



**TOWARZYSTWO IMIENIA
FERENCA LISZTA**

**Z E S Z Y T Y
L I S Z T O W S K I E**

I

WROCLAW 1989

SPIS TREŚCI
INHALT

Słowo wstępne	1
Vorwort	3
Juliusz Adamowski <i>Liszt o Chopinie</i>	5
<i>Liszt über Chopin Übersetzung</i>	14
Aniela Kolbuszewska <i>Koncerty Liszta na Śląsku w 1843 roku</i>	19
<i>Konzerten von Liszt in Shlesien 1843 Inhaltsangabe</i>	24
Notki biograficzne	25
Biographische Noten	25
Stanisław Dybowski <i>Dyskografia lisztowska</i>	26
<i>Diskographie von Liszt-Werken</i>	26

Zeszyt stanowi początek realizacji jednej z zasadniczych form działalności statutowej Towarzystwa im. Ferenc Liszta, którego celem nadrzędnym jest popularyzacja osoby wielkiego węgierskiego pianisty i kompozytora oraz jego bogatych powiązań z kulturą polską.

Pierwsze myśli o potrzebie utworzenia w Polsce takiego stowarzyszenia zrodziły się w Budapeszcie w roku 1976 w trakcie rozmów między polskim muzykologiem Stanisławem Dybowskim a profesorem Miklósem Forrai'em, Sekretarzem Generalnym Towarzystwa im. Ferenc Liszta na Węgrzech. W ostatnich miesiącach roku 1988 Izabela Bojkowska, Dyrektor Departamentu Muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki w Warszawie, przekazała Juliuszowi Adamowskiemu — działaczowi Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków — sugestię zajęcia się wcieleniem w życie idei powołania ogólnopolskiego stowarzyszenia lisztowskiego. Po zaakceptowaniu tej idei przez władze SPAM i sprawdzeniu możliwości jej skutecznego zrealizowania, Wrocławski Oddział SPAM zorganizował zebranie organizacyjne. Zebranie to, odbyte we Wrocławiu 2 marca 1989 roku w Klubie Filmu, Muzyki i Literatury przy pl. Kościuszki 9, określiło zasadnicze kierunki i formy działania Towarzystwa im. Ferenc Liszta jako stowarzyszenia o zasięgu ogólnokrajowym, współpracującego z pokrewnymi stowarzyszeniami w innych krajach, a szczególnie z Towarzystwem im. Ferenc Liszta na Węgrzech. Wybrano Komitet Założycielski pod przewodnictwem Juliusza Adamowskiego, który po formalnym zarejestrowaniu Towarzystwa w dniu 2 czerwca 1989 roku przekształcił się w Zarząd Tymczasowy. I Walne Zgromadzenie Członków TiFL w dniu 20 września 1989 roku jednogłośnie powołało na kadencję w latach 1989—1993 Zarząd w jego dotychczasowym składzie:

prezes — Juliusz Adamowski (pianista i prelegent, pedagog Akademii Muzycznej we Wrocławiu), wiceprezesa — Zdzisław Bednarek (dr nauk med., podpułkownik, lekarz Okręgowego Szpitala Wojskowego we Wrocławiu), Stanisław Dybowski (muzykolog, autor polskiej monografii F. Liszta, dyrektor artystyczny

Przedsiębiorstwa Nagrań „Wifon” w Warszawie), sekretarz — Teresa Szponarska (inżynier, pracownik ZE „ELWRO” we Wrocławiu), skarbnik — Tadeusz Jaworski (inżynier, emerytowany nauczyciel), członkowie — Mirosław Gąsieniec (pianista, kompozytor, starszy asystent w Akademii Muzycznej we Wrocławiu), Włodzimierz Obidowicz (pianista, profesor Akademii Muzycznej we Wrocławiu), Maria Zduniak (pianistka i teoretyk muzyki, dr nauki humanistycznych, historyk sztuki, pedagog Akademii Muzycznej we Wrocławiu).

Towarzystwo w pierwszym półroczu swojego istnienia zrealizowało dziesięć koncertów (w tym pięć wspólnie z Wrocławskim Oddziałem SPAM w ramach 44. Festiwalu Chopinowskiego w Dusznikach Zdroju) i rozpoczęło stały cykl „Wieczorów lisztowskich”. Rozpoczęcie przez nas działalności merytorycznej przyczyniło się do oficjalnego powołania na Węgrzech w dniu 14 października 1989 roku Towarzystwa im. Fryderyka Chopina. Nawiązaliśmy kontakty z władzami centralnymi i regionalnymi, z Towarzystwem im. Ferencza Liszta oraz z Muzeum i Centrum Badań Lisztowskich w Budapeszcie, z Polskim Ośrodkiem Kultury i Informacji w Budapeszcie, z Instytutem Węgierskim w Warszawie, z Ambasadą Węgierską w Warszawie, z Krakowskim Oddziałem Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Węgierskiej, z szeregiem firm i zakładów oraz z placówkami upowszechniania kultury w kilku dolnośląskich miastach.

„Zeszyty Lisztowskie” w naszych zamierzeniach rozumiemy jako periodyk o profilu będącym połączeniem cech publikacji popularno-naukowej z niektórymi elementami magazynu informacyjnego, ukazujący się kilka razy w roku. Stałymi wątkami tematycznymi najbliższych numerów będą opracowania dotyczące pobytów Ferencza Liszta w różnych regionach naszego kraju oraz wybranych działów polskiej i zagranicznej dyskografii lisztowskiej. W każdym numerze będziemy się starali poruszać również któryś z innych wątków tak bogatej, a jednocześnie zbyt rzadko prezentowanej tematyki lisztowskiej. Planujemy też zamieszczenie recenzji niektórych nagrań fonograficznych wydanych przez firmy zagraniczne, jak również opublikowanie wykazu nagrań uczniów F. Liszta.

Oddając w ręce PT Czytelników pierwszy „Zeszyt Lisztowski”, będziemy wdzięczni za wszelkie propozycje tematyczne i sugestie redakcyjne, które prosimy przekazywać pod adresem Towarzystwa: Rynek-Ratusz 25, 50-101 Wrocław (tel. 363-22).

Juliusz Adamowski

Dieses Heft fängt die statutgemäÙe Tätigkeit von Ferenc Liszt-Gesellschaft an, die die Person des grossen ungarischen Pianisten und dessen vielfältige Verbindungen mit polnischer Kultur popularisiert.

Zum erstenmal kam das Bedürfnis hervor, solche Gesellschaft in Polen zu gründen, im Jahre 1976 und zwar während der Gespräche zwischen dem polnischen Musikforscher Stanislaw Dybowski und Professor Miklos Forrai — dem Präsidenten der F. Liszt-Gesellschaft in Ungarn. In den letzten Monaten des Jahres 1988 suggerierte es Izabela Bojkowska (Direktor des Musikdepartamentes im Kulturministerium in Warschau [Warszawa]) dem Mitglied des Vorstandes des Polnischen Musikervereines (PMV) Juliusz Adamowski, eine allgemeine polnische F. Liszt-Gesellschaft (FLG) zu gründen. Nachdem der PMV-Vorstand diese Idee akzeptierte, und die Möglichkeiten prüfte, sie zu verwirklichen, veranstaltete die Breslauer Abteilung des PMV eine Gründungsversammlung. Sie kam am 2. März 1989 in Breslau (Wrocław) zustande (im Sitz des Klubs für Musik, Film und Literatur am Kosciuszki-Platz 9) und nannte die Hauptziele sowie Formen der Tätigkeit der FLG: sie soll das sämtliche Gebiet Polens umfassen und die Zusammenarbeit mit ähnlichen Gesellschaften in anderen Ländern, besonders mit der FLG in Ungarn berücksichtigen. Es wurde ein Gründungsausschuß unter der Leitung von Juliusz Adamowski gebildet, der nach der offiziellen Eintragung der Gesellschaft am 2. Juni 1989 zum provisorischen Vorstand wurde. Die 1. Generalversammlung der FLG am 20. Okt. 1989 statt. Es wurde einstimmig der Vorstand für die Sitzungsperiode 1989—1993 in der bisherigen Besetzung bestellt:

Vorsitzende: Juliusz Adamowski (Pianist, Pädagoge an der Musikakademie in Breslau), Stellv. Vorsitzenden: Zdzislaw Bednarek (Medizindoktor, Oberst, Militärarzt), Stanislaw Dybowski (Musikwissenschaftler, Verfasser der polnischen Monographie über F. Liszt, künstlerischer Leiter der phonographischen Firma „WIFON“ in Warschau), Sekretär: Teresa Szponarska (Ingenieur, Betrieb ELWRO in Breslau), Kassenverwalter: Tadeusz Jaworski (pens. Lehrer, Ingenieur), Mitglieder: Mirosław Gasieniec (Pianist, Komponist, Oberassistent an der Musikakademie in Breslau), Włodzimierz Obidowicz (Pianist, Professor an der Musikakademie), Maria Zduniak (Pianistin und Musiktheoretikerin, Doktor der Humaniora, Kunstgeschichtler, Pädagoge an der Musikakademie).

