delphine, Prince, Princesse, Inconnu, George Sand, Dames, Seigneurs, Valets*

Une fois par semaine la princesse Anna (Czartoryska) laissait ses appartements grands ouverts aux hôtes. C'était principalement le beau monde qui fréquentait ces réceptions (...) Chopin les fréquentait aussi et en y rencontrant Delphine Potocka, il la regardait comme si elle était une déesse, sans cacher son admiration (...) et il ne cachait pas son adoration pour elle même en présence de Mme Sand...

(Emilia Hoffmann)

7. CETTE CRAINTE DE SYLPHE

(Concerto pour le piano en mi mineur — *Romanza*)

Personnages: *Frédéric, Inconnu, George Sand*

Chopin semblait redouter cette femme [George Sand]. (...) Il évita, il retarda sa rencontre; Madame Sand ignora, et par une simplicité charmante qui est un de ses plus nobles attraits ne devina pas cette crainte de sylphe. Elle vint au-devant de lui et sa vue dissipa bientôt les préventions...

(Franz Liszt)

8. NOHANT

(Concerto pour le piano en mi mineur — *Rondo vivace*, Prélude en la bémol majeur)

Personnages: *Frédéric, George Sand, Solange, Maurice, Dames, Seigneurs*

J'avais pour l'artiste une sorte d'adoration maternelle très vive, très vraie, mais qui ne pouvait pas un instant lutter contre l'amour des entrailles [Solange et Maurice]. (...) Mais la destinée nous poussait dans les liens d'une longue association, et nous y arrivâmes tous deux sans nous en apercevoir. (...) Chopin voulait toujours Nohant et ne supportait jamais Nohant...

(George Sand)

9. LES FANTOMES L'ENLAÇAIENT

(Prélude en mi bémol majeur)

Personnages: *Frédéric, Inconnu, Delphine, George Sand, Solange, Maurice, Insurgés, Constance*

Il était dévoré par un rêve d'idéal... Il ne voulut jamais transiger avec la nature humaine. Il n'acceptait rien de la réalité. (...) Chopin n'eût que des visions effrayantes (...) L'idée de sa propre mort lui apparaissait escortée de toutes les imaginations superstitieuses de la poésie slave. Polonais, il vivait dans le cauchemar des légendes. Les fantômes l'appelaient, l'enlaçaient...

(George Sand)

Die Musen von Chopin

Ballett in zwei Teilen und neun Erinnerungen

I. Teil.

1. LIEBE AUS DER „BOTANIK“

(Klavierkonzert f-Moll — *Maestoso*)

Personen: *Fryderyk, Tytus, der Unbekannte, Konstanze, Mädchen, Kameraden*

Es war sicherlich seine allererste Liebe, das was dem Herzen also Liebe erscheint und oft nur eine flüchtige, schnell vorübergehende Neigung ist. Wer weiss jedoch, ob die Erinnerung an Gefühle, die jene Liebe aus der „Botanik“ geweckt hat, Chopin nicht bis zum Tode begleitete...

(Eugeniusz Skrodzki)

2. MEIN IDEAL

(Klavierkonzert f-Moll — *Larghetto*)

Personen: *Fryderyk, Konstanze, der Unbekannte*

Zu meinem Unglück habe ich bereits mein Ideal, dem ich, ohne mit ihm zu reden, ein halbes Jahr treu diene, von dem ich immer wieder träume und zu dessen Erinnerung das Adagio von meinem Konzert vorgekommen ist...

(Fryderyk Chopin)

3. DIE ENGSTEN FREUNDE

(Klavierkonzert f-Moll — *Allegro vivace*)

Personen: *Fryderyk, Tytus, Mädchen, Kameraden, Konstanze, der Unbekannte*

Für Chopin ist die Zeit gekommen, ins Ausland zu verreisen. Die engsten Freunde, die herzlichsten, beschlossen, ihm das Abschiedsdiner auszurichten...

