CHOPIN WYMARZONY

CHOPIN IMAGINAIRE

Giorgio Madia

Teatr Wielki w Łodzi 2015

Teatr Wielki
w Łodzi

Sezon XLVIII 2014/2015

WOJCIECH NOWICKI DYREKTOR NACZELNY

CHOPIN WYMARZONY

CHOPIN IMAGINAIRE

balet

GIORGIA MADII

muzyka

FRYDERYK CHOPIN

Opracowanie programu, ikonografia i grafika Józef Baliński.

premiera: sobota, 9 maja 2015

CHOPIN WYMARZONY

CHOPIN IMAGINAIRE

prapremiera: Cottbus, Staatstheater, 19 września 2009

choreografia	GIORGIO MADIA
scenografia	CORDELIA MATTHES
asystent choreografa	ADRIANA MORTELLITI
asystent scenografa	FABRICE SERAFINO
kierownik baletu	Dominik Muśko
pedagodzy i asystenci choreografa	Lubov Bakhareva Anna Lewandowska Uran Azymov
koordynator pracy baletu	Jarosław Biernacki
inspektor baletu	Krzysztof Pabjańczyk
akompaniatorka baletu	Elżbieta Bruc Małgorzata Piechnat
inspicjenci	Anna Krzemińska Irena Wujewska

premiera Teatr Wielki w Łodzi, sobota, 9 maja 2015

CHOPIN WYMARZONY

CHOPIN IMAGINAIRE

obsada:

WALENTYNA BATRAK • AGNIESZKA BIAŁOUS • WITOLD BIEGAŃSKI
MARTA BORCZAKOWSKA • LYDIE BOUTFEUX • CAROLINE BULST
WOJCIECH DOMAGAŁA • CLAUDIA ELVETICO • ALEKSANDRA GRYŚ
JAKUB JÓŹWIK • EKATERINA KITAEVA-MUŚKO • TOMU KAWAI
LIDIA KOLBUS • LAURA KOROLCZUK • ANETA KOSMOWSKA
WIKTOR KRAKOWIAK-CHU • MATEUSZ KUBIAK • JAN ŁUKASIEWICZ
MONIKA MACIEJEWSKA-POTOCKAS • YUKIHIRO MINAMIZAWA
MATYLDA MOLIŃSKA • MINORI NAKAYAMA • RIHO OKUNO
KRZYSZTOF PABJAŃCZYK • FEDERICO PARIS • GINTAUTAS POTOCKAS
JULIA SADOWSKA • HANNAH SOFO • BOGUMIŁA SOŁEK
ARTHUR STASHAK • RYO TAKAYA

fortepian

PIOTR KOPCZYŃSKI • GRZEGORZ SKROBIŃSKI

GIORGIO MADIA

Choreograf, tancerz, pedagog. Urodził się w Mediolanie i tam w 1984 roku ukończył szkołę baletową przy Teatro alla Scala, na tej scenie odbył się też jego debiut. Później kolejno był solistą: w *Balecie XX Wieku* Maurice'a Béjarta, w *Béjart Ballet* Lausanne, w *Pennsylvania Ballet* i *Milwaukee Ballet*. Podczas tournée po Europie, Azji, obu Amerykach i Australii występował w spektaklu zatytułowanym *Nurejew i przyjaciele*, gdzie tańczył między innymi w duecie z Rudolfem Nurejewem. W latach 1990-1992 był solistą *San Francisco Ballet*, następnie: pierwszym tancerzem *Pennsylvania Ballet*, pierwszym tancerzem *Aterballetto* i solistą *Zurich Ballett*. W 1997 zakończył karierę tancerza i został pedagogiem oraz baletmistrzem *Baletto di Toscana*. Później pełnił funkcje *maître de ballet* i asystenta choreografa w *Berlin Ballett* przy Komische Oper oraz dyrektora artystycznego baletu Teatru Wielkiego w Łodzi. Giorgio Madia zatańczył w ponad 90. baletach, współpracował z najznakomitszymi choreografami, takimi jak: Merce Cunnigham, Alicja Alonso, William Forsythe, Josef Russillo, Richard Tunner, Glen Tetley, David Bintley, Hans van Manen, Roland Petit. Prowadził także klasy mistrzowskie na uniwersytecie i w college'ach w Luizjanie i Kolorado. Współpracował z *Augsburg Theater Ballett*, *Portugal National Ballet*, *Spain National Ballet*. Stworzył wiele choreografii dla różnych zespołów. Są wśród nich: *Wesoła wdówka* dla Opery w Zurychu, *Stück* dla Zürcher Ballett, *Per un bacio*, zaprezentowane na Międzynarodowym Festiwalu Muzycznym na Elbie, *Bolero*, *Umierający łabędź* oraz *Giuseppe* (autorskie fragmenty) dla Teatru Wielkiego w Łodzi. Jest twórcą przedstawień (reżyseria i choreografia): *Księżniczki czardasza*, *Giuditty*, *Hrabiny Maricy*, *Wesołej wdówki* i *Hrabiego Luksemburg*.
W 2006 roku zrealizował w Teatrze Wielkim w Łodzi własną wersję choreograficzną *Śpiącej królewny*, wyróżnioną Złotą Maską – nagrodą krytyków. Inne realizacje w Teatrze Wielkim w Łodzi to: *Cinderella*, *Opowieści Hoffmanna*, *Dziadek do orzechów* i *Jezioro łabędzie*. Listę stworzonych przez Madię spektakli dopełniają następujące tytuły: *Nudo*, *Kopciuszek*, *Kraina czarów Alicji*, *Chopin wymarzony*, *Vienna Waltz Night*, *Harlequin*, *La dolce Vita* i *Don Juan*.

CHOREOGRAFIA

CORDELIA MATTHES

Swoje zainteresowania plastyczne Cordelia Matthes rozwinęła w 1988 roku zaraz po maturze praktykami w pracowni scenograficznej Deutschen Staatsoper w Berlinie kierowanej przez profesora Wilfrieda Werza.
W 1990 roku rozpoczęła studia scenografii i kostiumologii w Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie i w Institut del Teatre w Barcelonie. Dyplom z wyróżnieniem uzyskała w 1997 roku, następnie odbyła staż mistrzowski w berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych. W latach 1992-1999 Cordelia Matthes współpracowała jako asystentka przygotowując spektakle z takimi twórcami scenografii, jak Robert Wilson, Volker Pfüller, Peter Schubert w Staatsoper w Berlinie, Volksoper w Wiedniu i Teatro Comunale we Florencji. Swoje prace realizowała w teatrach w: Augsburgu, Lubece, Kassel i Bielefeld. Wśród zaprojektowanych przez nią scenografii najważniejsze to: *Wesele Figara* Mozarta w Augsburgu, *Gianni Schicchi* Pucciniego w wiedeńskiej Volksoper, *Gasparone* Millöckera we Freiburgu, *Fidelio* Beethovena w Hildesheim, *Rigoletto* Verdiego w Oldenburgu, *Simon Boccanegra* Verdiego w Berlinie, *Włoszka w Algierze* Rossiniego i *Joanna d'Arc na stosie* Honeggera w Kassel. Z Giorgio Madią zrealizowała w Volksoper w Wiedniu *Alice* z muzyką Nino Roty i w Kammeroper w Wiedniu – *Fats Waller*. Cordelia Matthes i Giorgio Madia spotykają się w Teatrze Wielkim w Łodzi po raz trzeci, poprzednio wspólnie zrealizowali *Cinderellę* i *Dziadka do orzechów*.

• SCENOGRAFIA

MUZYKA

FRYDERYK CHOPIN

1. Etiuda E-dur op.10 nr 3
2. Preludium b-moll op. 28 nr 16
3. Walc Des-dur op. 64 nr 1
4. Walc F-dur op. 34 nr 3
5. Bourrée G-dur*
6. Bourrée A-dur*
7. Fuga a-moll**
8. Etiuda Ges-dur op. 10 nr 5
9. Walc As-dur*** (oeuvre posthume)
10. Etiuda f-moll nr 1, Trois nouvelles études
11. Etiuda Ges-dur op. 25 nr 9
12. Etiuda a-moll op. 10 nr 2
13. Preludium a-moll op. 28 nr 2
14. Preludium h-moll op. 28 nr 6
15. Sonata b-moll op. 35, Marche funèbre
16. Fantisie-Impromptu cis-moll op. 66
17. Nokturn e-moll op. 72 nr 1 (oeuvre posthume)
18. Preludium e-moll op. 28 nr 4
19. Impromptu As-dur op. 29
20. Nokturn cis-moll (oeuvre posthume)
21. Preludium B-dur op. 28 nr 21
22. Walc Ges-dur op. 70 nr 1
23. Preludium G-dur op. 28 nr 3
24. Preludium A-dur op. 28 nr 7
25. Walc As-dur op. 42
26. Preludium Fis-dur op. 28 nr 13
27. Etiuda h-moll op. 25 nr 10
28. Preludium Des-dur op. 28 nr 15

* Bourrée G-dur i A-dur (tańce z okolic Nohant zapisane ręką Chopina w albumie muzycznym George Sand).
** Fuga a-moll, 1827 lub 1841 (szkolne zadanie kontrapunktyczne).
*** Walc As-dur, 1827-1830, WN 28

CHOPIN WYMARZONY • CHOPIN IMAGINAIRE

Każdy zna tę chwilę, gdy myśli się uwalniają – czy to podczas patrzenia na obraz, czy w trakcie słuchania muzyki, czy też we śnie – i tworzą własne nowe, nierzadko dziwne światy. Te wytwory fantazji na styku rzeczywistości ze światem marzeń od zawsze fascynowały ludzkość i do dzisiaj są przedmiotem badań naukowych. Dla malarza René Magritte'a stały się nawet głównym motywem twórczości – w swoich obrazach próbował on przedstawić ten tajemniczy proces poznawczy. Magritte wychodzi od bardzo prostych form i figur. Na jego obrazach można zobaczyć mężczyznę albo fajkę, jabłko, parasol. Sposób ich zestawienia tworzy jednak indywidualny, surrealistyczny świat, pozostawiając oglądającego z pytaniem, jak zamierza on te światy zdobyć.

Ta idea kierowała mną, gdy zacząłem zajmować się muzyką fortepianową Fryderyka Chopina. Każdy utwór inspirował mnie do stworzenia innego obrazu, wyboru innego środka wyrazu, nieoczekiwanie i zaskakująco. Raz podkreślona była wirtuozeria, innym razem – nastrój melancholii, także pewna ironia lub śmieszny zwrot, który wyczuwałem i który był zaczątkiem krótkiej opowieści.

Oczywistym jest, że tancerze moich choreografii ze swoją energią w istotny sposób przyczynili się do budowania tych skojarzeń. Taniec to bezpośredni środek wyrazu, ruchy tancerzy zawsze są indywidualne. Swoimi ciałami i gestami, które im przekazałem, w oczywisty sposób wnoszą nowe elementy do gry.

Pozostaje jeszcze publiczność: każdy ma własne fantazje i odczucia na temat spektaklu, gdy przychodzi do teatru. Ale to tylko punkt wyjściowy. Chodzi o coś więcej niż tylko jednoznaczne przesłanie. W rozumieniu Magritte'a trzeba doświadczyć pewnej tajemnicy – tajemnicy choreografii, tancerzy i widzów.

Giorgio Madia

SZOPENIANA. CHOPINOWSKIE CHOREJE I CHOREOGRAFIE

Tylko z grubsza rzecz biorąc: szesnaście polonezów (nie licząc tego, w który stroi Mozarta i jego *Don Giovanniego*), ponad pięćdziesiąt mazurków, dziewiętnaście walców, tarantela, trzy ekosezy, bolero, najmniej dwie próby z krakowiakiem, menuet, kontredans – żaden z kompozytorów jego czasów nie wypowiadał się w formach tanecznych tak uporczywie i namiętnie jak Chopin*. Polonezy komponował przez całe życie: pierwszy jako sześcio- albo siedmiolatek, ostatni – zawiły w swej narracji *Polonez – Fantazja As-dur* – na trzy lata przed śmiercią. Mazurki, za które na poważniej się zabrał dopiero zagranicą, jego niemiecki uczeń, meloman Wilhelm Lenz nazwał *notatnikiem peregrynacji duchowych po świecie wyobraźni sarmackiej*. W jego walcach, jak to sam ujął, nie ma niczego co by przypominało walce wiedeńskie... Bo też istotnie mocno się różnią od walców tak ojców, jak synów Straussów czy Lannerów. Widzimy w nich raczej małe „poematy taneczne", i owszem niezwykle popularne, lecz przecież nie „do tańca". W muzycznych formach najróżniejszych tańców Chopin wypowiada się nieprzerwanie chętnie od dzieciństwa po kres życia**.