In den ersten 6 Monaten ihrer Tätigkeit veranstaltete die FLG 10 Konzerte (darunter 5 Konzerte gemeinsam mit der Breslauer Abteilung des PMV im Rahmen der 44. Chopin-Festspiele in Band Reinerz [Duszniki Zdrój]) sowie begann die Reihe von „Liszt-Abenden“. Unsere sachbezogene Tätigkeit trug zur Gründung der Fryderyk Chopin-Gesellschaft in Ungarn am 14. November 1989 bei. Es wurden zahlreiche Kontakte aufgenommen: mit der örtlichen und zentralen Verwaltung, der FLG und dem Liszt-Forschungszentrum in Budapest, dem Polnischen Kultur — und Informationszentrum in Budapest, dem Ungarischen Institut in Warschau, der Gesellschaft für polnisch-ungarische Freundschaft (Abteilung-Krakau), sowie mit mehreren Firmen, Betrieben und kulturverbreitenden Institutionen in einigen niederschlesischen Städten.

Die Liszt-Hefte beabsichtigen wir als eine Zeitschrift zu veröffentlichen, die zum Teil einen populär-wissenschaftlicher Charakter und zum Teil einen Informationscharakter haben und einige Male im Jahr erscheinen sollte. Nächste und kontinuierliche Themen unseres Informationsmagazins werden die Studien über den Aufenthalt Liszts in verschiedenen Teilen Polens, sowie ausgewählte Fragmente der polnischen und ausländischen Diskographie des großen Ungarn. In jedem Heft werden wir uns bemühen, auch andere Fäden der umfangreichen aber auch vernachlässigten Liszt-Problematik darzustellen. Wir planen auch die Kritiken mancher Liszt-Schallplattenaufnahmen zu veröffentlichen und ein Register der Aufnahmen von Liszt-Schülern zu publizieren.

Indem wir dieses erste Liszt-Heft herausgeben, werden wir unseren Lesern sehr dankbar sein für Vorschläge aller Art, die entweder Thematik oder Redaktion der Zeitschrift betreffen würden. Ihre Briefe richten Sie bitte an die folgende Adresse: Towarzystwo im. Ferencza Liszta (F. Liszt-Gesellschaft), Rynek-Ratusz 25, 50-101 WROCLAW, Polen, Fernruf: 363-22.

Juliusz Adamowski

L i s z t o C h o p i n i e

Poznanie Franciszka Liszta z Fryderykiem Chopinem nastąpiło w Paryżu późną jesienią 1831 r., już w około dwa miesiące po przybyciu tam Chopina. Początkowo Węgier nie zrobił na Polaku większego wrażenia, ale już 20 czerwca 1833 r. Chopin pisze do Ferdynanda Hillera: „Piszę nie wiedząc, co moje pióro bazgrze, gdyż w tej chwili Liszt gra moje etiudy i przenosi mnie poza obręb rozsądnych myśli. Chciałbym mu wykraść sposób wykonywania moich własnych utworów”.

Chopin prawdopodobnie zazdrościł nieco Lisztowi jego umiejętności wirtuozowskich, Węgier natomiast już od pierwszego kontaktu wyczuł, że ma do czynienia z geniuszem kompozytorskim i z pianistą otwierającym nowe horyzonty poetyckiej ekspresji. Od 1833 r. zaprzyjaźnili się i jak nierozłączni bracia bywali w salonach arystokratycznego Paryża, często również grając na cztery ręce (nigdy jednak nie występując w ramach tego samego koncertu jako soliści). Nazwisko Liszta bardzo często przewija się w chopinowskich biografacjach (np. Hoesick wymienia je aż około 200 razy), wielokrotnie jest też wymienione w korespondencji Chopina.

Stosunek Liszta do Chopina bardzo trafnie chyba oddają słowa, które zawarł on w liście do Chopina, napisanym w Poznaniu 26 lutego 1843 r.: „Pragnę skorzystać z tej sposobności, by powtórzyć Ci, choćbym Ci się nawet wydał nudny, że moja przyjaźń i moje uwielbienie dla Ciebie pozostaną zawsze jednakowe i że we wszelkich okolicznościach możesz rozporządzać mną jak przyjacielem”.

Franciszek Liszt o śmierci swojego przyjaciela dowiedział się dopiero po trzech dniach, 20 października 1849 r., najprawdopodobniej w Eilsen, gdzie jego ówczesna wielka miłość — księżna Karolina Sayn-Wittgenstein z domu Iwanowska — przebywała na kuracji. Śmierć Chopina była dla Liszta ogromnym wstrząsem. Odłożył rozliczne swoje ówczesne zajęcia i postanowił napisać studium poświęcone pamięci wielkiego polskiego artysty.

Studium to, będące pierwszą w ogóle biografią naszego kompozytora, ukazało się w 1851 r. w 17. odcinkach na łamach czasopisma

„La France Musicale”, a w lutym 1852 r. w poszerzonej wersji w formie książkowej wydała je paryska firma M. Escudier. Książka została przełożona na wszystkie niemal języki europejskie (w języku węgierskim opublikowana została w Budapeszcie w 1926 r. w tłumaczeniu Stephena Kereszty, a w języku niemieckim wydano ją w Basel w 1948 r. w przekładzie Hansa Kühnera). Niepełny i częściowo zniekształcony przez cenzurę jej tekst został wydany w Warszawie już w 1873 r. w przekładzie Felicjana Faleńskiego w Wydawnictwie Goebetnera i Wolffa. W 1924 r. księgarnia H. Altenberga we Lwowie wydała przekład Marii Pomian. Była to jednak w pewnej mierze tylko parafarza tekstu oryginalnego, ponieważ Pomian posługiwała się tzw. wolnym tłumaczeniem na język niemiecki La Mary z 1880 r. Dopiero w 1960 r. Polskie Wydawnictwo Muzyczne opublikowało nowe, kompletne tłumaczenie oryginału z 1852 r. dokonane przez Marię Traczewską, z kompetentną przedmową Jerzego Pomiana. Książka ta jest zatytułowana *Fryderyk Chopin* (wydana zaledwie w 2700 egzemplarzach i praktycznie już niedostępna). Ten właśnie tekst był dla mnie podstawowym źródłem informacji na temat sądów Ferencza Liszta o Fryderyku Chopinie i jego twórczości.

Liszt bardzo wnikliwie i barwnie przedstawia osobowość Chopina, jego poglądy estetyczne i społeczne, sposób widzenia otoczenia, sposób odnoszenia się do innych ludzi, przeżycia i rozterki duchowe. Analizuje styl i geniusz kompozytorski oraz styl wykonawczy — wszystko to z pozycji artysty zafascynowanego drugim artystą. Muzycykolodzy zwracają jednak uwagę na znaczny wkład literacki Karoliny Witgenstein w tekst lisztowski. Księżna Karolina, z którą Liszt przebywał w Weimarze w latach 1848—1859, od początku partycypowała w tworzeniu studium o Chopinie, a w 1879 r. znane lipskie wydawnictwo Breikopfa i Härtla wydało kolejną wersję książki Liszta o Chopinie — wersję poszerzoną przez Karolinę o około sto stron, czyli o połowę tekstu z 1852 r.

W przekazywaniu poglądów Liszta staram się przytaczać tylko te fragmenty tekstu, których merytoryczna treść i stylistyczna oprawa jednoznacznie wskazują na bezpośrednie autorstwo wielkiego węgierskiego artysty. Oto niektóre z jego myśli:

„Analizując najdokładniej charakter Chopina nie znajdziemy w nim ani jednego odruchu, ani jednego najdrobniejszego impulsu,

który nie byłby podyktowany przez najsubtelniejsze poczucie honoru i najszlachetniejszy splot uczuć. A przecież posiadał naturę wyjątkowo skłoną do wszelkiego rodzaju nagłych zmian nastrojów [...]. Wyobraźnię miał niesłychanie bujną, uczucia pełne żaru, konstytucję fizyczną natomiast słabą i chorowitą. Któż potrafi zbadać całą głębinę cierpień wynikających z tej sprzeczności? Musiały być dojmujące, lecz Chopin nigdy się z nimi nie zdradził!" [...]. Stronił również od wszelkich więzów, wszelkich przyjaźni, które mogłyby ewentualnie go usidlić i wciągnąć w zgiełk świata. Gotów był oddać wszystko, lecz nigdy samego siebie. [...] nigdy nie mówił ani o miłości, ani o przyjaźni. Nie był wymagający, jak ludzie, którzy dla siebie żądają od innych o wiele więcej niż tamci mogliby im oferować. Najbliżsi przyjaciele nie mieli dostępu do sanktuarium jego duszy, obcej dla całego świata — sanktuarium tak ukrytego, że trudno się było nawet domyślić jego istnienia. [...] W stosunki towarzyskie wnosił niezmaconą pogodę właściwą ludziom, których nie dręczy żadne strapienie, gdyż do niczego nie przywiązują szczególnej wagi. Zazwyczaj był wesoły; dzięki wrodzonemu poczuciu humoru i bystrości umysłu natychmiast wydobywał na jaw każdą śmieszność, umiając dostrzec ją tam, gdzie inni jej wcale nie widzieli; w sztuce naśladowania rozmaitych osób okazywał niewyczerpaną, pełną humoru werwę i często w krotochwilnych improwizacjach parodiował formuły muzyczne i swoiste chwytły niektórych wirtuozów, przedrzeźniając ich gesty i zachowanie, naśladując wyraz twarzy tak wspaniale, że w jednej chwili stawał nam przed oczyma dokładny obraz danego artysty".