(Józef Reinschmidt)

4. NUR ABSCHIED NEHMEN

(Andante spianato)

Personen: *Fryderyk, Konstanze*

Der Reisekoffer ist schon da, die ganze Fahrt ist fertig, alles vorbereitet, die Taschentücher und Hosen. Nun, Zeit Abschied zu nehmen, und das ist das unangenehmste...

(Fryderyk Chopin)

5. DER FEIND IM HAUSE

(Sonate b-Moll — *Marché funèbre*)

Personen: *der Unbekannte, Fryderyk, die Aufständischen, Tytus, Konstanze*

Der Feind im Hause! — Die Stadtränder sind zerstört — verbrannt — Hänsel! — Willchen ist bestimmt auf den Wälln gefallen — Marcel sehe ich in Gefangenschaft — Sowiński, die Seele von Mensch, in Händen dieser Schuften! — Oh, Gott, und Du bist da! — Du bist da und nimmst keine Rache! — Hast Du diese moskauer Verbrechen noch nicht genug! (...) — Ach, warum konnte ich wenigstens einen Moskalen nicht töten! Och, Tytus, Tytus! (...) Und was ist mit iht geschehen? Wo bleibt sie denn? — Die arme! (...) Ich werde deine Tränen weg-wischen und Wunden der Gegenwart verheilen lassen, indem ich die Vergangenheit in die Erinnerung rufe...

(Fryderyk Chopin)

II Teil

6. ANBETUNG

(Klavierkonzert e-Moll — *Allegro maestoso*)

Personen: *Fryderyk, Delfina, Fürst, Fürstin, der Unbekannte, George Sand, Frauen, Herren, Lakaien*

Die Fürstin Anna (Czartoryska) hatte einen Tag in der Woche, wann ihre Appartements für Gäste aufwaren. Meistens kamen weltgewandte Leute (...) Es pflegte dort auch Chopin zu sein und dann, immer wenn er Delfina Potocki traf, schaute er sie wie eine Gottheit an, ohne seine Verehrung zu verheimlichen (...), und seine Anbetung verbarg er auch in der Gegenwart von Frau Sand nicht...

(Emilia Hoffmann)

7. DIE BANGIGKEIT DES SYLPHEN

(Klavierkonzert e-Moll — *Romanza*)

Personen: *Fryderyk, der Unbekannte, George Sand*

Chopin schien vor dieser Frau [George Sand] Angst zu haben. (...) Er zögerte, versuchte das Treffen mit ihr zu meiden und sie ahnte das nicht ind in ihrer Ungekünsteltheit, die einen ihrer Reize bedeutete, erriet sie nicht diese Bangigkeit des Sylphen. Sie kam ihm als erste näher und die engere Bakanntschaft verscheuchte alle Vorurteile...

(Ferenc Liszt)

8. IN NOHANT

(Klavierkonzert e-Moll — *Rondo vivace*, Präludium As-Dur)

Personen: *Fryderyk, George Sand, Solange, Maurice, Frauen, Herren*

Ich empfand eine Art von mütterlicher, aufrichtiger Verehrung dem Künstler gegenüber, die aber die Anhänglichkeit an Kinder [Solange und Maurice] nicht ausgleichen konnte (...) Das Schicksal verstrickte uns aber in Fesseln einer längeren Verbindung und ohne zu wissen, wie und wann es dazu gekommen ist, sahen wir uns darin verwickelt (...) Chopin sehnte sich immer nach Nohant, konnte dort aber länger nicht aushalten...

(George Sand)

9. ZAUBERKREIS

(Präludium Des-Dur)

Personen: *Fryderyk, der Unbekannte, Tytus, Delfina, George Sand, Solange, Maurice, die Aufständischen, Konstanze*

Er träumte davon, auf diesem Tal das Ideal zu erreichen, und dieser Traum zehrte an ihm. Er war mit der Wirklichkeit nicht einverstanden. (...) Manchmal hatte er schreckliche Visionen (...). Der Gedanke an dem eigenen Tode erschien ihm in Begleitung von allen abergläubischen Einzelheiten der slavischen Poesie. Als Pole erlag er den Alpdrücken der abergläubischen Volkssagen. Diese Gespenster riefen ihn, verstrickten ihn in ihren Zauberkreis...