Zważywszy na liczbę i bogactwo utworów tego rodzaju ich różnorodność i przeważnie intymny charakter, zdumiewa niewielkie zainteresowanie nimi ze strony choreografów. Baletów zainspirowanych muzyką Chopina jest zaskakująco mało, można je policzyć na palcach, niewiele też da się położyć na ząb, jeśli chodzi o choreograficzne drobiazgi. Przy tym trzeba tu jeszcze wytężać umysł, by z morza niepamięci wyłuskać parę artefaktów. Naturalnie najbardziej zadziwia *désintéressement* polskich choreografów. Parę zapomnianych już dzisiaj choreograficznych miniatur skomponował Feliks Parnell, nie więcej bodaj niż dwie ułożył Leon Wójcikowski. Co ciekawe, i jeden i drugi stworzył własne *pas de deux* do *Walca cis-moll*, op. 64, który wtedy już miał swój klasyczny układ Fokina. Rocznicowo czołobitny *Chopin* (Teatr Wielki-Opera Narodowa, 2010) szczęśliwie szybko poszedł w niepamięć, mimo całego kolektywu firmujących go autorytetów, wśród których Chopin, potraktowany dość przedmiotowo, stanął skromnie w szeregu za Patrice'em Bartem i Hectorem Berliozem i przed

Manuelem de Fallą, Sergiejem Liapunowem, Antonim Liberą, Stanisławem Leszczyńskim, Franciszkiem Lisztem, Franciszkiem Schubertem, Robertem Schumannem... Więcej szczęścia i lepsze przyjęcie miał utrzymujący się wciąż w repertuarze bydgoskiej Opery Nova powściągliwy *Chopin w Nohant* Marka Zajączkowskiego (2006) – inspirowany wyłącznie szopenowską muzyką dopełniony wplecionym zręcznie w narrację choreograficznym cytatem wspomnianego Fokinowskiego *Walca cis-moll z Chopinianów*.

Historia tego kanonicznego dziś już baletu klasycznego jest co nieco zawiła. Potęgują ją jeszcze trudności – już na poziomie języka – z samym tytułem. Irena Turska – tak w *Przewodniku baletowym*, jak i w *Almanachu baletu polskiego* – traktuje go jako słowo rodzaju żeńskiego, do tego w liczbie pojedynczej, to jest tak jak rzeczowniki typu altana, membrana czy sukmana i tak właśnie *Chopiniana* konsekwentnie odmienia. Co by bliżej czy ściślej znaczyć miał tak rozumiany termin, tego nie wyjaśnia. Tacjanna Wysocka w *Dziejach baletu* stroni od deklinowania, trzymając się przeważnie bezpiecznego mianownika. Brzmi to, rzecz jasna, zdecydowanie zgrabniej, ale i tej autorce raz i drugi przydarza się żenujący lapsus... A przecież mamy tu do czynienia z rzadko, lecz wciąż używaną formą rzeczownika występującego wyłącznie w liczbie mnogiej – terminem stosowanym w odniesieniu do zbiorów. Formacja „chopiniana", tak jak „mozartiana" czy „napoleoniana" jest przydatna, gdy mowa o zjawiskach związanych ze wskazaną w niej osobą, którą w uczonej mowie nazywa się eponimem. Przy tym wcale nie muszą być to rzeczy jej autorstwa i tak też jest w przypadku *Chopinianów*, gdzie obcujemy z szopenowską muzyką z drugiej ręki – w lepszych i gorszych orkiestrowych opracowaniach Głazunowa, Kellera, Strawińskiego, w Anglii Brittena – do tego z muzyką sceniczną, *ergo* w gatunku, którego Chopin nie uprawiał. *Słownik poprawnej polszczyzny* (PWN) kwituje tę sprawę krótko, choć może nie nazbyt jasno kwalifikatorem blp, informującym, że *chopinianów* czy *szopenianów* poprawnie użyć można tylko w liczbie mnogiej!

Co się tyczy samego baletu: dwudziestosiedmioletni Michał

SZOPENIANA. CHOPINOWSKIE CHOREJE I CHOREOGRAFIE

Fokin stworzył tę historyczną choreografię w Teatrze Maryjskim w Petersburgu, jako przedstawienie na cele dobroczynne. Rosyjski baletmistrz, tancerz i choreograf (1880-1942) był prymusem w wielu specjalnościach. Jego znajomość muzyki i wrażliwość na nią budziły, jak wiemy, powszechne uznanie, podobnie jak talent do rysunku, w którym też brylował, czy jego imponująco rozległa wiedza humanistyczna. *Chopiniana* po raz pierwszy pokazane zostały 11 lutego 1907. Było to pięć obrazków zainspirowanych pięcioma utworami Chopina. Aleksander Głazunow zorkiestrował je i ułożył w suitę, Fokin zaś stworzył w oparciu o nią zróżnicowane tematycznie obrazy. *Poloneza A-dur*, tańczyli tancerze występujący w polskich strojach narodowych. *Nokturn As-dur* towarzyszył „scenie duchów" w klasztorze Valdemosa. *Mazurek* (As-dur op. 32 lub D-dur op. 33) stał się muzycznym tłem ceremonii polskiego wesela, *Tarantela* wykonana została w scenografii z neapolitańskim pejzażem, a *Walca cis-moll* op. 64, który całości nadał eteryczny ton, Fokin ujął w popisowe *pas de deux* Anny Pawłowej i jej partnera Michała Obuchowa.

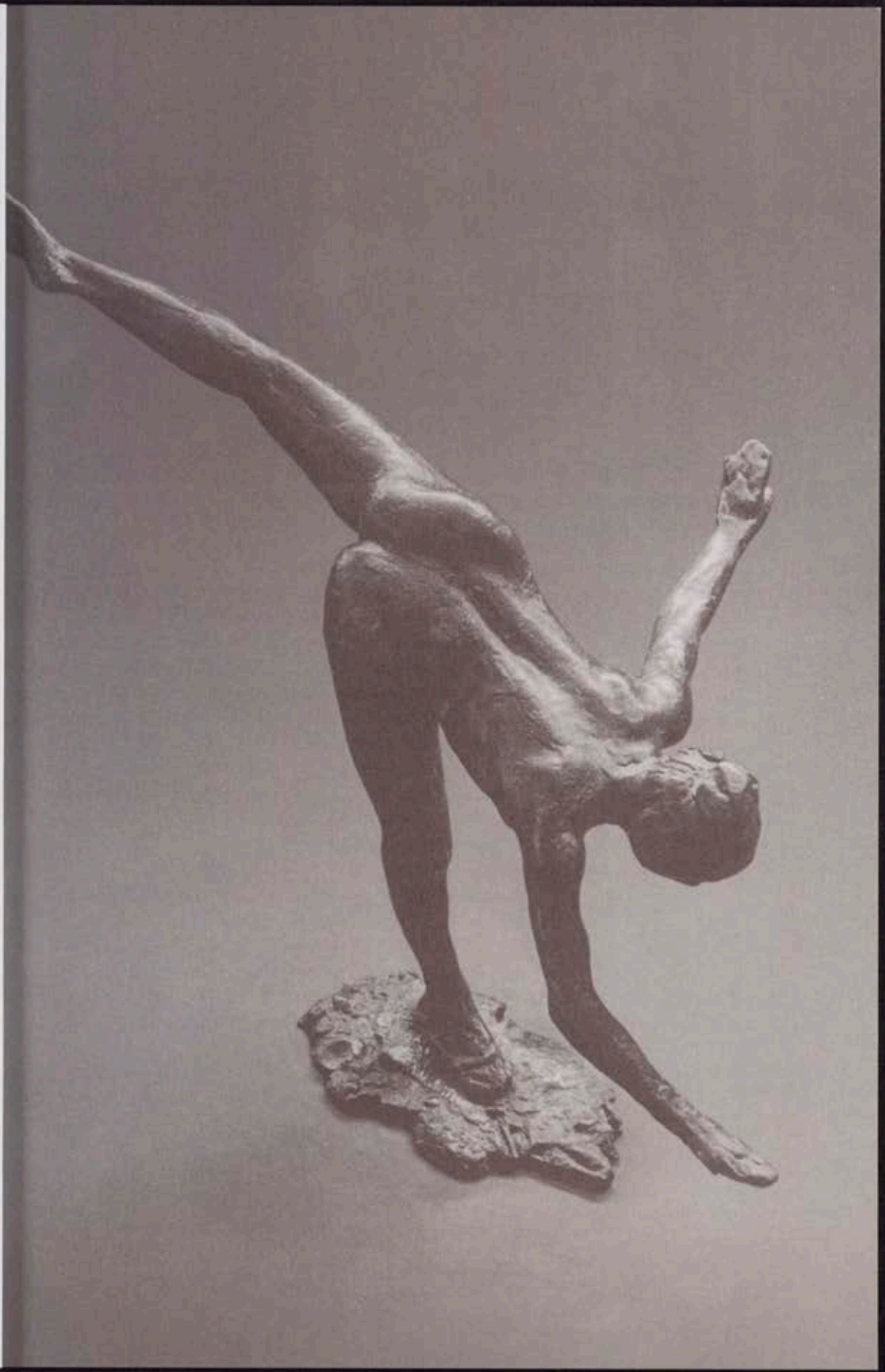
Druga wersja tej choreografii, opracowana w tym samym 1907 roku, miała zrazu mocno rzeczowy tytuł *Balet do muzyki Chopina*. Tylko podtytuł *Reverie romantique* dookreślał jej nastrojowy charakter. Rok później afisz Teatru Maryjskiego miał już nagłówek *Chopiniana* i tak zostało na trwałe. W grudniu 1908 tę właśnie wersję Fokin wystawił również w Warszawie, podczas wieczoru, na którym premierę miał inny jego balet, *Eunice*, którego wątłą fabułę zainspirowała bohaterka *Quo vadis* Sienkiewicza.

Na Zachodzie *Chopiniana* znane są jako *Sylfidy*. Sergiusz Diagilew, który ten tytuł wymyślił, chciał nawiązać do tamtejszej tradycji, ściślej do legendarnego baletu-pantomimy epoki romantyzmu *Sylfida* (*La Sylphide*). Przemianowane na *Sylfidy Chopiniana* Paryż zobaczył w Théâtre du Chatelet 2 czerwca 1909. Utwory Chopina zorkiestrowane doń zostały na nowo przez Igora Strawińskiego, Mikołaja Czeriepnina i Aleksandra Liadowa, Dekoracje stworzył Aleksander Benois, w partiach solowych wystąpiły gwiazdy Baletu Diagilewa: A. Pawłowa, T. Karsawina, M. Baldina, W. Niżyński.

Inaczej wygląda historia drugiego i ostatniego***, jak dotąd, szopenowskiego baletu, który, przetrwał próbę czasu i od Moskwy po Nowy Jork znajduje się dzisiaj w repertuarze największych zespołów baletowych tych, ma się rozumieć, w których są artystki zdolne unieść tytułową rolę. Wysublimowaną muzykę Chopina John Neumeier związał w nim śmiało z tematem i bohaterką literatury popularnej.
Dumasowski melodramat wszech czasów, już wcześniej odważnie wyniósł na piedestał Giuseppe Verdi. *Traviata* jest jednym z najczęściej wystawianych na scenie oper, *Dama kameliowa* jest obecnie jednym z najatrakcyjniejszych tytułów w repertuarze baletowym. Neumeier stworzył to przedstawienie dla Stuttgardzkiego Baletu w najtrudniejszym dla niego okresie, po śmierci Johna Cranco, zadedykował zaś Marcii Haydée – jednej z najniezwyklejszych balerin dwudziestego wieku i niezrównanej interpretatorce ludzkich dramatów i emocji. Pomysł związania tej narracyjnej historii z muzyką Chopina, podsunął choreografowi niemiecki dyrygent Gerhard Markson. Wcześniej Neuimeier myślał o przygotowaniu specjalnej orkiestrowej wersji *Traviaty*, brał też w rachubę gotową partyturę baletu francuskiego kompozytora Henri Saugueta. Markson, na którego Neumeier zdał się w pełni, jeśli chodzi o wybór konkretnych utworów do trzyaktowego spektaklu, z bogatego repertuaru Chopinowskich „poematów tanecznych" czerpał powściągliwie. Z tańców w przedstawieniu zastosowanie znalazły raptem trzy ekosezy, dwa walce i jeden polonez – reszta dźwiękowej materii to formy czysto muzyczne: preludia, ballada, fragmenty obu koncertów i narracyjnie powracające jako motyw przewodni Largo z *III Sonaty h-moll*.

Józef Baliński

* L.-J. Eigeldinger, *Wizerunek Chopina w pismach Wilhelma Lenza*, tłum. M. Solak-Żewicka, Rocznik Chopinowski 22/23, 1996/1997, s. 318-333
** Za ostatni utwór Chopina uchodzi niedokończony szkic Mazurka f-moll (WN 65).
*** Niewiele wiadomo o głośnym w Chinach dwuczęściowym spektaklu Suzhou Ballet *Podwójne szczęście*; jego część pierwsza, *Poemat*, to choreografia do muzyki Chopina, cześć druga *Dancing on the Rock* ma muzykę współczesną.