Liszt podkreśla dalej umiejętność pokrywania maską niezmaconej pogody, ironii i żartu rozterek wewnętrznych i świadome odseparowanie się Chopina od zgiełku i blichtru światowego, pisze, że „[...]pracował sam, na uboczu, z dala od gościńców zbyt uczęszczanych i tłumnych. [...] Gruntowne studia, jakie miał za sobą, świadomie urabiany od wczesnej młodości sposób myślenia, wszczepiany mu od dziecka kult dla piękna klasycznego, uchroniły go przed trwonieniem sił na niedołęzne szukanie dróg i osiągnięcia połówiczne — jak to się zdarza niejednemu bojownikowi nowych idei. Niezmordowana cierpliwość w cyzelowaniu i wykańczaniu swych kompozycji zabezpieczyła go przed atakami krytyków, którzy odnoszą łatwe i nikłe zwycięstwa wyolbrzymiając usterki wynikłe

z niedopatrzeń i mimowolnego niedbalstwa. Wcześniej zaprawiony do liczenia się z ustalonymi wymogami pewnych reguł, nawet mając już za sobą szereg pięknych dzieł skomponowanych z uwzględnieniem owych sztywnych form, odrzucał je dopiero po gruntowym przemyśleniu. Kroczył stale naprzód drogą własnych przekonań, nie wpadał w przesadę ani nie pozwalał wciągnąć się w kompromisy, chętnie pomijając rozważania teoretyczne, a mając na oku wyłącznie ich wyniki. [...] Zamykając się wyłącznie w ramach fortepianu [...] dowiódł jednej z najistotniejszych zalet artysty: umiejętność właściwego wyboru formy, w jakiej dane mu jest osiągnąć najwyższą doskonałość; tym niemniej ów fakt, który poczytujemy mu za poważną zasługę, hamował szerzenie się jego sławy. [...] Daleki od ubiegania się o hałaśliwe efekty muzyki symfonicznej zadawała się wyłącznym odtwarzaniem swej myśli na klawiszach fortepianu, lecz czynił to w ten sposób, że nie traciła ona ani trochę ze swej mocy — mimo, że obywatel się bez zgiełku całego zespołu orkiestralnego i efektów dekoracji”. I pisze to przecież ten, który sam niejednokrotnie szukał w fortepianie brzmień orkiestrowych.

Wkład Chopina w rozwój języka muzycznej wypowiedzi Liszt charakteryzuje następująco: „[...] podejmując głębszą analizę utworów Chopina nie można tego uczynić nie znajdując w nich piękna bardzo wysokiego rzędu, ekspresji całkowicie nowej i układu harmonicznego równie oryginalnego, jak mądrego. W utworach jego śmiałość jest zawsze uzasadniona; bogactwo, nawet nadmierna wybujałość nie zacierają jasności, oryginalność nie przechodzi w barokową dziwaczność, cyzelatury nie są chaotyczne, a wyszukana ozdobność nie przeładowuje wytworności linii zasadniczych. Jego najlepsze dzieła obfitują w kombinacje, które — rzecz można — tworzą nową epokę w stylu muzycznym. [...] Jemu to zawdzięczamy ową rozpiętość akordów, czy to uderzanych jednocześnie, czy w arpeggiach, owe kręte chromatyzmy i enharmonie, których tak frapujące przykłady znajdujemy na kartkach jego utworów; owe małe grupki nut dorzuconych, opadających jak kropelki barwnej rosy na linię melodyczną. Dzięki Chopinowi ten rodzaj ozdobności, wywodzącej się z fioritur starej wielkiej szkoły śpiewu włoskiego zyskał niespodziewaną i różnorodną nieosiągalną dla głosu ludzkiego, do owej chwili niewolniczo naśladowanego przez fortepian w upiększeniach, które stały się stereotypowe i monotonne. On to

wynalazł owe cudowne progresje harmoniczne, cechujące powagą nawet te stronnice jego rękopisów, które na skutek lekkości swego tematu pozornie zdawały się nie rościć sobie pretensji do takiej roli”.

Podkreślając polskość twórczości Chopina, Franciszek Liszt zwraca uwagę, że polega ona nie tylko na wprowadzeniu do utworów cech rytmicznych i form zaczerpniętych z polskich tańców narodowych. Píše: „Jeśli nazwisko jego po dziś dzień jest nazwiskiem artysty tak bardzo polskiego, wynika to z faktu, że posługiwał się ową formą jedynie po to, by w niej wyrazić pewien sposób odczuwania, bardziej powszechny w jego kraju niż gdzie indziej, oraz dlatego, że we wszystkich formach, jakie wybrał, daje zawsze wyraz tym samym uczuciom. Jego preludia, etiudy, a zwłaszcza nokturny, jego scherza i koncerty — zarówno najkrótsze utwory, jak najznamienitsze — przesycone są tym samym rodzajem czulej wrażliwości, wyrażonej w rozmaitym stopniu nasilenia, w tysięcznych odmianach i wariacjach, lecz zawsze tej samej i niezmienniej”. W innym miejscu swojej książki Liszt, wspominając o znanej gościnności Polaków, píše tak: „Chociaż Chopin z całym swym przeżucieniem unikał towarzystwa — z czarującą serdecznością witał gości, kiedy robili najazd na jego salon i pozornie nie poświęcając nikomu szczególnej uwagi, potrafił zająć każdego tym, co mu było najmilsze i każdemu dać dowód uprzejmości i serdecznego oddania. [...] Bez wątpienia niejedyn z nas przypomina sobie jeszcze ten pierwszy wieczór zaimprovizowany u niego, kiedy mieszkał przy Chaussée d’Antin. [...] Pokój, do którego wtargnęliśmy niespodziewanie, był oświetlony jedynie paru świecami skupionymi wokół fortepianu Pleyela, którego instrumenty Chopin darzył szczególnym upodobaniem ze względu na ich nieco przytłumione, srebrzyste brzmienie oraz miękkość klawiszy, co pozwalało mu wydobywać z nich dźwięki przypominające głos jednej z tych harmonik szklanych, z jakich słęły romantyczne Niemcy, gdzie starzy mistrzowie tak wspaniale je konstruowali przemyślnie zaślubiając kryształ z wodą. Kąty pokoju pogrążone w głębokim mroku traciły swe realne zarisy, ściany zdawały się rozplýwać i wtopiać w czerń przestrzeni. [...] Światło skupione wokół fortepianu padało na posadzkę ślizgając się po niej niby rozlana fala i łącząc się z niespokojną jasnością ognia na kominku, gdzie od czasu do czasu wynurzały się pomarań-

czowe płomienie, krótkie i grube jak ciekawe gnomy, zwabione mową własnego języka. [...] Wokół fortepianu, w kręgu światła skupiło się kilka głów o największej sławie: Heine, ten najsmutniejszy z dowcipnisiów, z zainteresowaniem duchowego współziomka słuchał opowieści Chopina o tajemniczej krainie, którą jego lotna fantazja również nawiedzała, błędząc po najbardziej uroczych jej zakątkach. Chopin i Heine rozumieli się z półsłowa i półdźwięku. [...] obok Heinego siedział Meyerber, w stosunku do którego od dawna już wyczerpano wszelkie wyrazy najwyższego podziwu. Ten harmonista na miarę cyklopów spędzał długie chwile, pławiąc się w rozkoszy śledzenia każdego szczegółu subtelnych arabesek otulających myśli Chopina jak cudowną koronką. Dalej Adolphe Nourrit, ów szlachetny artysta, namiętny i ascetyczny jednocześnie. [...] Siedział tam również Hiller; talent tego artysty wykazywał pewne pokrewieństwo z talentem Chopina, którego Hiller był jednym z najwierniejszych przyjaciół. [...] Eugene Delacroix trwał w niewzruszonym milczeniu, pogrążony w kontemplacji zjaw, wypełniających cały pokój tak sugestywnie, że niemal słyszeliśmy szmer ich ruchów. Może zadawał sobie pytanie, jaką paletę winien by wziąć, po jakie pędzle, jakie płótno sięgnąć, by je ożywić przy pomocy własnego talentu? [...]