(George Sand)



Teofil Antoni Kwiatkowski
Ball w Hôtel Lambert w Paryżu (Polinez Chopin), 1849—60,
fragment obrazu

Pedagodzy-korepetytorzy baletu
Kalina Schubert, Renata Smukała
Pianiści-korepetytorzy baletu
Marta Pińkowska, Danuta Rządewska
Asystenci scenografa
Maria Janda, Dorota Reterska
Inspektorzy baletu
Witold Kiwacz, Bożena Zielińska
Światło
Stanisław Zięba
Dźwięk
Małgorzata Skubis
Inspicjenci
Marzenna Domagała, Bogumił Skorski

Dyrektor techniczny: mgr inż. JERZY BOJAR
Kierownik pracowni scenograficznej: Ewa Mikułowska
Kierownik działu dekoracji i kostiumów: mgr inż. Kazimierz Olbrys
Kierownicy pracowni:
Janina Ajnenkiel, Lidia Gierusz, Tadeusz Iwanowski, inż. Wiesław Kalinowski, Stefan Kepiński,
dr inż. Tadeusz Michalec, Teresa Misierewicz, Wojciech Niedbał, Ludwik Fiegel, Józef Rotuski, Elżbieta
Sławińska, Marek Sotek, Julian Woroniecki, Małgorzata Zdrodowska, Stanisław Żelechowski
Kierownik działu elektrycznego: inż. Piotr Marconi
Kierownik działu sceny: mgr inż. Mirosław Łysik
Brygadierzy sceny: Andrzej Nowolski, Marek Popis

Teksty zaczerpnięto z następujących wydawnictw:
I. Bełza, *Fryderyk F. Chopin*, przekład J. Ilnicka, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1980
M. Gordon-Smith, G.R. Marek, *Chopin*, przekład A. Szpakowska, Czytelnik, Warszawa 1990
J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, PWM, Kraków 1976
A. Zamoyski, *Chopin*, przekład H. Słodaczukowa, PIW, Warszawa 1990
Wybór tekstów i tytuły pochodzą od redakcji
Na okładce: Sandro Botticelli *Primavera*, 1477—78, fragment obrazu
Reprodukcje malarskie zaczerpnięto z następujących wydawnictw:
Botticelli, opr. Z. Ważbiński, Berlin-Warszawa 1973
T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, Wrocław-Kraków 1960
Polaków portret własny, pod red. M. Rostworowskiego, Warszawa 1983

Redakcja programu: PAWEŁ CHYNOWSKI
Opracowanie graficzne: Hanna Karpińska
Redakcja techniczna: Hanna Żórawska
Reprodukcje zdjęć: Juliusz Multarzyński

Wydawca: Teatr Wielki w Warszawie



ONA MOŻE POZOSTAĆ Z TOBĄ NA ZAWSZE
NIEOPISANIE PIĘKNA I WIERNA MUZYKA POLSKA

Na płytach analogowych, kompaktowych i kasetach audio
POLSKICH NAGRAŃ

- Fryderyk Chopin — „Works Complete” — new edition
- Fryderyk Chopin — „Live Recordings from the Chopin Competition”
- Krzysztof Penderecki — „Works”
- Polish Contemporary Music — Marek Stachowski
— Krzysztof Meyer
— Marta Ptaszyńska
- Ignacy Jan Paderewski — specjalne edycje płyt i kaset w związku z 50 rocznicą śmierci genialnego artysty.
- Stars of Metropolitan Opera House (Teresa Żylis-Gara, Teresa Kubiak, Wiesław Ochman, Stefania Toczyska and many others).

TE PŁYTY CZEKAJĄ NA CIEBIE W SKLEPACH FIRMOWYCH
POLSKICH NAGRAŃ

Warszawa: Nowy Świat 68, Goleszowska 6, Puławska 66/70,
Kasprowicza 81/85