DEGAS. O TAŃCU I RYSUNKU

Paul Valéry

Dlaczego mówiąc o malarzu tancerek nie mówić o tańcu? Chciałbym mieć o nim pojęcie jasne i zabiorę się do tego, jak potrafię, na oczach wszystkich. Taniec jest sztuką ruchów ludzkich, tych mianowicie, którymi powoduje wola.
Istnieje jednak szczególna forma zużycia sił: polega ona na uporządkowaniu albo zorganizowaniu naszych rozproszonych ruchów. W tym rodzaju ruchów przestrzeń jest tylko miejscem działania: nie zawiera jego przedmiotu. Teraz czas zaczyna grać wielką rolę. Ten czas jest czasem organicznym, takim, jaki odnajdujemy w układzie wszystkich przemiennych fundamentalnych funkcji życia. Każda z nich dokonuje się poprzez cykl aktów mięśniowych, który zostaje powtórzony, jakby zakończenie czy zamknięcie każdego z nich rodziło impuls następnego. Zgodnie z tym modelem członki nasze mogą wykonać ciąg figur powiązanych ze sobą, których częstotliwość budzi rodzaj upojenia, idący od omdlenia do szaleństwa, od hipnotycznej uległości do furii. Stan tańca jest stworzony. Analiza bardziej subtelna dopatrzyłaby się tu zjawiska neuromuskularnego, analogicznego do rezonansu, który w fizyce zajmuje tak ważne miejsce; nie wiem, czy takiej analizy dokonano.
Świat Tańca i Świat Muzyki pozostają w stosunkach intymnych, wyczuwalnych dla wszystkich; nikt jednak nie uchwycił ich mechanizmu ani nie dowiódł ich konieczności. Taniec rodzi plastykę: przyjemność tańczenia idzie w parze z przyjemnością patrzenia na taniec. Z członków komponujących, dekomponujących i komponujących na nowo figurę czy z ruchów odpowiadających sobie w równych albo harmonicznych odstępach czasu powstaje ornament trwania, jak z powtórzenia motywów w przestrzeni albo z ich symetrii powstaje ornament przestrzeni. Stąd cudowne wrażenie, że w Świecie Tańca nie ma miejsca na spoczynek; nieruchomość jest wymuszona i narzucona, to stan przejściowy, gwałt

Edgar Degas, *Tancerka z nagą piersią i wzniesionymi rękami*, 1890, czarna kreda, papier Kopenhaga, Statens Museum for Kunst


Degas

niemal, podczas gdy skoki, obliczony krok, pointy, entrechat czy zawrotne wirowanie są naturalną materią istnienia i działania.
Mallarmé mówi, że tancerka nie jest kobietą, która tańczy, ponieważ nie jest kobietą i nie tańczy. Ta głęboka uwaga nie tylko jest głęboka, jest też prawdziwa; i nie tylko jest prawdziwa, to znaczy utwierdzająca się coraz bardziej w umyśle, ale i sprawdzalna: przekonałem się o tym. Najbardziej swobodny, gibki i rozkoszny ze wszystkich możliwych tańców objawił mi się na ekranie, gdzie pokazywano wielkie Meduzy: nie były to kobiety i nie tańczyły.

Koń stąpa na palcach. Cztery pazury go niosą. Żadne zwierzę nie jest tak podobne do tancerki, pierwszej gwiazdy baletu, jak koń pełnej krwi, kiedy w momencie doskonałej równowagi, ręką jeźdźca trzymany jakby w zawieszeniu, posuwa się stępa w pełnym słońcu. Degas opisał go w wierszu: *Tout nerveusement nu dans sa robe de soie...*

Jest ogromna różnica pomiędzy widzeniem czegoś bez ołówka w ręce, a widzeniem podczas rysowania. Inaczej mówiąc, widzimy dwie różne rzeczy. Przedmiot, do którego przywykły nasze oczy, staje się zupełnie inny, kiedy chcemy go narysować: spostrzegamy, że nie znaliśmy go, że nigdy nie widzieliśmy go naprawdę. Oko aż do tego momentu było tylko pośrednikiem. Kazało nam mówić, myśleć; kierowało naszym krokiem, naszym ruchem; budziło nasze uczucia. Wywoływało zachwyt nawet, ale zawsze poprzez efekty, konsekwencje czy rezonanse widzenia, które zastępowały samo widzenie, a więc przekreślały je już w procesie patrzenia.

Degas zakochany w rysunku, niespokojny bohater tragikomedii sztuki nowoczesnej, obrócony przeciw samemu sobie; z jednej strony udręczony troską o prawdę, żądny nowości

Edgar Degas, *Tancerka ćwicząca przy drążku*, czarna kreda na szarym papierze, Wiedeń, Albertina

mniej czy bardziej odkrywczych, które wchodzą i w zakres widzenia, i postępowania malarskiego; z drugiej, we władzy ducha ściśle klasycznego, którego prawidła elegancji, prostoty i stylu studiował przez całe życie – miał dla mnie wszystkie cechy artysty czystego, lekceważącego niewiarygodnie to w życiu, co ani nie może wejść do dzieła, ani służyć mu bezpośrednio; stąd bywał w swej naiwności dziecinny, niekiedy jednak dziecinny w sposób głęboki...
Praca, rysunek stały się dla niego pasją, dyscypliną, celem mistyki i etyki wystarczających same sobie, troską przekreślającą wszystkie inne, niewyczerpanym źródłem problemów, które uwalniały go od wszelkich innych zainteresowań.
Był i chciał być specjalistą w gatunku, który może osiągnąć swoistą uniwersalność.

Degas lubił mówić o malarstwie i źle znosił, gdy mówili o nim inni. Znieść zaś nie mógł zupełnie, żeby o malarstwie mówili literaci. Zmusić pisarzy do milczenia było dla niego punktem honoru. Ponieważ nie pisałem, nie czułem się urażony. Na odwrót, bawiło mnie, że łatwo mogę go doprowadzić do furii. Mówiłem: *Ale niechże mi pan powie, co pan rozumie przez r y s u n e k?* Odpowiadał swoim sławnym aksjomatem: *Rysunek nie jest formą, ale sposobem widzenia formy.* Tu wybuchała burza. Mówiłem: *Nie rozumiem, cicho, ale tonem, który zdradzał, że formuła wydaje mi się jałowa i nie znacząca.* Natychmiast wpadał w krzyk. Słyszałem, jak wołał, że się na tym nie znam, że wtrącam się do nie swoich spraw... Obaj mieliśmy rację.

przekład Joanna Guze

Edgar Degas, *Dwie tancerki*, czarna kreda na szaro-fioletowym papierze, Kopenhaga, Statens Museum for Kunst

TAKA ROZMOWA BYŁA O CHOPINIE

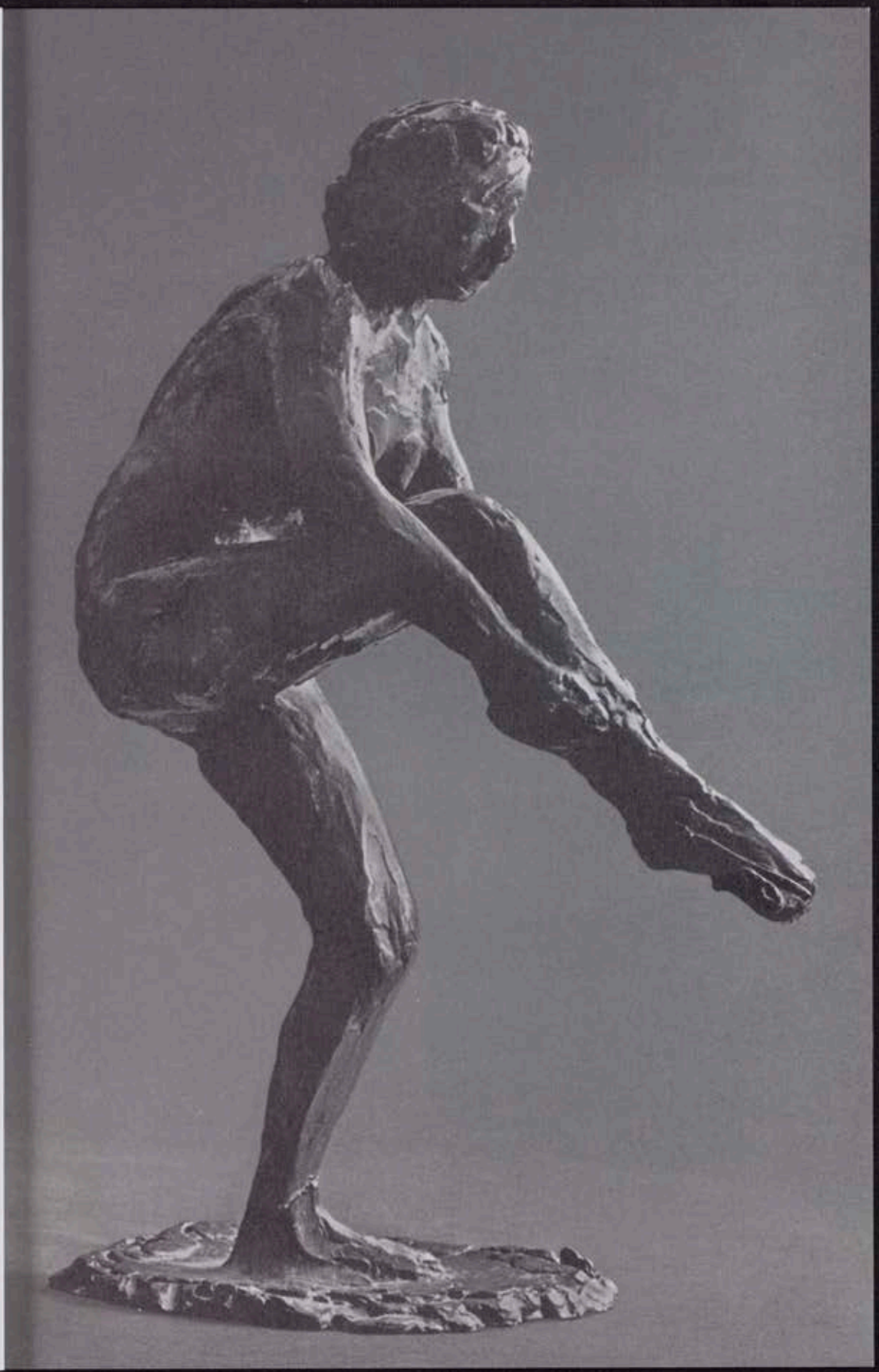
Cyprian Norwid

Taka rozmowa była o Chopinie (który naczelnym u nas jest artystą):
„Co do mnie, polski ja w nim zamach cenię,
Nie melancholię romantyczno-mglistą,
I – chociaż małe mam wyobrażenie
O sztuce – przecież wiem, co jest Muzyka,
I może lepiej wiem od grającego:
Jeśli mi serce bierze i odmyka.

Jak ktoś do domu wchodzący własnego... –

– Jest to zapewne wiele – rzekł Bogumił –
Lecz ja bym głównie myśl artysty badał
I czy dosłownie Naród on spowiadał,
Czy się nie wstydził prawdy i nie stłumił,
Mogąc łatwiejszy oklask zyskać sobie,
Mogąc być prędzej i szerzej uznanym;
Czy, mówię, prawdę na swym stawiał grobie,
Czy się jej grobem podpierał ciosanym?
„Cóż te morały do rzeczy należą –
Konstanty na to ozwał się z młodzieżą –
Albo cóż prawda tam, gdzie jest udanie,
Tam gdzie jest wszystko przez naśladowanie...
Albo muzyka co by mi znaczyła,
Żebym ją musiał jak hieroglif badać
Lub – wedle onych pojęć Bogumiła –
Żebym się musiał w Mazurku spowiadać!
Co pięknem, to się każdemu podoba,
I konfesjonał na to niepotrzebny.
Ho hop! – koniku mój! rwij się od żłoba...
Ho! hop!!... Cóż na to Bogumił wielebny?"
Tu się roześmiało wielu – co już znaczy,
Że najzupełniej prawda okazaną
I że mówiący pięknie się tłumaczy –
I już o sztuce tu nie rozmawiano.

(z Promethidiona, 1851)



Z NOTATEK O CHOPINIE

André Gide

Chopin proponuje, przypuszcza, insynuuje, przekonuje; prawie nigdy nie twierdzi. A my tym uważniej wsłuchujemy się w jego myśl, im bardziej się ona wymyka. Ten kto znałby Chopina tylko za sprawą zbyt zręcznych wirtuozów, mógłby uważać go za dostawcę błyskotliwych i efektownych utworów..., którego ja nie cierpiałbym, gdybym nie potrafił go sam zgłębiać, gdyby on nie umiał mi cicho powiedzieć: „Nie słuchaj ich"... Irytują mnie słuchacze omdlewający z zachwytu nad niektórymi słynnymi interpretatorami Chopina. Co godnego umiłowania znajdują w ich grze?...