Ten, który spośród nas zdawał się być najbliższy grobu, stary Niemcewicz, słuchał „śpiewów historycznych”, jakie Chopin przekładał dla tego człowieka, znajdującego czasy należące do bezpowrotnie minionej przeszłości, na dramatyczne utwory muzyczne, gdzie obok tak popularnych tekstów polskiego barda rozbrzmiewał pod palcami wielkiego pianisty szcęk broni, śpiew zwycięzców, uroczyste hymny, skargi znamienitych więźniów, ballady o zmarłych bohaterach. Razem wskrzeszali w pamięci ów długi szereg dni chwały, zwycięstw, królów, królowych, hetmanów... i zwidy te miały w sobie tyle życia, że starzec przyjmował chwilę bieżącą za złudzenie i wierzył, że przeszłość zmartwychwstała.

Na uboczu, z dala od wszystkich, rysowała się nieruchoma sylwetka smutnego i milczącego Mickiewicza; ten Dante Północy zdawał się zawsze stwierdzać, że „gorzka jest sól obczyzny i ciężko jest piąć się w górę obcymi schodami [...]”.

Wtulona w fotel i wdzięcznie zasłuchana siedziała pani Sand, z żywym zainteresowaniem śledząca grę i wdzięcznie zasłuchana”.

Grę samego Chopina Liszt tak charakteryzuje: „Chopin, wykonując swoje utwory, wspaniale odtwarzał owo rozedrganie tonów, dzięki któremu spod palców jego płynęła melodia rozkołysana jak czółno tańczące na spiętrzonej fali. W rękopisach swych ów sposób interpretacji, nadający tak jedyny w swoim rodzaju charakter jego grze, określał terminem „tempo rubato” — czas podkradany, przerywany, miara zmienna, gwałtowna i melancholijna jednocześnie, chwiejna jak rozchybotany na wietrze płomień. Z biegiem czasu przestał umieszczać w swych utworach tę wskazówkę — w przekonaniu, że przy pewnej bystrości umysłu każdy sam bezwzględnie musi wyczuć ową zasadę nieregularności. Toteż wszystkie jego utwory winno się grać z tym swoistym, wyraźnie podkreślonym rozkołysaniem, którego tajemnicę trudno uchwycić, jeśli się na własne uszy nie słyszało często gry samego Chopina”.

W innym miejscu Liszt pisze takie słowa: „Chopin zdawał sobie sprawę, [...] że nie oddziałuje na tłumy i nie potrafi wstrząsnąć masami, gdyż są one podobne do morza ołowiu, wrażliwe na żar ognia, wymagające jednak potężnego ramienia robotnika-atlety, by wlać je do formy odlewniczej, gdzie roztopiony metal zmienia się natychmiast w myśl i uczucie w takim kształcie, jaki mu się narzuci. Wiedział, że w całej pełni rozkoszują się jego muzyką jedynie małe grupy wybranych, [...] pewnego razu powiedział do jednego ze swych przyjaciół-artystów: „Ja nie nadaję się do występów publicznych — audytorium mnie onieśmiela, duszę się w oddechach tłumów, paraliżuje mnie ciekawy wzrok, zmuszą do milczenia widok obcych twarzy; ale ty, ty jesteś do tego stworzony, jeśli bowiem nie podbijesz słuchaczy, masz czym ich zabić”. (Czyżby te słowa skierowane były właśnie do Liszta?).

Chopin — jak wiadomo — bardzo rzadko występował publicznie. Liszt, analizując powody tak małego uczestnictwa tak niezwykłego pianisty w życiu koncertowym, wysnuwa wniosek o odczuwaniu przez Chopina niedosytu uznania i głębszego zrozumienia nawet ze strony kregów ówczesnej elity intelektualnej i artystycznej. Pisze: „Odczuwał brak powszechnego uznania i niewątpliwie zadawał sobie pytanie, jak dalece entuzjazm elitarnych salonów może zastąpić poklask unikanej przez niego szerokiej publiczności? Nieliczni go rozumieli; ale czy ci nieliczni rozumieli go w dostatecznej mierze? Dręczyło artystę jakieś głuche niezadowolenie — choć sam może

nie dość jasno zdawał sobie sprawę z istotnego źródła owego uczucia. Nieraz widać było, że pochwały go drażnią. Słusznie rościł sobie do nich prawo, ale nie napływały wielką falą, budziły więc w nim gniew, niechęć i rozdrażnienie. Poprzez gładkie frazesy, przy których pomocy uwalniał się od nich, jak gdyby strząsając z siebie natrętny kurz, można było przy odrobinie przenikliwości dostrzec, że uważał, iż nie tylko za skąpo jest oklaskiwany, lecz jest oklaskiwany źle, a wobec tego wolałby zachować niezmaconą samotność i spokój. Sam osobiście nazbyt umiejętnie władał wyrafinowaną ironią i doweipem, by narażać się na ostrze gorzkiego szyderstwa, nie przybierał więc nigdy postawy zapoznanego geniusza. Pod maską zadowolenia pełnego prawdziwego wdzięku tak umiejętnie ukrywał zranioną dumę, że prawie nie dostrzegało się jej istnienia. Nie bez racji jednak można by rzadkość jego koncertów przypisać w jeszcze wyższym stopniu nie tyle pragnieniu uniknięcia okazji do stwierdzenia, że nie otrzymuje należnych mu hołdów, ile słabości fizycznej poddawanej równie ciężkim próbom na skutek lekcji, których stale udzielał, jak i długich godzin, jakie spędzał sam grając na fortepianie”.

W przedmowie do zbioru nokturnów Johna Fielda, wydanych przez lipską firmę „Julius Schubert”, Liszt napisał w 1859 r.: „Tylko jeden geniusz mógł dać temu rodzajowi utworów treść w pełni odpowiadającą ich idei — Chopin. Tchnął on w nokturny życie, właściwe im ciepło i marzenia, nie czyniąc uszczerbku ich słodyczy ani drzeniu oddychania. Przeprowadzając całą gamę elegijnych nastrojów i ozdabiając swoje marzenia głębokim smutkiem, Chopin w swoich nocnych poematach zmusza do śpiewania nie tylko harmonię będącą źródłem naszych radości, ale i harmonię wyrażającą nieieraz rodzący się niepokój i mękę”.

Nawiązując do różnych form utrwalania pamięci o wielkich ludziach i do subskrybcji ogłoszonej przez Camile Pleyel'a na wykonanie marmurowego pomnika na grobie Chopina, Franciszek Liszt kończy swoją książkę tymi słowami:

„Ja zaś ze swej strony, pomny na długoletnią przyjaźń łączącą mnie z Chopinem i wyjątkowy podziw, jaki żywiłem dla tego artysty od pierwszej chwili pojawienia się jego w świecie muzycznym; na to, że podobnie jak on będąc muzykiem — niejednokrotnie byłem interpretatorem jego natchnionych utworów (Liszt miał

w swoim repertuarze koncertowym polonezy, mazurki, walce, nokturny, impromptus, etiudy, ballady, scherza i koncert e-moll — przyp. J.A.) i to, ośmielę się powiedzieć, interpretatorem, którego lubił i wyróżniał swym uznaniem; na to, że częściej niż kogokolwiek innego osobiście wtajemniczał mnie w arkana swej metody; na to, że w pewnej mierze jak gdyby utożsamiałem się z nim w poglądach na sztukę i uczuciach, którymi ją darzył, dzięki długiemu procesowi asymilacji, jaki zachodzi między pisarzem a tłumaczem jego dzieł — powziąłem przekonanie, że powyższe okoliczności zobowiązują mnie do czegoś więcej niż włączenie się do powszechnego hołdu składanego mu przez szeroki ogół i dołożenie tylko surowego, bezimiennego kamienia. Osądziłem, że węzły przyjaźni i koleżeństwa nakładają na mnie obowiązek dania jakiegoś szczególniejszego świadectwa mego szczerego żalu i głębokiego podziwu. Zdawało mi się, że dla mnie samego byłoby ujmą, gdybym zrezygnował z zaszczytu wpisania własnego nazwiska i uwiecznienia wyrazów swego bólu na jego płycie grobowej — do czego przecież mają prawo ludzie, w których sercu niepowetowana strata pozostawiła pustkę, jakiej nic nigdy wypełnić nie zdoła! [...]”.

Tyle Liszt o Chopinie, chociaż przytoczyłem tylko małe fragmenty sądów artysty o artyście i przyjaciela o przyjacielu. Uderzające, że mimo przebrzmiałej już stylistyki sens tych opinii zastanawia swoją aktualnością i głębokością spojrzenia. Tak więc studium Węgra o Chopinie pozostało nadal nie tylko chronologicznie pierwszą biografią polskiego kompozytora, ale również jedną z najwartościowszych. Bez niej trudno byłoby wyobrazić sobie utrwalony dzisiaj w naszej świadomości wizerunek Fryderyka Chopina.

Liszt über Chopin

Ferenc Liszt lernte Fryderyk Chopin im Spätherbst 1831 kennen, knapp 2 Monate nachdem Chopin in Paris eingetroffen war. Am Anfang machte der Ungar auf den Polen keinen größeren Eindruck, aber schon am 20. Juni 1833 schrieb Chopin an Ferdinand Hiller: „Ich schreibe, aber weiß eigentlich nicht, was meine Feder kritzelt, weil in demselben Augenblick spielt Liszt meine Etüden und bringt mich damit außer vernünftige Gedanken. Ich möchte gerne ihm die Art und Weise entwenden, meine eigenen Stücke zu spielen“.

Chopin beneidete wohl Liszt um seine Virtuosität, der Ungar fühlte dagegen vom Anfang an, daß er mit einem Geniekomponisten und Klavierkünstler zu tun hat, der neue Perspektiven des poetischen Ausdrucks eröffnet. Im Jahre 1833 wurden sie Freunde und, wie untrennbare Brüder, verkehrten in den vornehmen Pariser Kreisen. Öfters spielten beide auch zu vier Händen, niemals traten aber in einem Konzert als Solisten auf.

Der am 26. Februar 1843 in Posen vom Liszt geschriebene Brief an Chopin spiegelt wohl sehr treffend das Verhältnis wieder, das der Ungar dem Polen gegenüber hatte: „Ich möchte diese Gelegenheit nutzen, um Dir das zu sagen, obwohl dies Dir auch langweilig schiene, daß meine Freundschaft und Bewunderung für Dich immer die gleichen bleiben, und daß Du unter allen Umständen über mich, wie über einen Freund verfügen kannst“.

Chopins Tod erschütterte Liszt sehr. Er legte seine zahlreiche Beschäftigungen beiseite und beschloß eine Studie zu schreiben, die er dem verstorbenen polnischen Künstler widmete.

Diese Studie, die als erste Biographie Chopins zu betrachten ist, erschien 1851 in 17 Folgen in der Zeitschrift „La France Musicale“. Im Februar 1852 wurde sie in erweiterter Fassung als Buch vom Pariser Verlag M. Escudier herausgegeben und später in fast alle europäische Sprachen übersetzt. (Ins Deutsche von Hans Kühner übertragen, in Basel 1948 veröffentlicht. Auf Ungarisch von Stephen Kareszty übersetzt, in Budapest 1926 erschienen). Schon 1873 hat der Verlag Gebethner und Wolff in Warschau die polnische Übersetzung von Felicjan Faleński herausgegeben, obwohl der Text durch die Zensur gekürzt wurde. 1924 verkaufte eine Lemberger Buchhandlung H. Altenbergs die Übersetzung von Maria Pomian, die aber eher als eine Paraphrase des Originals anzusehen ist, weil sie mittels einer „freien“ deutschen Übertragung von La Mara aus dem Jahre 1880 entstand. Erst 1960 gab der Verlag Polskie Wydawnictwo Muzyczne eine neue komplette polnische Fassung des Originals aus dem Jahre 1852 heraus, von Maria Traczewska übersetzt und mit einem fachlichen Vorwort von Jerzy Pomian versehen. Titel dieses Buches: „Fryderyk Chopin“ (dieses Buch wurde nur in 2700 Exemplaren herausgegeben und ist praktisch nicht mehr erreichbar). Gerade dieser

Text war für mich die wichtigste Informationsquelle, von der ich die Meinungen des ungarischen Komponisten über Chopin und dessen Werk geschöpft habe.

Liszt stellt Chopins Persönlichkeit sehr eindringlich dar, sowie dessen ästhetische und soziale Ansichten, Weltanschauung, Verhältnis den anderen Menschen gegenüber und auch innerliche Zersplittertheit. Er führt eine Analyse durch, indem er die Art und Weise, auf welche Chopin komponierte und spielte, aus dem Standpunkt eines vom anderen Künstlers betrachtet. Musikologen sprechen jedoch vom großen literarischen Beitrag, den Karoline Witzgenstein beim Entstehen der Studie leistete. Die Fürstin Karoline, mit der Liszt in Weimar vom 1848 bis 1859 weilte, war vom Anfang an am Liszt-Werk über Chopin beteiligt. 1879 gab der bekannte Leipziger Verlag Breitkopf und Härtel die nächste Fassung dieses Buches, um etwa 100 Seiten (also die Hälfte des Textes vom 1852) von Karoline erweitert.

Indem ich die Meinungen Liszts darstelle, versuche ich nur diese Textfragmente zu zitieren, deren Inhalt und Stilistik eindeutend auf die Herkunft vom großen Ungarn hinweist. Nun einige von dessen Gedanken:

„Wenn wir sehr genau Chopins Charakter analysieren, finden wir keinen einzigen Stimulus oder Reflex, der von seinem feinsten Ehregefühl und edelsten Empfindungen nicht herrührte. Und doch neigte er durch seine Natur zum plötzlichen Stimmungswechsel aller Art, zu Mißlaunen, heftigen Grillen, die ihm von vorn verziehen werden sollten. Er war ein Mensch von erstaunlich üppiger Vorstellungskraft und leidenschaftlichem Eifer, dagegen von schwacher, krankhafter sogar Körperbeschaffenheit. Wer ist imstande, die Schmerzertiefe zu ergründen, die aus diesem Widerspruch resultierte? Es müßte ein durchdringendes Leiden sein, aber Chopin ließ davon nie etwas erkennen“. Weiter betont Liszt die Fähigkeit Chopins, eigene innerliche Zerrissenheit mit Ironie und Scherz zu verdecken, und sich bewußt vom Getriebe und lauz der Welt zu isolieren: „Er arbeitete alleine beiseite, fern von gedrängten und begangenen Chausseen. [...] Das gründliche Studium, das er hinter sich hatte, die im Jugendalter bewußt gestaltete Dankweise und die in früher Kindheit beigebrachte Begeisterung für die klassische Schönheit beigebrachte Begeisterung behüteten ihn, seine Kräfte mit nutzlosen Anstrengungen in der Suche nach neuen Weegen zu verzetteln, und nur einen Teilerfolg zu erreichen, wie es vielen Vorkämpfern zuteil wurde. Seine unermüdliche Geduld bei der Vollendung der Stücke schützte ihn vor Angriffen der Kritik, die leicht einen unbedeutenden Sieg davonträgt, indem sie die Mängel übermäßig vergrößert, die aus willkürlicher Nachlässigkeit und Unachtsamkeit hervorgehen. Früh daran gewöhnt, festgelegte Forderungen gewisser Regeln zu berücksichtigen, obwohl er schon die ganze Reihe von schönen Werken komponierte, die diese Regeln beachteten, lehnte er sie erst nach gründlichem Überlegen ab. Er folgte immer seinen Meinungen, übertrieb nicht, ging auch keinen Kompromiß ein, wobei er gerne theoretische Erwägungen mied und lediglich deren Resultate beachtete. Akademische Streitgespräche und deren Fachterminologie interessierten ihn nicht allzu sehr. Eher neigte er dazu, seine wertvolle Stücke als durchschlagende

Argumente zu benutzen, und deshalb vermied auch den persönlichen Neid und mußte keinen unangenehmen Kompromiß eingehen. Chopin bezeugte der Kunst eine den mittelalterlichen Meistern ähnliche, göttliche Verehrung, obwohl er eine modernere und einfachere Formensprache sprach. Die Kunst war für ihn, so wie für diese alten Meister, eine heilige Berufung. Er war stolz, ihr Auserwählte zu sein, und betrachtete sie mit religiöser Pietät. [...] Fern von der Bemühungen um lärmvolle Effekte der symphonischen Musik, gab er sich zufrieden, indem er seine Gedanken mit Hilfe der Klaviertasten wiedergab; machte das aber auf solche Art und Weise, daß sie (seine Kunst) keinesfalls an der Macht verlor“.

Nachdem Liszt die große Schönheit, den ganz neuen Ausdruck und den „genauso kühnen, wie klugen“ harmonischen Satz hervorhebt, stellt er fest, daß die besten Stücke von Chopin eine neue Epoche in der Musikstilistik eröffnen. „Ihm haben wir gerade zu verdanken: jenen Umfang der Akkorde, die antweder zugleich oder als arpeggio angeschlagen werden; jene verblüffenden Chromatiken und Enharmonien, die wir auf den Blättern seiner Werke finden; jene kleine Gruppen von hinzugefügten Noten, die wie farbige Taupfropfen auf die melodische Linie herunterfallen. Diese Ornamentikart, die aus Fioritur — der alten, großen, italienischen Gesangschule herrührt, erreichte dank Chopin die von der menschlichen Stimme unerreichbare Vielfalt und Überraschungskraft. (Diese Stimme wurde bisher von dem Klavier sklavenhaft in den klischeehaften und monotonen Verschönerungen nachgeahmt). Er entdeckte gerade jene wunderbare harmonische Progressionen, die auch diese Blätter seiner Handschriften mit Ernst kennzeichnen, welche durch sein leichtes Thema wohl keine solche Rolle spielen sollten“.