Poza Chopinem wirtuozów jest jeszcze Chopin młodych panienek. Chopin zbyt sentymentalny. On taki był, niestety! Ale nie tylko taki. Oczywiście jest i Chopin melancholijny, który wydobywa z fortepianu rozpaczliwe szlochy. Ale słuchając niektórych z nich, wydaje się, że nigdy nie wyszedł poza tonację minorową. Podoba mi się, i to u niego wychwalam, że poprzez i ponad nią Chopin dociera jednak do radości.

Chopin – jako artysta doskonały – wychodzi od nut. Tak, Chopin – to ważne – nutom pozwala się prowadzić i pozwala im sobie doradzać. Medytuje, rzec by można, siłę ekspresji każdej z nich. Czuje, że taka czy inna nuta, dwudźwięk, tercja czy seksta zmieniają znaczenie wraz ze swym miejscem w skali i poprzez niespodziewaną zmianę linii basu, nagle każe im mówić coś innego niż mówiły na początku...

Jeśli rozpoznaję w dziele Chopina polską inspirację i źródło, lubię również dostrzec w tej pierwszej warstwie rys i kształt francuski. Czy idę za daleko?

Edgar Degas, *Mała czternastoletnia tancerka*, 1878-1881, brąz, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Z NOTATEK O CHOPINIE

Nie umieją go grać. Zafałszowują nawet intonację jego głosu. Zabierają się za poezję Chopina jak ludzie z góry doskonale przekonani o powodzeniu ich przedsięwzięcia. Potrzebna byłaby wątpliwość, zaskoczenie, drżenie umysłu, precz natomiast z głupotą, to jest zadufaniem. Nie można tyle wymagać od wirtuoza. Czyż to nie on zbiera laury zwycięstwa i ma pierwszeństwo przed artystą? Twórca może być wyniosły (choć ci najwięksi są skromni), wirtuoz jest pyszałkowaty...

Fortepian przewyższa wartością orkiestrę tak samo jak osoba przewyższa wartością tłum. „Das Wohltemperierte Klavier" – fortepian dobrze temperowany. Należy przez to rozumieć, że nie usiłuje być czymś innym niż jest w rzeczywistości. Fortepian Beethovena zbyt często naśladuje orkiestrę, jak pianista naśladuje skrzypce, a skrzypce głos. Znalazłaby się publiczność, która oklaskiwałaby wirtuoza, gdyby wydobył z fortepianu dźwięk fletu... Jeśli zagracie Beethovena, a nawet Schumanna na podłym instrumencie, zawsze coś ocaleje z ich muzyki. Chopina grajcie wyłącznie na wyśmienitym fortepianie. Dlatego, że muzyka ta nigdy nie wnosi niczego w nadmiarze, potrzebuje wszystkiego, by sobie wystarczyć...

przekład Magdalena Musiał

Edgar Degas, *Mała czternastoletnia tancerka*, 1878-1881, brąz, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (en face)

Z NOTATEK O CHOPINIE

Notatki o Chopinie Gide spisywał w latach 1892-193. Z czasem wyłoniły się z nich trzy luźno skomponowane teksty, w których pisarz szuka odpowiedzi na istotne pytania: czy człowiek już bezpowrotnie utracił romantyczną wrażliwość i czy Chopinowskie pojmowanie form może pomóc raz jeszcze w przywróceniu świata do porządku. Według Gide'a fundamentem estetyki Chopina i jego „czystej sztuki" – jest kunszt improwizacji. W swych rozważaniach Gide często przybiera postawę kompetentnego muzyka-praktyka, tym wszakże, akurat, ściągnął na siebie krytykę. Najsurowiej potraktował te dywagacje Igor Strawiński. Odbiciem tego jest słynna odpowiedź, jakiej udzielił rozmawiając z Craftem (*Igor Stravinsky and Robert Craft, Conversations with Igor Stravinsky*, London 1959 Faber &Faber): *To, że Gide zupełnie nic nie pojmuje z muzyki, jest oczywiste dla każdego, kto czytał jego „Notatki o Chopinie"*. Ale i sam Chopin, którego *Walca Es-dur* i *Nokturn As-dur* Strawiński efektownie zorkiestrował dla Diagilewa (jako uzupełnienie *Sylfid*), raczej nie wzbudzał entuzjazmu w rosyjskim mistrzu, jeśli zważyć na wypowiedź udzieloną temu samemu rozmówcy: *To wspaniała muzyka, ale nic dla mnie*. Być może rację miał Debussy, który już wcześniej przewidział, że Strawiński pod koniec życia nie będzie lubił żadnej muzyki.

Edgar Degas, *Studium nagiej postaci do tancerki w paczce*, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (en face)

Z TOMASZA MANNA

(...) Gram dużo Chopina i czytam o nim. Lubię anielskość jego postaci, przypominającą Shelleya, osobliwy, niezmiernie tajemniczo zawoalowany, niedostępny, ewazywny i pozbawiony przygód charakter jego egzystencji, to pragnienie niewiedzenia o niczym, to odrzucanie materialnych doświadczeń, wysublimowany gatunek jego fantastycznie delikatnej a uwodzicielskiej sztuki. Jakże przemawia na korzyść tego człowieka głęboka przyjaźń Delacroix, który pisze do niego: „J'espere vous voir ce soir, mais ce moment est capable de me faire devenir fou". Jak na Wagnera malarstwa to zdumiewające! Lecz u Chopina wiele jest rzeczy, które Wagnera – nie tylko harmonicznie, lecz w sensie ogólnoduchowym – nie tylko, że wyprzedzają, ale wręcz przerastają. Weź choćby Nokturn cis-moll, opus 27, nr 1 i ów duet, który rozpoczyna się po enharmonicznej zamianie Cis na Des-dur. Ta rozpaczliwa melodyjność przerasta wszystkie orgie Tristana – i to w intymności pianistycznej, nie jako krwawa – bitwa rozkoszy i bez całej corridy teatralnego mistycyzmu, tak krzepkiego w swej perwersji. Rozważ zwłaszcza jego ironiczny stosunek do tonalności, element mistyfikacji, przemilczenia, nieprecyzowania, negacji, wyszydzania znaku muzycznego. A sięga to daleko, zabawnie i przejmująco daleko..."
Wykrzyknikiem Ecce epistola! kończy się ów list. Podpis składa się z jednego tylko inicjału oznaczającego jego nazwisko: L nie A.

Z Lipska – *centrum musicae* – w piątek po Ofiarowaniu, w 1905 roku, młody kompozytor niemiecki Adrian Leverkühn pisze list do przyjaciela z ławy szkolnej – w przyszłości autora i narratora historii jego życia.
Ten starannie wystylizowany list kończą rozważania na temat Schumanna, romantyzmu, Chopina. Wiadomo, że nie stanowią one jego zasadniczej treści, wprost przeciwnie – pozornie wyraźnie ją bagatelizują. Nie umniejsza to w niczym wagi paru przytoczonych poniżej zdań, w których Tomasz Mann,

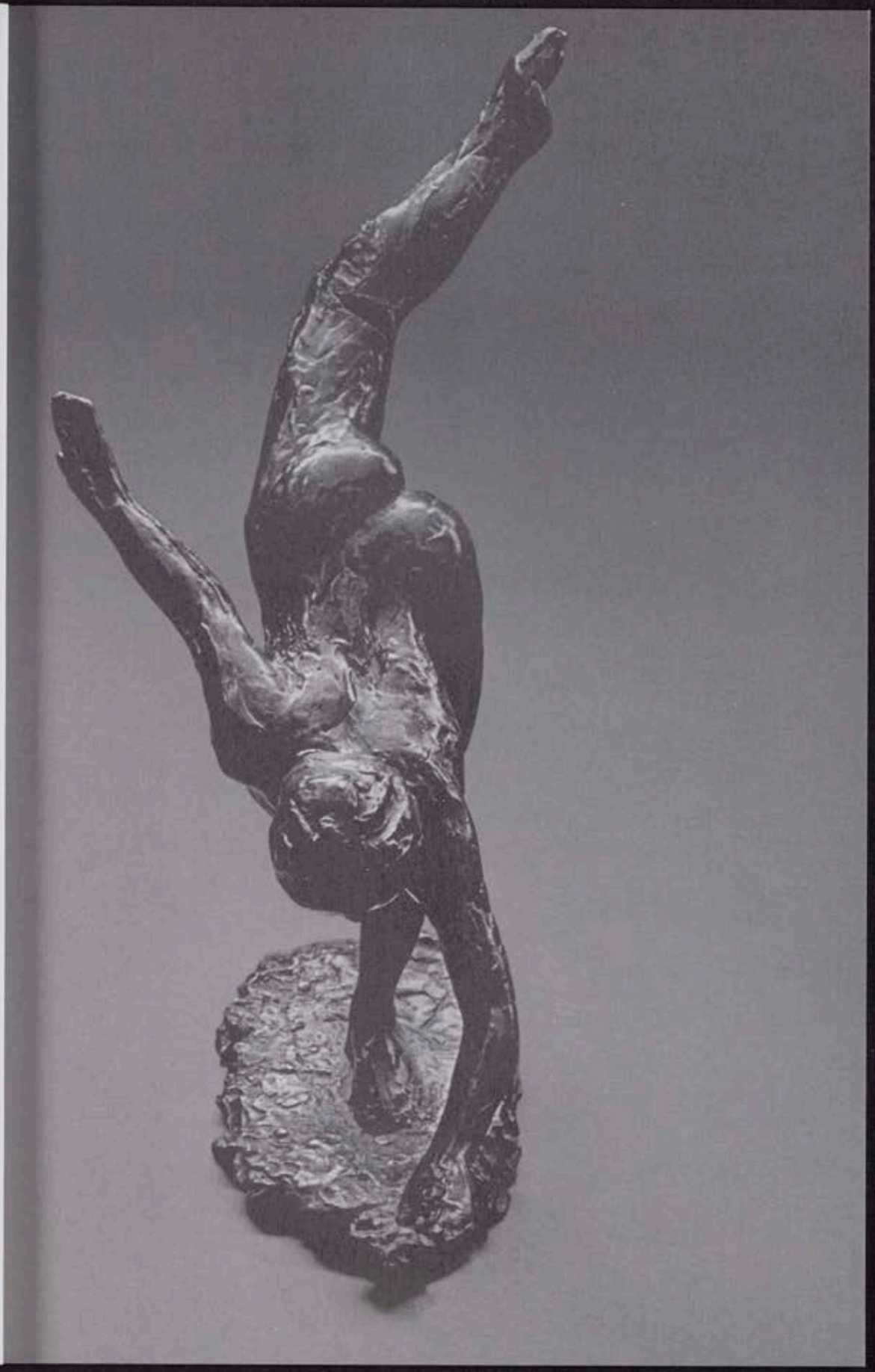
Edgar Degas, *Tancerka w pozie arabesque* (druga pozycja)
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

po części sam z siebie, po części pod wyraźnym wpływem sugestii muzycznego konsultanta powieści* – filozofa, kompozytora i psychologa Theodora W. Adorna – charakteryzuje, ustami swego bohatera, muzyczny romantyzm, Schumanna, Chopina oraz – krzywdząco, *mentoris causa* – Wagnera (*Istnieją oceny zabawne przez swoją jaskrawą, a mocno oceniającego kompromitującą prawdę* – czytamy u Manna w innym miejscu). W oczach niemieckiego pisarza Chopin – może nie tyle orfik, co oblubieniec muz – wykazuje uderzające podobieństwo do drugiego słynnego Mannowskiego Polaka, efeba Tadzia z *Śmierci w Wenecji*. Chopin, w opinii Leverkühna nigdy nie zapuszcza się w muzyczny *Wilczy Jar*, nie naśladuje poszumów wód, stroni od słów – żaden romantyk nie napisał tak niewiele pieśni jak on. Co go pociąga, to przyjemność gry formą i z każdą, którą wybiera, ryzykownie igra. Celem, do którego prowadzi ta droga, jest *musica assoluta*. Chopin nie bawi się w literackie opisy: wystarczają mu najzwyklejsze wskazówki: *Berceuse, Nocturne, Mazurka, Étude*...

XVI rozdział, z którego pochodzi zamieszczony wyimek, Mann pisał w maju 1944 roku. Krótko przedtem był na koncercie, na którym Artur Rubinstein grał Chopina. Prócz sugestii Adorna był też pod świeżym wrażeniem lektury monografii Chopina (1912) znakomitego stylisty i opiniotwórczego krytyka Adolfa Weissmanna.

*Doktor Fustus. *Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverküna, opowiedziany przez jego przyjaciela*, przekład Maria Kurecka i Witold Wirpsza; o roli Adorua T. Mann pisze w książce: *Jak powstał Doktor Faustus. Powieść o powieści*, przekład Maria Kurecka, Warszawa, Czytelnik 1962

Edgar Degas, *Tancerka w pozie arabesque* (trzecia pozycja), Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (en face)



CHOPIN

Gottfried Benn

W rozmowie niezbyt elokwentny,
poglądy nie były jego mocną stroną –
poglądami szastano na prawo i lewo.
Kiedy Delacroix wygłaszał swe teorie,
stawał się niespokojny,
bowiem w żaden sposób nie mógł uzasadnić nokturnów.

Kiepski kochanek. Cienie
snuły się w Nohant.
Także dzieciom George Sand
nie świecił budującym przykładem.

Chory na piersi –
w każdej z możliwych postaci:
z krwotokami
i kawernami, które nie chciały się goić.
Cicha śmierć
w przeciwieństwie do śmierci
w paroksyzmach bólu
lub od salwy plutonu egzekucyjnego.
Przysunięto fortepian (Erarda) do drzwi
i Delfina Potocka
w ostatniej godzinie
śpiewała mu pieśń o fiołku.

Do Anglii wyruszył z trzema fortepianami:
Pleyelem, Erardem, Broadwoodem.
Koncertował wieczorami, przez kwadrans,
biorąc za występ 20 gwinei,
u Rotschildów, Wellingtonów, w Strafford House
i u rozlicznych rycerzy podwiązki.
Omroczony zmęczeniem i bliskością śmierci
wrócił do domu
na Square d'Orlean.

CHOPIN

Tam spalił wszystkie szkice,
manuskrypty.
Tylko żadnych brulionów, fragmentów, notatek,
żadnych zdradzieckich śladów.
Na koniec rzekł:
„Usiłowania moje zgodne są z poziomem,
jaki zdołałem osiągnąć."

Grać winien każdy palec
z siłą odpowiednią do jego budowy.
Czwarty jest najsłabszy
(to tylko syjamski brat palca średniego).

Kiedy miał grać, palce kładł na e, fis, gis, h, c.

Kto kiedykolwiek usłyszał
któreś z jego preludiów,
czy to w dworku na wsi,
czy w górach,
czy przez drzwi otwarte
tarasu w jakimś sanatorium,
z trudem mógł je zapomnieć.

Nie skomponował żadnej opery,
żadnej symfonii,
tylko te tragiczne progresje,
poczęte z artystycznego przekonania
i grane małą ręką.

1944, przekład Janusz Szpotański

CHOPIN

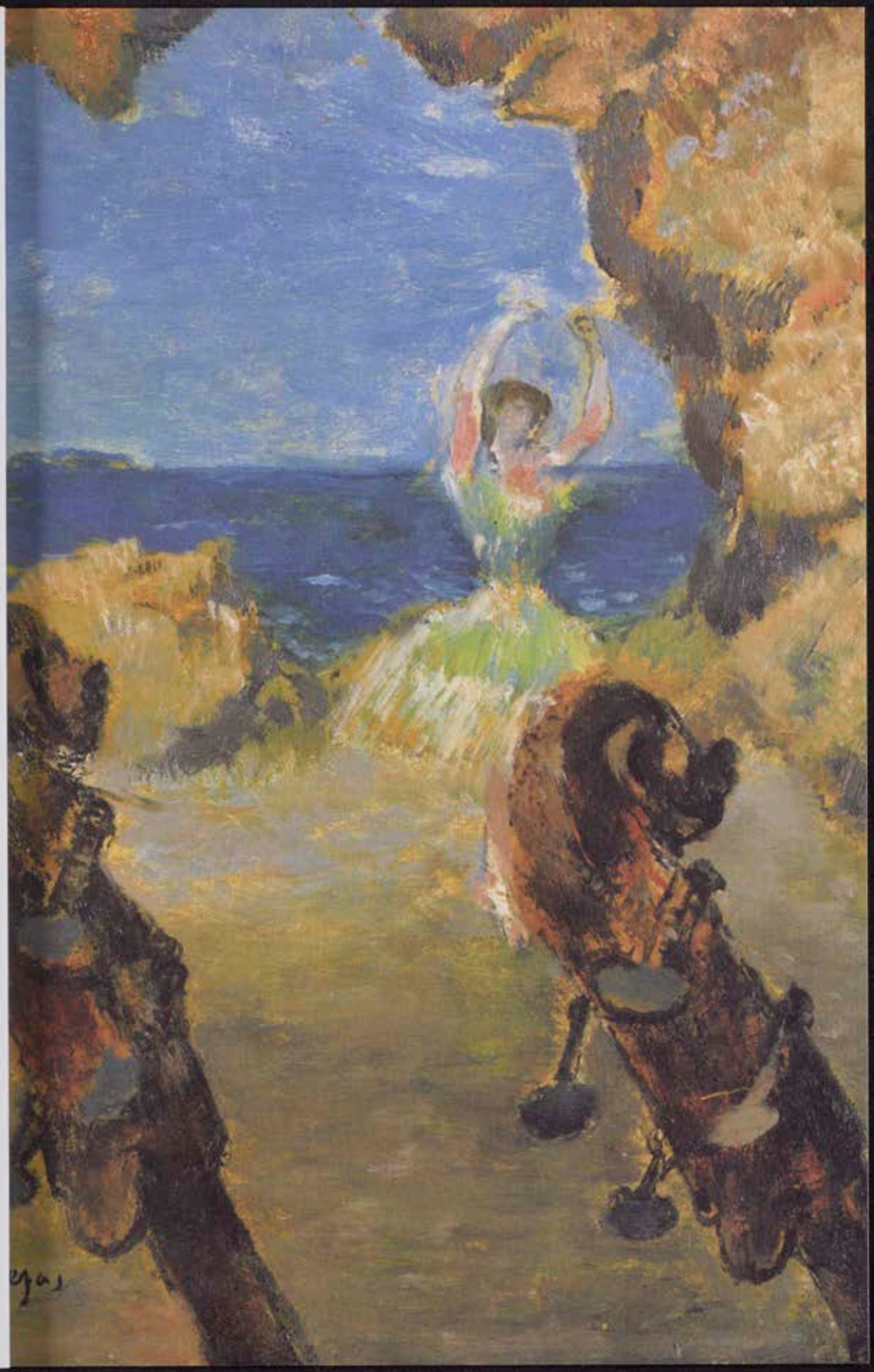
Borys Pasternak

Chopin jest realistą w tym samym sensie jak Lew Tołstoj. Jego twórczość jest na wskroś oryginalna nie z powodu braku podobieństwa do konkurentów, lecz z powodu podobieństwa do natury, z której malował. Jego twórczość jest biograficzna nie za sprawą egocentryzmu, a dlatego, że podobnie jak pozostali wielcy realiści, Chopin patrzył na swoje życie jak na narzędzie poznania wszelkiego życia na świecie i prowadził właśnie ten rozrzutnie osobisty i niewyrachowanie samotny rodzaj egzystencji.

Głównym środkiem wyrazu, językiem, którym u Chopina zostało wyłożone wszystko, co chciał powiedzieć, była jego melodia, najprawdziwsza i najpotężniejsza ze wszystkich, jakie znamy. To nie krótki, powracający jak w kuplecie melodyczny motyw, nie powtórzenie arii operowej, bez końca wyczyniającej głosem jedno i to samo, to stopniowo rozwijająca się myśl, podobna przebiegowi akcji przykuwającej uwagę powieści lub treści historycznej wagi komunikatu. Jest ona potężna nie tylko w sensie swojego działania na nas. Potężna jest i w tym sensie, że jej despotycznych cech doświadczył Chopin i na sobie samym, respektując w jej harmonizacji i ornamentacji wszystkie misterności i niuanse tego wymagającego i zniewalającego tworu.

Dla przykładu temat trzeciej, E-durowej etiudy przyniósłby autorowi sławę równą najlepszym zbiorom pieśni Schumanna także przy bardziej ogólnikowych i umiarkowanych rozwiązaniach. Ale nie! Dla Chopina ta melodia była reprezentantką rzeczywistości, stał za nią jakiś realny obraz czy zdarzenie (pewnego razu, kiedy jego ulubiony uczeń grał tę rzecz, Chopin uniósł do góry zaciśnięte ręce z okrzykiem *O, moja ojczyzno!*) i oto, mnożąc do utraty tchu dźwięki

Edgar Degas, *Tancerka z baletu*, 1891, olej na desce mahoniowej, Hamburg, Kunsthalle



przejściowe i modulacje, trzeba było do ostatniego półtonu przebierać sekundy i tercje środkowego rejestru, by pozostać wiernym wszystkim poszumom i migotaniom tego korcącego tematu, tego pierwowzoru, by nie odbiec od prawdy.
Albo w gis-mollowej, osiemnastej etiudzie w tercjach z zimową drogą (tę treść częściej przypisuje się etiudzie siódmej, C-durowej) nastrój, podobny do elegijności Schuberta, mógłby zostać osiągnięty mniejszym nakładem. Ale nie! Wyrazić trzeba było nie tylko zapadanie się sani w wybojach, ale i to, że strzałę drogi cały czas krzyżowały na skos płynące białe płatki, a pod innym kątem przecinał ołowiany czarny horyzont i ten żmudny deseń rozstania mógł oddać tylko taki, chromatycznie migotliwy z chwilami zaniku, martwo dźwięczący, zamierający minor.

Albo w Barkaroli wrażenie, podobne do *Pieśni weneckiego gondoliera* Mendelssohna, można byłoby uzyskać skromniejszymi środkami i wówczas właśnie to byłoby owo poetyckie niedookreślenie, które zazwyczaj wiąże się z takimi tytułami. Ale nie! Połyskliwie zbiegały się kołem i rozbiegały ognie nadbrzeża w czarnej, uginającej się wodzie, zderzały się fale, ludzie, rozmowy i czółna i po to, by to odtworzyć, sama barkarola, taka, jaka jest, ze wszystkimi swoimi arpeggiami, trylami i przednutkami, winna była, jak zwarty akwen, falować w górę i w dół, i wzlatywać, i plaskać na swym ostinato, głucho rozgłaszana durowo-molowym dygotem swego harmonicznego żywiołu.

Zawsze przed oczyma duszy (a właśnie tym jest słuch) znajduje się jakiś wzór, ku któremu trzeba się zbliżyć, wsłuchując się, doskonaląc się i dokonując wyborów. Dlatego pojawia się taki stukot kropel w Preludium Des-dur, dlatego z estrady na słuchacza szarżuje szwadron kawalerzystów w As-durowym polonezie, dlatego leją się wodospady na górską drogę w ostatniej części Sonaty h-moll, dlatego niespodziewanie otwiera się na oścież okno we dworze w czasie nocnej burzy w środku cichego i pogodnego Nokturnu F-dur.

CHOPIN

Chopin jeździł, koncertował, pół życia spędził w Paryżu. Znało go wielu. Istnieją o nim świadectwa takich sław, jak Heinrich Heine, Schumann, George Sand, Delacroix, Liszt i Berlioz. W tych opiniach jest wiele rzeczy cennych, ale jeszcze więcej rozmów o rusałkach, eolskich harfach i zakochanych peri, które mają dać nam wyobrażenie o utworach Chopina, sposobie jego gry, jego wyglądzie i charakterze. Jakżeż fałszywie i niedorzecznie wyraża czasem ludzkość swoje zachwyty! Rusałek i salamander było w tym człowieku najmniej i, przeciwnie, zwartą masą romantycznych motylków i elfów roiły się wokół niego salony wielkiego świata, kiedy wstając od fortepianu przechodził przez ich rozstępujące się szeregi, fenomenalnie wyrazisty, genialny, powściągliwie drwiący i śmiertelnie znużony pisaniem po nocach i dziennymi zajęciami z uczniami. Powiadają, że często po takich wieczorach, by wywieść zgromadzonych ze stanu osłupienia, w które ich wprawiały jego improwizacje, Chopin niepostrzeżenie przekradał się do przedpokoju ku jakiemuś lustru, doprowadzał do bezładu krawat i włosy i, powróciwszy do salonu ze zmienioną powierzchownością, zaczynał pokazywać śmiesz-