Ferenc Liszt hebt den polnischen Wesen von Chopins Werken hervor und macht die Anmerksamkeit darauf, daß dieser Wesen nicht nur auf der Einführung in die Stücke der rhythmischen und formellen Merkmale beruht, die für die polnische Volkstänze charakteristisch sind. Er schreibt: „Wenn sein Name bis heute als Name eines so polnischen Künstlers angesehen wird, resultiert es daraus, daß er sich jener neuen Form nur zu diesem Zweck bediente, um dadurch gewisse Empfindung auszudrücken, die in seinem Land üblich ist; und auch daraus, daß er in all diesen ausgewählten Formen dieselbe Gefühle ausdrückt. Seine Etiüden, Präludien — die kürzesten Stücke, aber auch die bedeutendsten, sind durch dieselbe Empfindlichkeitsart durchdrungen, die ausgedrückt wird in verschiedenem Intensitätsgrade, in Tausenden Sorten und Variationen, aber doch immer in einer dergleichen und unveränderlichen“.

An anderer Stelle seines Buches erwähnt Liszt die bekannte Gastfreundschaft der Polen, indem er schreibt: „Obgleich Chopin mit seiner ganzen Überempfindlichkeit die Gesellschaft mied, begrüßte er mit bezaubernden Herzlichkeit Gäste, die seinen Salon in Mengen besuchten; vermochte es auch, ohne anscheinend einem besondere Aufmerksamkeit zu schenken, jeden damit zu beschäftigen, was ihm am liebsten war, und jedem den Beweis für seine Freundlichkeit und herzliche Ergebenheit zu geben. [...] Ohne Zweifel erin-

nern sich noch viele von uns an den ersten bei ihm improvisierten Abend, als er in der Chauee d'Antin wohnte. [...] Das Zimmer, in das wir unerwartet hineindrangen, war lediglich durch ein paar Kerzen beleuchtet, die um das „Pleyel“ — Klavier herumstanden. Für Instrumente dieser Firma hatte Chopin eine besondere Neigung dank ihrem bißchen gedämpften, silberhellen Klang und weicher Tasten. Dies ermöglichte ihm, die Klänge herauszubringen, welche den in Deutschland der Romantikzeit berühmten Glasharmoniken ähnlich waren [...]. Im tiefen Dunkeln versunkene Zimmerecken verloren ihre wirkliche Gestalt, die Wände schienen zu verfließen und mit dem Schwarz des Raumes zusammenzuschmelzen. [...] Die um das Klavier gesammelte Licht fiel auf den Fuboden, gleitend, als wäre sie eine bergossene Welle, traf sie mit der unruhigen Helligkeit des Feuers im Kamin zusammen, wo von Zeit zu Zeit orangenrote Feuerzungen erschienen — kurze und dicke, wie neugierige, durch ihre eigene Sprache zusammengelockte Gnomen. [...] Im Lichtkreise um das Klavier versammelten sich einige berühmten Köpfe: Heine, der traurigste von den Witzbolden, hrte mit Interesse eines Geistesbruders der Erzählung Chopins zu, über ein geheimnisvolles Land, das auch seine fliegende, durch dessen reizvollen Ecken schweifende Phantasie besuchte. Chopin verstand sich mit Heine schon, als einer von ihnen ein halbes Wort sprach“.

In der Beschreibung dieses Abends weitergehend stellt Liszt psychologische Porträte vor: Giacomo Meyerbeers, Adolph Nourrits, Ferdinand Hillers, Eugene Delacroix', polnischer Dichter: Julian Ursyn Niemcewicz' und Adam Mickiewicz', sowie George Sands. Sehr feinfhling schildert er die kaum spürbaren psychologischen Fäden, die die Persönlichkeit Chopins mit den Persönlichkeiten deen Freunde und Gäste verbanden.

Das Spiel des polnischen Komponisten beschreibt Liszt wie folgt: „Indem er seine Stücke spielte, verstand Chopin hervorragend jene Tonschwingungen zu erzeugen, die von seinen Fingern herunter eine so bewegte Melodie fließen ließen, wie ein auf der Schlagwelle schaukelndes Boot. In seinen Handschriften bezeichnete er diese Interpretationsweise, die seinem Spiel einen einzigartigen Charakter verlieh, als „Tempo rubato“, d.h. „die gestohlene Zeit“, die unterbrochen wurde von einem veränderlichen, gewaltsamen und melancholischen zugleich Metrum, wie ein im Winde schwankendes Feuer. Im Laufe der Zeit verzichtete er darauf, seine Notenschriften mit dieser Bemerkung zu versehen, in der Überzeugung, daß jeder mit gewissem Verstand zweifellos diese „Unregelmigkeitsregel“ fühlen muß. Und so sollte man alle seine Stücke auf diese deutlich „schaukelnde“, Weise spielen, deren Geheimnis kaum zu begreifen ist, wenn man das Spiel Chopins mit eigenen Ohren nicht hrte“. Woanders schreibt Liszt: „Chopin war sich dessen bewußt, [...] daß er auf die Menge keinen Einfluß hatte, daß er Menschenmassen kaum erschüttern kann, weil diese, einem Bleimeer ähnlich nur für die Gluthitze Gefühl haben. Sie benötigen eines riesenstarken Arbeiter— oder Athletarmes, der sie in eine Gießform hineingiet, wo das in Fluß gebrachte Metallsich sofort in die Gedanken und Gefühle verwandelt, in der Gestalt, die man ihr aufzwingt. Er wußte, daß lediglich kleine Gruppen von Auser-

wählten seine Musik in vollem Maße genießen [...] Obwohl er sich seiner Begabung voll bewußt war, trat nur selten in der Öffentlichkeit auf und außer einigen Konzerten, die er noch am Anfang seiner Karriere 1831 in Wien und München gab, spielte er nur in Paris". Und — wie bekannt — nur selten öffentlich, häufiger dagegen während geschlossener, privater Treffen. Indem Liszt in die Ursachen des Mangels an Konzerte eingeht, zieht er einem Schluß daraus, daß Chopin, doch ein vortrefflicher Pianist, die Anerkennung und das tiefere Verständnis der damaligen Intellektuellen, — und Künstlerelite vermißte.

In einem Vorwort zur Nokturnensammlung, die 1859 durch Leipziger Verlag Julius Schubert herausgegeben wurde, schrieb Liszt: „Nur ein einziger Genie — Chopin — konnte den Stücken dieser Art jenen Gehalt zu geben, der völlig deren Idee entspricht. Er hauchte in seine Nokturnen das Leben auf, die ihnen eigenartige Wärme und Träume, ohne dabei ihr schwingendes Atem zu verletzen. Er führt eine ganze Skala von elegischen Stimmungen ein und schmückt seine Träume mit tiefer Traurigkeit. In seinen nächtlichen Dichtungen zwingt er dabei nicht nur diese Harmonie zum Singen, die eine Quelle unserer Freuden ist, sondern auch die, welche mal auch das Leiden und die entstehende Unruhe ausdrückt“.

Ferenc Liszt spricht weiter über verschiedene Formen, auf welche das Andenken großer Menschen verewigt wird, und knüpft an die von Camile Pleyel zur Zeichnung angelegte Anleihe an, von der die Kosten eines von August Clesinger gehauten Marmorgrabdenkmals für Chopin gedeckt werden sollten. Er endet sein Buch über den polnischen Komponisten mit folgenden Worten: „Eingedenk jahrelanger Freundschaft, die mich mit Chopin verband, und außergewöhnlicher Bewunderung, die ich für diesen Künstler vom ersten Augenblick hatte, seitdem er nur auf der Musikwelt auftauchte; angedenk dessen, daß ich als Musiker wie er vielfach Interpret seiner durchgeisteten Stücke war (und das erlaube ich mir zu sagen: ein Interpret, den er mag und mit seiner Anerkennung bevorzugte); eingedenk dessen, daß ich von ihm häufiger als jemand anderer in die Geheimnisse seiner Methoden eingeweiht wurde; und dessen, daß ich mich mit ihm in meinen Anschauungen und Gefühlen der Kunst gegenüber identifizierte, was in einem jahrelangen Assimilationsprozess zwischen dem Autor und dem Übersetzer dessen Werke zustande kommt; eingedenk alles dessen bin ich meinerseits davon überzeugt, daß ich von den Umständen zu etwas mehr verpflichtet bin, als zur allgemeinen Verehrung, die das breite Publikum Chopin darbringt, als nur einen rohen, namenslosen Stein beizulegen. Ich bin der Meinung, daß ich durch die Freundschafts— und Kammeradschaftsbände die Pflicht zu erfüllen habe, meine tiefe Bewunderung und aufrichtige Reue zu beweisen. Es schien mir, als ob es mir selbst den Abbruch täte, wen ich auf die Ehre verzichten würde, meinen eigenen Namen auf die Grabplatte einzutragen und meinem tiefen Schmerz den Ausdruck zu geben. Die Menschen, in deren Herzen dieser unersetzliche Verlußt eine nie erfüllbare Leere hinterließ, haben doch die Recht dazu!“