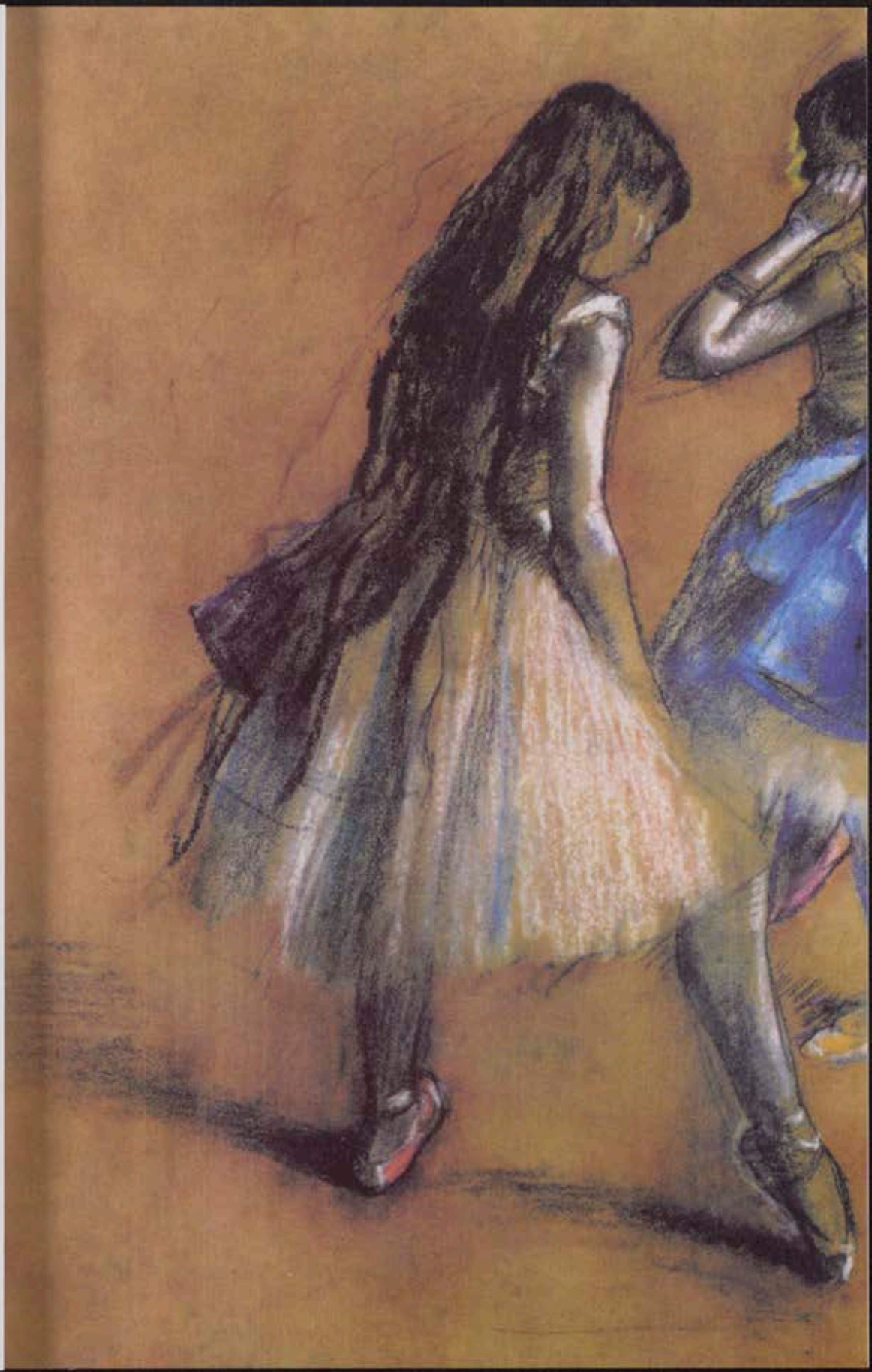
Edgar Degas, *Tancerki sznurujące baletki*, 1895-1889, Cleveland, Museum of Art.

ne sztuczki na kanwie tekstu swego utworu – przedstawiać angielskiego podróżnika z wyższych sfer, zachwyconą paryżankę, biednego starego Żyda. Widocznie wielki talent tragiczny jest niemożliwy bez obiektywizmu, a obiektywizm nie obywa się bez żyłki mimicznej.
To wspaniałe, że dokądkolwiek odwodzi nas Chopin i cokolwiek nam pokazuje, zawsze poddajemy się jego fantazjom bez gwałtu nad poczuciem taktu, bez intelektualnego zażenowania. Wszystkie jego burze i dramaty blisko nas dotyczą, mogą zdarzyć się w wieku dróg żelaznych i telegrafu. Nawet kiedy w Fantazji, w części polonezów i w balladach pojawia się świat legendarny, fabularnie po części związany z Mickiewiczem i Słowackim, to i tutaj nici jakiegoś prawdopodobieństwa ciągną się odeń ku współczesnemu człowiekowi. To rycerskie podania w opracowaniu Micheleta lub Puszkina, a nie kudłata bosonoga saga w rogatym hełmie. Szczególnie wielkie jest piętno tej powagi na tym, co u Chopina najbardziej chopinowskie na jego etiudach.

Etiudy Chopina, nazwane przewodnikami po technice, są prędzej studiami aniżeli podręcznikami. Są to wyłożone poprzez muzykę rozprawy z teorii dzieciństwa i poszczególne rozdziały fortepianowego wprowadzenia do śmierci (zadziwiające, że połowę z nich pisał człowiek dwudziestopięcioletni) i uczą raczej historii, budowy wszechświata i jeszcze czegokolwiek bardziej odległego i ogólnego, aniżeli gry na fortepianie. Znaczenie Chopina wychodzi poza muzykę. Jego działalność zdaje się nam powtórnym jej odkryciem. (1945)

przekład Grzegorz Wiśniewski

Edgar Degas, *Dwie tancerki*, 1878-1880, pastel na brązowym papierze, własność prywatna



SZOPEN

Anioły przy klawiszach stanęły milcząco
I nasłuchują palców niewidzialnym uchem,
Nic tu ziemią nie zabrzmi, każdy dźwięk wytrącą,
Jeśli błyśnie inaczej, niźli bożym duchem.
Wypłoszą nuty śpiące na liniach szeregiem,
Czarny alfabet zgarną, na wiatry go zdmuchną:
Płynąć trzeba z tym drugim nadświatowym brzegiem.
Nie w ludzki grzech się toczyć i kruszeć na próchno.

Jakże słodko pod świętą kołować opieką,
W jezioro falujące rozkołysać wieko,
Po szkle klawiszów skakać i biec, jak po schodach,
Po mgle, po pajęczynie, po srebrnych ogrodach,
Anielską, lekką stopą, promieniem i smugą,
Coraz wyżej i święciej...
Ach, tylko jak długo?

Bo wiatr już w liściach jęknął, trącił oczerety,
Anioły się zdziwiły, patrzą w twarz poety,
Czemu ta mgła go ślepi, czemu lustro wody
Srebrny ogród pomięło w gęstwę niepogody,
Czemu nad świętą nutą, ponad sercem prostem
Wieko rośnie straszliwym, ciężkim wodorostem
I morze bije sztormem, huczy w głowie chorej –
Czemu tam przy klawiszach stanęły upiory?

Jeśli grzechem jest wolność a ludzie to próchno,
Niech palce się połamią i struny ogłuchną,
Niech alfabet anielski, nuta w liniach święta,
Powrozem niewolniczym rąk więcej nie pęta!
Po schodach zbiegnę na dół – świętość już wychłodła –
Na samo dno huczące szalonego pudła,
W pustą noc, w ciemność zguby, w jej mrok nierozumny
Rozwalać pięścią groby i rozbijać trumny,
Piszczelami bić w bęben, kością przez klawisze,
Wskrzeszać śpiących i pędzić!
Niech wtedy usłyszę
Nie rondo przez anielską potrącone stopę

SZOPEN

Lecz ziemię, gdy drży zbita, pod ostrym galopem,
Kawalerię szkieletów, konie zmartwychwstałe,
Jak lecą, złe i mściwe, po śmierć i po chwałę,
Jak rżą do krwi co jątrzy, krwi co rzeką wali!

Centaury moje, lećcie! Lećcie jak najdalej!

Już ich nie ma. Pognały. Omdlewa fortepian,
Przy klawiszach sam stanął i słania się, tuła,
Płaszcz narzuca na plecy, wiatr fałdów się czepia,
Odchodzi w jesień chmurną. Ziemia jest nieczuła.
Śród liści pordzewiałych wygnańczo się włóczy,
Słucha nocnych żurawi, jęku gęsich kluczy,
Idzie przez miasta, lustra, przez ciepłe salony,
Mruży oczy pod światło.
Jakże jest zmęczony. (...)

Nadchodzą parne noce, nie może spać, słucha
Co go gnie, co zagnuśnia, co gnębi mu ducha
Aż muzykę pod naród odległy położył:
To głodny nad skałami zakrakał mu orzeł,
To okręt lampą rzucił w pomroce mu sygnał
I tętent porwał serce i z piersi je wygnał,
Ogień wypadł spod palców! ...Czy to już się pali
Na czterech rogach świata, święty znak z oddali?

Stąd z cyprysów, z pomarańcz, z tej skały, z klasztoru
Ostatni raz się wzbiję spod guseł upiorów,
Na sztorc klawisze wygnę, pazurem niech błysną,
Sztyletem się najeżą, drapieżną ojczyzną,
Dzidami strzelę w globus, popruję granice,
Aż zwołam was i porwę. Na śmierć was zachwycę.

Alarm! Zbudźcie się, martwi! Do ręki piszczele!
Trąbić surmę ostatnią, uzbroić kapele,
Anioły zakuć w pancerz, niech staną szwadronem,
Rekruci bóstw przy ludzkim nieszczęściu szalonem,
Z Bogiem lub mimo Boga! Podajcie mi szpadę.

SZOPEN

Otrąbić szturm! Ja wiodę! Ja jestem Konradem.

Rusza pochód straszliwy. Gra śmiercią pochmurną.
Fortepian – pełen czaszek i kurzu popiołów,
Głuchy dobosz na przedzie potrząsa swą urną,
Bębni marsz po salonach, przelewa się ołów,
Czarna flota nad głową. Noc czarna śród żagli,
Koncert dudni pomorem po Szkocji, po Anglii,
Krzyczy gardło sczerniałe, grzmi wieko otwarte:

Jak tu trzymać nadludzką samemu wciąż wartę,
Cały świat jak przerąbać do dna klawiatury,
Biec do grobów i trupy wywlekać do góry,
Ponad ciemność, nad zgubę, nad mrok bezrozumny
I chwiać się, wlec bez siły, iść brzegiem swej trumny
Gdy już lecą, gdy widać, gdy słychać jak dzwoni,
Jak krzyczy cała Polska:
– To oni! To oni!

Znad poduszek się podniósł, poznaje w agonii,
W oczach – niebo i tylko na wargach te laury
Gorzkim sypią się smutkiem, jak z urny popioły.

I przy trumnie zwycięskie klękają centaury.
I przy trumnie nieziemskie śpiewają anioły.

Kazimierz Wierzyński, 1938

Edgar Degas, *Dwie tancerki w kulisach*, 1878-1880, litografia na japońskim papierze, Wiedeń, Albertina


Degas
Autrand
H. & Cie

TEMPO GIUSTO. WALC CIS-MOLL

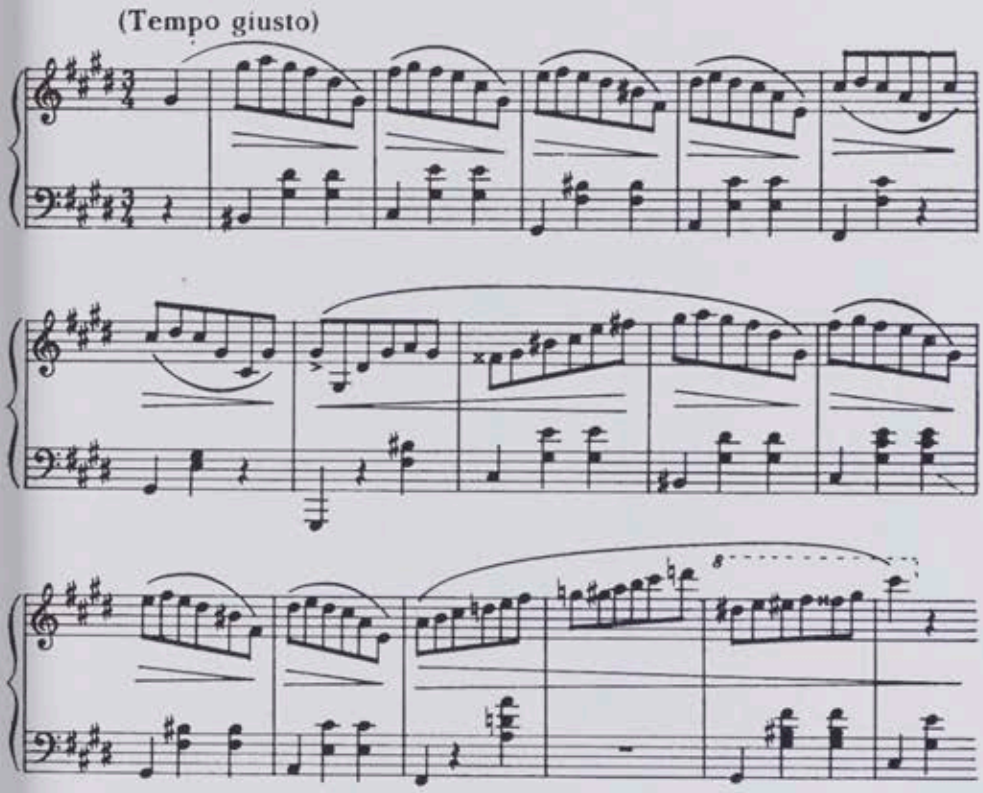
Jarosław Iwaszkiewicz

Tak przyzwyczailiśmy się widzieć Fryderyka w salonie, w towarzystwie, w podróży, wśród przyjaciół albo pogrążonego w pracy kompozytora, że trudno nam jest wyobrazić go sobie sam na sam z życiem. A przecież w tym samotnym w gruncie rzeczy życiu były chwile, kiedy zostawał sam z własnym bólem i cierpieniem. Kładł się do łóżka, służący odchodził, on zaś gasił świece i długo się przewracał z boku na bok, zasypiał wreszcie ciężkim snem, leżąc na wznak jak wszyscy gruźlicy. Co czuł, co myślał w takich chwilach ten człowiek? Nie możemy sobie wyobrazić.