Koncerty Liszta na Śląsku w 1843 roku

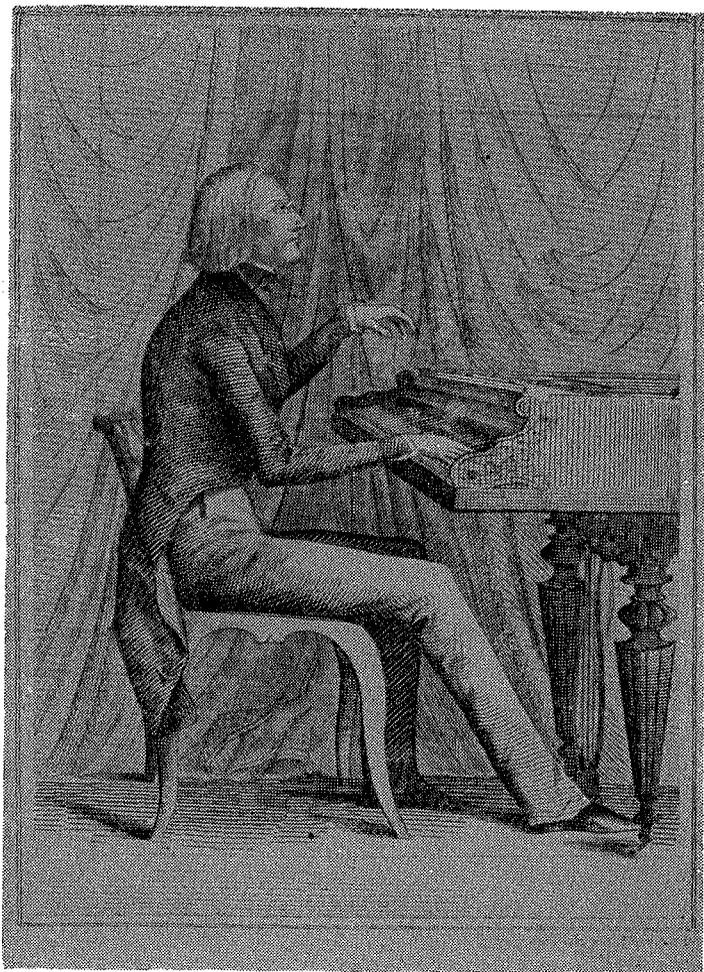
Niezwykle liczne i obszerne monografie oraz prace dotyczące działalności Liszta niejako skrótowo traktowały część jego artystycznych podróży, które obejmowały miasta położone na Śląsku. Wiąże się to bezsprzecznie z ogromem materiału jakim biografowie i sprawozdawcy dysponowali, chęcią objęcia całości działalności koncertowej artysty uznanego za geniusza, który w okresie swojej kariery wirtuoza fortepianu przemierzył szlaki Europy wzdłuż i wszerz. Szlaki opisywane, komentowane, szkicowane we wszelkiego rodzaju opracowaniach. Chcąc przedstawić wycinek obejmujący kontakty Liszta ze Śląskiem, oparliśmy się na informacjach zaczerpniętych tylko z prasy ówczesnej i nielicznie zachowanych programów koncertowych, konfrontując je z wiadomościami odnotowanymi przez literaturę.

Liszt przejeżdżał przez Śląsk w 1843 r. jako olbrzymiej sławy wirtuoz, którym zachwycała się cała Europa, entuzjazm z jakim go przyjmowano wszędzie nie miał granic, obsypywany był wieńcami, kwiatami. Przyznawano mu dyplomy, tytuły i medale. Na jednym z medali napis wskazywał, że medal jest wybitny na cześć „Demona, który luźne trzymając cugle nad przepaścią na koniu cwałuje”. Nie bez przyczyny ostatnie wyróżnienie wspominamy. W okresie swego koncertowania we Wrocławiu Liszt był przyjmowany nadzwyczaj entuzjastycznie. Zapowiedzi jego koncertów i recenzje z występów pełne były słów zachwyty nad sposobem gry chwałonej w superlatywach, używano również porównania zaczerpniętego z treści owego medalu, a recenzent po pierwszym koncercie Liszta w dn. 21 stycznia w Sali Muzycznej Uniwersytetu przyrównuje pianistę do jeźdźca pędzącego na spienionym koniu sprawnie panując nad cuglami. Zapowiadany od 17 stycznia, a więc od czasu, gdy jeszcze koncertował w Berlinie, Liszt przyjechał do Wrocławia 20 stycznia i zatrzymał się w Hotelu „Pod Żółtą Gęsią”. Prasa podaje tę wiadomość w notatkach informujących o przybyściach do miasta dopiero w gazecie z 24 stycznia, stąd być może podawana czasem jest ta nieprawdziwa data jego zjawienia się w mieście. Bilety na jego koncert, pierwszy był zapowiedziany na 21 stycznia, miały być wysprzedane na długo przedtem. Jest to raczej swego rodzaju żar-

gon dziennikarski, jako że pierwsze ogłoszenie o koncertach Liszta zostało opublikowane zaledwie parę dni wcześniej. Charakterystyczne są przekazy dotyczące ilości publiczności na koncertach. Jak w przypadku pierwszego, tak w czasie następnych koncertów artyści we Wrocławiu wszystkie sale były zawsze przepełnione, często ponad miarę, często dostawiano krzesła. W przypadku koncertu z 26 stycznia w Auli Leopoldina z Akademickim Stowarzyszeniem Muzycznym tłok był tak wielki, że recenzent nie docisnął się do sali i jedynie z przekazu osób postronnych uzyskał ocenę wykonania poszczególnych utworów. Na pierwszy koncert 21 stycznia Liszt przyjechał powozem zaprzęgniętym w dwa białe konie, zatrzymał się przed portalem bramy Uniwersytetu. Z chwilą jego zjawienia się na sali zapanowała głęboka cisza wśród publiczności. Recenzenci stwierdzili, że wszelkie próby wyrażania opinii o grze wirtuoza byłyby tylko słabym echem opinii, jaką cieszyła się sława geniusza. W takiej atmosferze odbywały się wszystkie koncerty Liszta. Drukowano szereg anegdot. Chwalono. Pisano o spotkaniach w mieście. Dwa fakty zwracają uwagę, fakty nie dotyczące bezpośrednio koncertowania, choć wynikające z działalności artystycznej Liszta. Relacja z jego pobytu w kościele św. Bernarda, św. Elżbiety i św. Marii Magdaleny, gdzie słuchał gry organistów, a miało to mieć miejsce w ciągu tygodnia od przyjazdu do Wrocławia. Drugi fakt to szczegółowy opis tryumfalnego pochodu, jaki Lisztowi urządzili studenci po koncercie w Uniwersytecie, kiedy to powóz Liszta otoczony był tłumem młodzieży z płonącymi pochodniami, wiwatującej na cześć artysty, a sam powóz ciągnięty był przez studentów, jako że konie zostały wyprężnięte.