Zostawał sam ze swoim smutkiem, swoją słabością; przestawał być wesołym Fryckiem, odrzucał swój wytworny strój, pocił się suchotniczym potem. Myślał czasami o szczęściu, spadał z niego pancerz niedostępności – stawał się żałosnym człowiekiem.
Nie zwierzał się nigdy nikomu. Jeżeli zwierzał się samemu sobie, to raczej muzyką. Nie tylko piorunował na fortepianie, melancholizował także.

A jednak była taka chwila, kiedy w zimnym pokoju zebrał do kupy listy Wodzińskich, dołączył do nich zeschłą a zachowaną drezdeńską różę i przewiązał pakiecik różową wstążeczką; wstążeczką, która walała się w szufladzie, pozostała po bukiecie jakimś czy pudełku słodyczy. Czy mu ręce drżały, kiedy przewiązywał listy? Czy robił to z gestem dramatycznej rozpaczy, czy też z rezygnacją i z machnięciem ręki: a, już mi tam wszystko jedno! Choć wszystko jedno nie było...

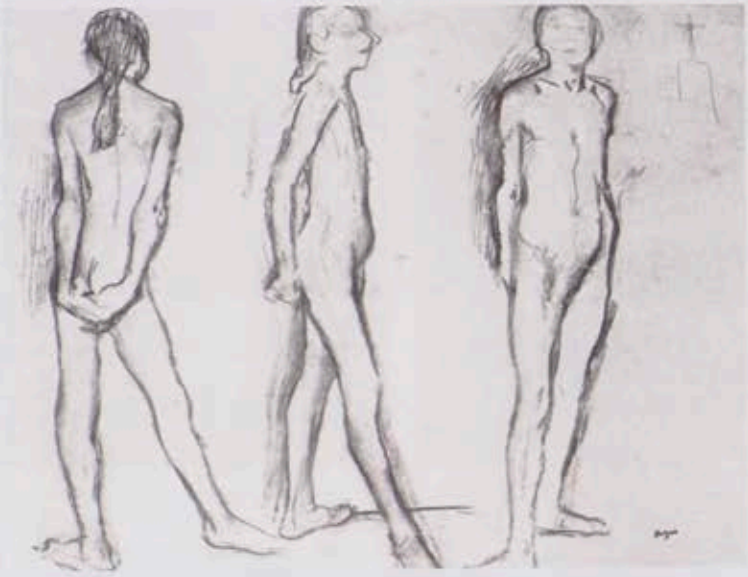
Jednym z najintymniejszych zwierzeń muzycznych Chopina jest jego *Walc cis-moll op. 64 nr 2*. Po każdej jego części, po przenikliwej w swym beznadziejnym smutku pierwszej i trzeciej, po pogodniejszej, szerszej melodii (Des-dur) części środkowej – przychodzi szybki, opadający refren, który powiada: *smutno, prawda? A mnie wszystko jedno, a mnie wszystko jedno, niech się dzieje, co chce...* – i to machnięcie ręki zamiera gdzieś w górze; i znowu refren, coraz szybszy, coraz bardziej mechaniczny w swoim pianissimo bez wyrazu: *wszystko jedno...* A wiadomo, że nie wszystko jedno, i prawdą jest przejmujący smutek walca, nie taneczne ritornello refrenu.



TEMPO GIUSTO. WALC CIS-MOLL

I była taka chwila, kiedy ten człowiek, który nikomu nic nie powiedział i który od stuttgarckich czasów nie powierzył ani jednego słowa papierowi, napisał na przewiązanej paczce listów dwa wyrazy: *moja bieda*. Wziął do ręki pióro, może je zatemperował nawet, namyślał się przez chwilę i napisał: *moja bieda*. Musiała to być bardzo trudna chwila...

poniżej, Edgar Degas, *Trzy studia*, 1878-1879, własność prywatna
s. 49, Edgar Degas, *Siedząca tancerka sprawdzająca pointy*, ołówek, Paryż Musée d'Orsay .




Degas

TRISTESSES ET MONDANITÉS

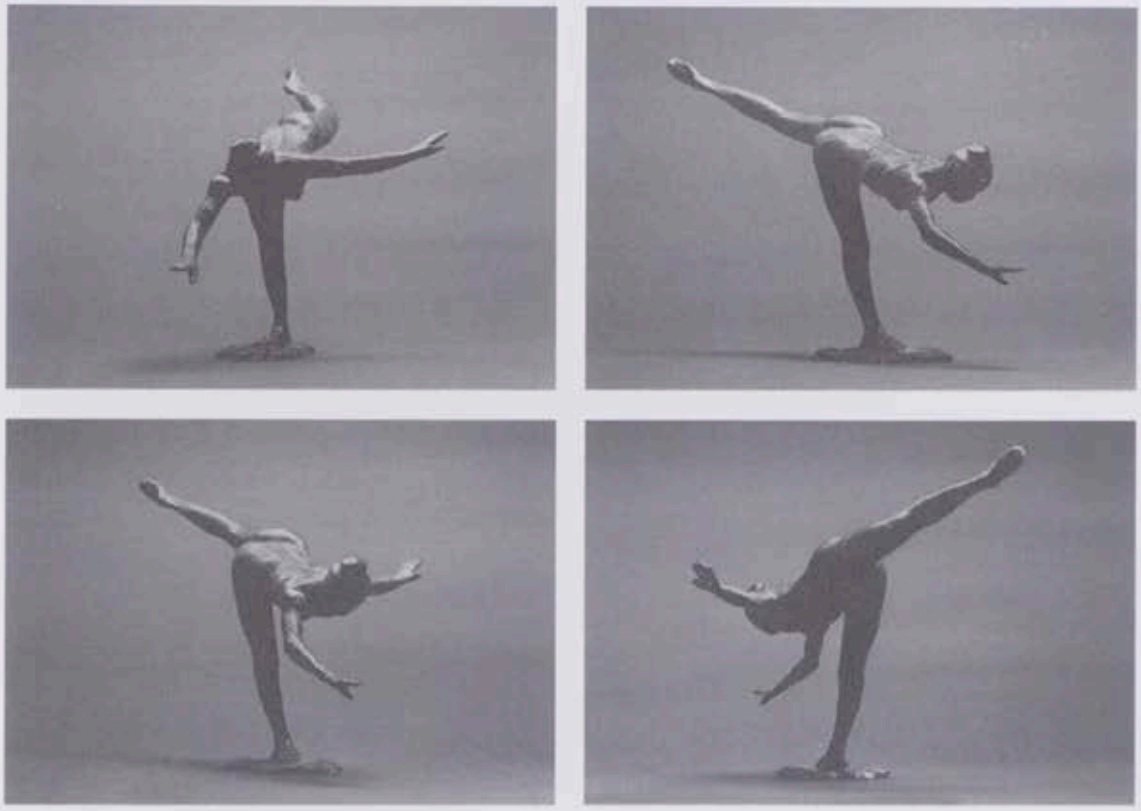
Tak się zamknęła jesień nad oślepłym krajem,
Jak wieko fortepianu, czarna i milcząca.
Teraz nam nic innego, mili, nie zostaje,
Jak uwodzić świat Francji i o struny trącać.

Więc Szopen płaszcz odpina w antyszambrach modnych
I wychodzi na salon. Wygląda pogodny.
I rozdaje uśmiechy, kobietom – łaskawsze.
Będzie dziś grał na pewno. Dziś, jutro i zawsze.
I tak się rozpoczęła ta dziwna muzyka,
Przy cytrynowych świecach, w kremowym salonie,
Gdzie na przemian żart błyszczał i melancholija.

I tak się rozpoczęła... Aż nagle, słuchajcie,
Zaczyna dźwięczeć szerzej, jedwab ścian przebija,
Ulatuje nad Paryż i nieba dotyka,
I sięga gwiazd najwyższych, gdzie już wiecznie płonie.

W salonie mussetowskim „padła cisza głucha",
Panie powoli gubią myśl zbyt bałamutną
I opuszczają wachlarz. Każda czujnie słucha,
Jak Szopen gra niedbale: „Czemu sercu smutno?"

Stanisław Baliński, 1941



Edgar Degas, *Arabesque w trzeciej pozycji*, II Studiuim, Paryż Musée d'Orsay

Źródła tekstów:
Stanisław Baliński, *Peregrynacje. Poezje wybrane 1928-1981*, wybór, posłowie i nota edytorska Paweł Hertz, Warszawa, PIW 1982; André Gide, *Notatki o Chopinie*, przekład Magdalena Musiał, Oficyna Artystyczna Astraia, Kraków 2007; *Fryderyk Chopin w oczach Rosjan*. Antologia, wybór, tłumaczenia, opracowanie i wstęp Grzegorz Wiśniewski,PIW, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2010; Benita Eisler, *Chopin's Funeral*, Alfred A.Knopf, New York, 2003; Jarosław Iwaszkiwicz, *Chopin*, wyd.III, PWM Kraków, 1966; Tomasz Mann, *Doktor Faustus. Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna opowiedziany przez jego przyjaciela*, przekład Maria Kurecka i Witold Wirpsza, wyd. II, Warszawa, Czytelnik 1962; Ryszard Przybylski, *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009; Irena Turska, *Almanach baletu polskiego*. 1945-1974, PWM Kraków 1983; Irena Turska, *Przewodnik baletowy*, PWM Kraków 1973; Kazimierz Wierzyński, *Poezje*. Kraków, 1975; Paul Valéry, *Rzczy przemilczane. (Z pism o sztuce)*, Warszawa, PIW 1974; Tacjanna Wysocka, *Dzieje baletu*, PIW Warszawa 1970; Skróty nie wszędzie zaznaczone, niektóre tytuły od redakcji.

ILUSTRACJE • EDGAR DEGAS • RYSUNKI • RZEŹBY • OBRAZY

Opisy ilustracji:
s.1, Tancerka w ruchu, Kopenhaga, czarna kreda na szaro fioletowym papierze, Statens Museum for Kunst
s. 11, Tancerka wznosząca prawą nogę, ok. 1880, ołówek na szorstkim papierze, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Sammlung Hegewisch
s. 15, Tancerka w pozie grand arabesque, trzecia pozycja, II Studium, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
s. 17, Tancerka z nagą piersią i wzniesionymi rękami, 1890, czarna kreda, papier Kopenhaga, Statens Museum for Kunst
s. 19, Tancerka ćwicząca przy drążku, czarna kreda na szarym papierze, Wiedeń, Albertina
s. 21, Dwie tancerki, czarna kreda na szaro-fioletowym papierze, Kopenhaga, Statens Museum for Kunst
s. 23, Tancerka naciągająca rajstopy, I Studium, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
s. 25, Mała czternastoletnia tancerka, 1878-1881, brąz, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
s. 27, Mała czternastoletnia tancerka, 1878-1881, brąz, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (en face)
s. 29, Studium nagiej postaci do tancerki w paczce, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (en face)
s. 31, Tancerka w pozie arabesque (druga pozycja) Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
s. 33, Tancerka w pozie arabesque (trzecia pozycja), Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (en face)
s. 37, Tancerka z baletu, 1891, olej na desce mahoniowej, Hamburg, Kunsthalle
s. 39, Tancerki sznurujące baletki, 1895-1889, Cleveland, Museum of Art.
s. 41, Dwie tancerki, 1878-1880, pastel na brązowym papierze, wł. pryw.
s. 45, W kulisach, 1878-1880, litografia na japońskim papierze, Wiedeń, Albertina
s. 48, Trzy studia, 1878-1879, wł. pryw.
s. 49, Siedząca tancerka sprawdzająca pointy, ołówek, Paryż Musée d'Orsay
s. 51, Arabesque w trzeciej pozycji, II Studiulm, Paryż Musée d'Orsay

Źródła ilustracji:
Carol Armstrong, *A Degas Sketchbook, Appendix* (A Conversation with David Hockney), The Paul Getty Museum. Los Angeles. 2006; Joseph S. Czestochowski, Anne Pingeot, *Degas Sculptures*. Catalogue Raisonné of the Bronzes, Museo National de San Carlos, Mexico, Memorial Art Gallery, University of Rochester, San Diego Museum of Art, Fine Arts Museum of San Francisco, Legion of Honor, 2002/2003; *Degas. Intimität Und Pose*, Katalog Wystawy w Hamburger Kunsthalle, 06 lutego – 3 maja 2009, Hirmer Verlag GmbH, München 2009; Jill DeVoynar, Richard Kendall, *Degas and the Dance*, Detroit Institute of Arts and Philadelphia Institute of Art., 2002/2003; Ronald Pickvance, *Degas'Dancers. 1872-1876* [w:] The Burdlington Magazione 105, 1963; Degas. Intimität Und Pose, Katalog Wystawy w Hamburger Kunsthalle, 06 lutego – 3 maja 2009, Hirmer Verlag GmbH, München 2009.

DYREKTOR NACZELNY WOJCIECH NOWICKI, zastępca dyrektora ds. administracyjnych Maciej Bargiełowski, zastępca dyrektora ds. produkcji Krzysztof Bogusz, zastępca dyrektora ds. inwestycyjnych Grzegorz Kruhły, główna księgowa Teresa Płonowska, pełnomocnik ds. współpracy z zespołami artystycznymi Tadeusz Kozłowski, SOLIŚCI: soprany: Monika Cichocka, Anna Wiśniewska-Schoppa, Joanna Woś, Dorota Wójcik, Patrycja Krzeszowska, Joanna Moskowicz*, Katarzyna Hołysz*, Marta Wyłomańska*, Agnieszka Adamczak*, Agnieszka Sokolnicka*, Małgorzata Borowik*, Wioletta Chodowicz*, Sylwia Maszewska*, Maria Rozynek, Astrid Weber*, Maria Brojek*, mezzosoprany: Bernadetta Grabias, Elwira Janasik, Agnieszka Makówka, Olga Maroszek, Monika Korybalska*, Jolanta Gzella*, Elżbieta Wróblewska*, Małgorzata Walewska*, Helena Zubanovic*, Anna Lubańska*, tenory: Krzysztof Marciniak, Dominik Sutowicz, Tomasz Jedz*, Aleksander Zuchowicz*, Karol Bochański*, Łukasz Załęski*, Rafał Bartmiński*, Tomasz Kuk*, Dawid Kwieciński*, Ivan Momirov*, Alexander Schulz*, Clemens Bieber*, Sang-Jun Lee*, Pavlo Tolstoy*, Sylwester Smulczyński*, Ryszard Adamus*, barytony: Andrzej Kostrzewski, Zenon Kowalski, Łukasz Motkowicz, Przemysław Rezner, Adam Szerszeń, Bartłomiej Misiuda*, Stanislav Kuflyuk*, Jukka Rasilainen*, Tomasz Konieczny*, Tomasz Rak*, Mikołaj Zalasiński*, Stanisław Kierner*, Józef Mituta*, basy: Patryk Rymanowski, Grzegorz Szostak, Robert Ulatowski, Eryk Rymanowski*, Piotr Nowacki*, Tomasz Konieczny*, Eugeniusz Nizioł*, pianiści korepetytorzy solistów: Tetyana Dranchuk, Taras Hlushko, Ewa Szpakowska*, Nadieżda Pawlak*, Larisa Czaban*, Justyna Skoczek*, Anna Dukszto*, BALET: I soliści: Monika Maciejewska-Potockas, Gintautas Potockas, Piotr Ratajewski, soliści: Valentyna Batrak, Ekaterina Kitaeva-Muško, Julia Sadowska, Witold Biegański, Nazar Botsiy, Wojciech Domagała, Jan Łukasiewicz, Krzysztof Pabjańczyk, koryfeje: Agnieszka Białous, Aleksandra Gryś, Ewa Kowalska-Brodek, Aneta Kosmowska, Minori Nakayama, Anna Pruszyńska-Galvany, Yuki Itaya, Wiktor Krakowiak-Chu, Dominik Senator, Kirill Shcherban, Ryo Takaya, zespół: Izabela Barbacka, Marta Borczakowska, Lydie Boutfeux, Caroline Bulst, Claudia Elvetico, Hanna Jankowska, Karolina Jaremko, Lidia Kolbus, Laura Korolczuk, Matylda Molińska, Riho Okuno, Sakurako Onodera, Daria Ozga, Hannah Sofo, Bogumiła Sołek, Adrianna Stępień, Klaudia Strzelczyk, Reina Yamashita, Grzegorz Brożek, Jakub Jóźwik, Tomu Kawai, Mateusz Kubiak, Dawid Kucharski, Yukihiro Minamizawa, Federico Paris, Arthur Stashak, kierownik baletu: Dominik Muśko, asystentci-pedagodzy: Lubov Bakhareva, Anna Lewandowska, Uran Azymov, akompaniatorzy: Elżbieta Bruc, Małgorzata Piechnat*, koordynator baletu: Jarosław Biernacki*, inspektor baletu: Krzysztof Pabjańczyk, nadzór choreograficzny: Dobrosława Gutek-Woźniak*, ORKIESTRA: I skrzypce: Ludwika Tomaszewska-Klimek, Iwona Tomaszewska, Andrzej Marchel, Ryszard Dutkowski, Marcin Budziarski, Henryka Nierychło, Marek Nowakowski, Bogdan Mazur, Paweł Załucki, Karolina Pacholczyk, Aleksandra Bartoszek, Wiesława Ryczel*, II skrzypce: Hanna Drzewiecka-Borucka, Katarzyna Gałdecka-Sprawka, Marta Jabłońska, Lech Gutowski, Beata Bugała, Wojciech Cłapiński, Ewa Walkiewicz, Ariadna Pacześniak, Patrycja Badowska, Katarzyna Korzycka, Dominika Wiśniewska, Andrzej Kowalczyk*, altówki: Maria Tomala, Kazimierz Mazur, Franciszek Nierychło, Katarzyna Piasecka-Filipiak, Jacek Rurak, Przemysław Florczak, Katarzyna Marchel, Justyna Łuczyńska, Adam Brakowski, wiolonczele: Agnieszka Kołodziej, Maciej Baran, Joanna Dzidowska, Marek Przybyła, Ewa Żeno, Hanna Mudza, Agata Kruk-Kasprzak, Adam Czyszak, kontrabasy: Michał Przeździecki, Miłosz Krupka, Sylwester Masłoń, Marcin Wajch, Michał Łuczak, harfy: Dorota Szyszkowska-Janiak, Joanna Tomala, flety: Cezary Dynowski, Marzena Kowalczyk, Marta Durczewska-Grzywińska, Olga Leonkiewicz, Dyonizy Chrząstowski*, oboje: Agata Piotrowska-Bartoszek, Krzysztof Siemiński, Justyna Herc-Pabisiak, Monika Woźniak, klarnety: Piotr Maciejewski, Zuzanna Niedzielak, Krzysztof Płoszyński, Mariusz Walkiewicz, fagoty: Andrzej Kalkandzis, Michał Łabecki, Beata Strembicka, trąbki: Konrad Boniński, Mirosław Dudek, Tomasz Chrześcijanek, Adam Kowalczyk, waltornie: Waldemar Szelągowski, Tomasz Sopur, Marta Dominiuk-Kwiatkowska, Zbigniew Galant*, Mieczysław Woźnica*, puzony: Jacek Kasprzak, Waldemar Szubski, Dariusz Sprawka, Bartłomiej Kruszyński, Tomasz Jagoda, tuba: Jacek Dzidowski, perkusja: Sebastian Dworczak, Bożena Kozłowska, Magdalena Kowalczyk, Bogusława Stelmach, Jakub Jeziorowski, Jan Pawlak, fortepian: Andrzej Zawadzki*, gitara: Albin Brzeziński*, klawesyn: Ewa Kruszyńska*, kierownik muzyczny: Eraldo Salmieri, dyrygenci: Marta Kosielska, Tadeusz Kozłowski*, Michał Kocimski*, Ruben Silva*,

Piotr Wajrak*, Bassem Akiki*, Paweł Przytocki*, Tadeusz Wojciechowski*, koncertmistrz: Ludwika Tomaszewska-Klimek, Agnieszka Kołodziej, inspektorzy: Waldemar Szubski, Andrzej Marchel, CHÓR: soprany: Anna Bacciarelli, Agnieszka Białek, Maria Gorlach, Karolina Jagoda, Dagny Konopacka, Agnieszka Lechocińska, Katarzyna Nowacka, Sylwia Nowicka, Beata Olszewska, Aldona Orzeł-Sztabińska, Irena Pietrzak, Katarzyna Pisarek, Maria Stuczyńska, Bogna Szymańska, Dorota Szymczak-Drygas, Anna Terlecka-Kierner, Agnieszka Wasilewska-Stefańska, Jadwiga Wiktorska-Zając, Dorota Woźniak, Maria Brojek*, alty: Agorica Basiuras, Anna Dylikowska-Dobiec, Ewelina Hrycak, Teresa Kmiecik-Biernacka, Dominika Kobalczyk, Anna Kobylańska-Przybyła, Katarzyna Kuźnik, Justyna Ozdowska, Paulina Pomykała, Jolanta Sitek, Joanna Skoblewska, Anna Szymańska, Otylia Świderska, Izabela Wesołowska, Agnieszka Witkowska, Marzena Zarzycka, tenory: Michał Jan Barański, Mariusz Budkowski, Marcin Ciechowicz, Przemysław Cierzniewski, Krzysztof Dyttus, Szymon Figurski, Wojciech Kryger, Artur Mleko, Grzegorz Siwiński, Cezary Socha, Wojciech Strzelecki, Marek Twardowski, Ryszard Adamus*, Józef Mituta*, basy: Michał Barański, Zbigniew Gawroński, Romuald Kisielewski, Grzegorz Kujawiak, Zbigniew Kuźnik, Krzysztof Pilch, Wiesław Rudnicki, Andrzej Staniewski, Adam Suwald, Jakub Telinga, Witold Tomczyk, kierownik chóru Waldemar Sutryk, z-ca kierownika chóru Michał Jan Barański, inspektor chóru Krzysztof Dyttus, korepetytor chóru Zbigniew Rymarczyk, inspicjenci Anna Krzemińska, Andrzej Kowalik, Zbigniew Pawełczyk, z-ca kierownika działu organizacji pracy artystycznej Rafał Domagała, kierownik biura obsługi widzów Elżbieta Kraska, kierownik działu promocji i marketingu Dorota Mendelewska, z-ca kierownika działu literackiego Iwona Marchewka, kierownik działu produkcji przedstawień Katarzyna Zbłowska, zastępca kierownika działu ds. produkcji kostiumów Marzena Szkobel, zastępca kierownika działu ds. produkcji dekoracji Zygmunt Dziubiński, kierownik działu eksploatacji przedstawień Sylwester Borowski, główny specjalista ds. urządzeń sceny Marek Ziółkowski, kierownik impresariatu Krystyna Filip, kierownik działu organizacji i kadr Iwona Czubaszek, kierownik działu administracyjnego Mariola Majda, kierownik działu zaopatrzenia i transportu Marian Brodowicz, kierownik działu zamówień publicznych Ewa Danielak, kierownik działu inwestycji Paweł Malinowski, główny specjalista ds. funduszy UE Małgorzata Kazimierska, kierownik działu eksploatacji Dominik Dudziński, główny specjalista ds. energetyki Jerzy Tomasik, kierownik działu zakwaterowań i ochrony mienia Mariola Materka, kierownik zakładowej służby ratowniczej Tomasz Lewandowski, kierownik pracowni malarskiej Krzysztof Lisowski, kierownik pracowni perukarstwa i charakteryzacji Teresa Janicka, starszy mistrz pracowni krawieckiej damskiej Beata Adamiak, starszy mistrz pracowni krawieckiej męskiej Ewa Rykowska, starszy mistrz pracowni tapicerskiej Zdzisław Kapituła, starszy mistrz pracowni nakryć głowy i dodatków do kostiumów Anna Kołomańska, starszy mistrz pracowni modelatorskiej Marzanna Machalska, starszy mistrz pracowni szewskiej Krzysztof Pacyniak, starszy mistrz pracowni stolarskiej Jacek Tomczyk, mistrz pracowni ślusarskiej Adam Urbaniak, główny brygadier brygady akustyków Roman Kulesza, główny brygadier brygady montażu dekoracji – koordynator sceny Jacek Wojciechowski, główny brygadier brygady napędów sceny Andrzej Maciejewski, główny brygadier brygady oświetlenia sceny Adam Trautz, główny brygadier w brygadzie mechaników Tomasz Pira, mistrz brygady garderobianych Anna Krawczyńska.

* współpraca

XXIII Łódzkie Spotkania Baletowe
dofinansowano ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego.

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

TVP ŁÓDŹ

radio ŁÓDŹ

Instytucja kultury
Samorządu
Województwa Łódzkiego

promuje łódzkie

skład i przygotowanie DTP
Iwona Marchewka

wydawca
Teatr Wielki w Łodzi
pl. Dąbrowskiego, 90-249 Łódź
www.operalodz.com

kasa biletowa
od poniedziałku do soboty: 12.00–19.00
niedziele i święta (w dniu przedstawień): 15.00–19.00
telefon: 42 633 77 77

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW
od poniedziałku do piątku:
8.00–16.00 tel: 42 633 31 86
e-mail: widz@teatr-wielki.lodz.pl

Bilety do kupienia on-line na stronie:
www.operalodz.com lub www.bilety24.pl

oddano do druku: 20.04.2015