Na przełomie stycznia i lutego Liszt wystąpił na Śląsku trzynaście razy, a mianowicie miał 10 koncertów we Wrocławiu, i po jednym w Legnicy i Brzegu oraz dyrygował w teatrze wrocławskim *Czardziejskim fletem* Mozarta. Wystąpił z czterema recitalami fortepianowymi we Wrocławiu, które odbyły się 21 stycznia i 24 stycznia w Sali Muzycznej Uniwersytetu, 29 stycznia w Auli Leopoldina na Uniwersytecie oraz 9 lutego w Teatrze. Koncertował wspólnie ze śpiewakiem L. Pantaleonim 26 stycznia w Auli Leopoldina z Akademickim Stowarzyszeniem Muzycznym oraz 27 stycznia w sali Hotelu Polskiego, tym razem tylko z Pantaleonim, któremu też akompaniował do śpiewu. Pierwszy występ Liszta w Teatrze miał

miejsce 31 stycznia, gdy była wystawiana sztuka. Liszt wykonał wówczas po pierwszym akcie sztuki pierwszą część *Koncertu Es-dur* fortepianowego L.v. Beethovena z towarzyszeniem orkiestry oraz pieśń Schuberta *Ave Maria*, również z towarzyszeniem orkiestry. Był to pierwszy występ z orkiestrą, występ, na który wrocławianie — jak wynika z prasy — od dawna czekali. Drugi występ Liszta w Teatrze odbył się 2 lutego, na przemian z wystawianymi tego dnia krótkimi dwiema sztukami, występował z orkiestrą i też, jak i w poprzednim koncercie w Teatrze, wykonywał utwory fortepianowe, m. in. *Hexameron*. Dwa dni później w Teatrze grał z grupą kame-ralistów *Septet* Hummła (*d-moll*, op. 74) oraz niezmiernie już od poprzednich koncertów zachwycające publiczność wariacje na temat z opery Meyerbeera *Robert Diabeł*. Na tym koncercie nieporównanym powodzeniem cieszyły się wariacje na temat z *Campanelli* Paganiniego. 6 lutego Liszt daje recital w Legnicy i chociaż legniczanie rościli sobie pretensje do następnego koncertu, natychmiast na drugi dzień, 7 lutego, koncertuje ponownie we Wrocławiu w Teatrze. Był to koncert uprzednio zapowiadany, niejasne są więc plany rzekomo umówionego też 7 lutego koncertu w Legnicy. Jest to czwarty już występ w Teatrze, też z towarzyszeniem orkiestry, która akompaniuje Lisztowi grającemu *Koncert c-moll*, op. 27 L.v. Beethovena. Jak zwykle artysta gra ponadto utwory solowe, wśród których znajduje się już znany wrocławianom z poprzednich występów *Mazurek c-moll* Chopina. Dzień później, 8 lutego, Liszt ma recital w Brzegu. W programie koncertu znalazły się wszystkie cieszące się największym zainteresowaniem utwory grywane przez Liszta podczas jego tournée na Śląsku: reminiscencje z opery *Hugenoci* Meyerbeera, *Zaproszenie do tańca* C. M. Webera, *Ave Maria* Schuberta, *Erlkönig* Schuberta, *Mazurki* Chopina i *Wielki galop chromatyczny*, który zawsze i niezmiennie najwyższy budził zachwyty, fascynował wirtuozerią i wywoływał owacje. Po powrocie z Brzegu — dysponujemy informacją, że Liszt udawał się do Brzegu pociągiem — 9 lutego Liszt występuje z pożegnalnym recitalem we Wrocławiu w sali Teatru. Wykonuje m. in. *Fantazję* na temat z opery *Don Juan* Mozarta, którą grał podczas swego pierwszego recitalu (21 stycznia w Sali Muzycznej), a która najeżona trudnościami miała być najtrudniejszym utworem jaki grał, najbardziej lubianym i niezmiernie artystę wyczerpującym.



Franciszek Liszt w Teatrze we Wrocławiu. Luty 1843 r.

Ponadto — fakt wielokrotnie odnotowywany w literaturze — to występ Liszta w charakterze dyrygenta operą *Czarodziejski flet* Mozarta 1 lutego w Teatrze wrocławskim, który przyciągnął niezliczoną publiczność, zachęconą jak gdyby wiadomością, że ceny biletów nie były podwyższone, dochód z koncertu przeznaczony był dla dyrektora teatru Hirscha.

Po trzytygodniowym pobycie we Wrocławiu Liszt nocą z 10 na 11 lutego opuścił Wrocław, udając się do Berlina na koncerty, po czym

przez Poczdam do Poznania, gdzie koncertował 21, 23 i 25 lutego. W drodze stąd do Krakowa zatrzymuje się ponownie kilkakrotnie; ukazuje się zawiadomienie, że w Głogowie zatrzymał się attaché doktora Liszta i zamieszkał w hotelu „Dom Niemiecki”, a równocześnie dyrekcja imprez podaje zawiadomienie, że koncert Liszta odbędzie się 1 marca na pewno, nie jest natomiast pewne czy drugi koncert odbędzie się 2 marca, bowiem nie zostało to jeszcze ustalone. Liszt i jego sekretarz Belloni przyjeżdżają do Głogowa 1 marca, zatrzymując się w „Domu Niemieckim” i tegoż dnia odbył się koncert Liszta w sali Teatru. Drugi i ostatni koncert odbył się 3 marca. Jedynym oddźwiękiem pobytu artysty w tym mieście jest artykuł przedstawiający życiorys Liszta opracowany według źródeł dostępnych z „Conversations-Lexikon der Gegegenwart”. Po południu następnego dnia, 4 marca, Liszt zjechał do Legnicy, by tu wystąpić z dawno oczekiwanym drugim koncertem. Liszta powitała tłumna publiczność, wśród której wyróżniała się wiwatująca głośno młodzież. Dyrektor tamtejszej orkiestry Benjamin Bilse kierował zespołem muzycznym uświetniającym powitanie przed domem, gdzie Liszt się zatrzymał na Burgstraße. Koncert odbył się w ciasno wypełnionej sali teatru. Oklaskami przyjęto fantazję na temat z *Lunaticy*. Na bis artysta wykonał dwa utwory Chopina: etiudę i mazurka. 5 marca wyjechał z Legnicy do Wrocławia, gdzie 6 marca ukazało się ogłoszenie, powtórzone na drugi dzień, że 7 marca odbędzie się koncert Liszta, który wystąpi jako solista. Koncert odbył się w Auli Leopoldina. Liszt był przyjmowany jako dyrektor honorowy Stowarzyszenia. Przypominano o ścisłej kontroli biletów przy wejściu na salę. Nie dotarły do nas echa owego koncertu, nie ukazała się bowiem żadna recenzja. Dalsza podróż zawiodła Liszta do Nysy. Tam w Sali Resursy dał koncert przed niezwykle tłumnie zgromadzoną publicznością, sporą grupę stanowili przyjezdni z sąsiedniego uzdrowiska kuracjusze. Tłok na sali musiał być niezwykły, skoro recenzja owego koncertu, który odbył się 9 marca, przekazuje informacje o zachowaniu się publiczności, która tłumnie szturmowała salę przepychając się do przodu, by nie tylko usłyszeć, ale i ujrzeć sławionego na całą Europę — zdaniem krytyka prawie największego — muzyka, który, jak ocenia ów krytyk, otrzymałby większy aplauz w Nysie, gdyby nie jego wyniosła nonszalancja.

Z Nysy Liszt udał się do Krakowa.

Aniela Kolbuszewska

Konzerte von Liszt in Schlesien in 1843

Im Zeitraum vom 21. Januar bis zum 9. Februar gab Liszt in Schlesien 12 Konzerte und dirigierte die „Zauberflöte“ im Breslauer Theater. In Breslau (Wrocław) gab er vier Klavierabende, und zwar: am 21. und 24. Jan. in dem Musiksaal der Universität, am 26. Jan. in der Aula Leopoldina am 9. Febr. im Theater. Außerdem trat er gemeinsam mit anderen Musikern auf: am 26. Jan. mit dem Sänger Pantaleoni und dem Akademischen Musikverein in der Aula Leopoldina, am 27. Jan. wieder mit Pantaleoni im Hotel de Pologne. Im Theatr trat er am 31. Jan., 2., 4., und 7. Februar auf. (Während einer Theatervorstellung spielte Liszt in den Zwischenakten). Er gab auch je ein Klarierabend in Liegnitz (Legnica) am 6. Febr. und in Brieg (Brzeg) am 8. Febr. Die Oper von Mozart leitete er in Breslau am 1. Febr. Einen Monat später spielte er wieder in Liegnitz am 4. März und in Glogan (Głogów) am 1. und 3. März, Am 7. März trat er als Pianist und Dirigent mit dem Akademischen Musikverein in Breslau auf. A. 9. März gab er ein Solokonzert in Neisse.

JULIUSZ ADAMOWSKI, pianista, pedagog, prelegent i działacz muzyczny. Od 30 lat kilkukierunkowe zajęcia dydaktyczne (m. in. wykładą literaturę fortepianową) w Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu łączy z intensywną działalnością na polu upowszechniania muzyki. Autor podręcznika z zakresu dydaktyki pianistycznej, poświęconego nauce gry a vista, oraz referatów i wykładów o tej tematyce wygłoszonych m. in. na Międzynarodowej Sesji Naukowej w Gdańsku i Mistrzowskim Kursie Pianistycznym w Dusznikach Zdroju. Dokonał szeregu opracowań dokumentujących potrzeby polskiej kultury muzycznej, działalność regionalnych towarzystw muzycznych na Dolnym Śląsku i działalność wrocławskiej Akademii Muzycznej. Jest wieloletnim działaczem Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków (aktualnie wiceprezesem Oddziału Wrocławskiego i członkiem Prezydium Zarządu Głównego w Warszawie). Współinicjator założenia i prezes Towarzystwa im. Ferencza Liszta w Polsce. Za swoją działalność został wyróżniony wysokimi odznaczeniami państwowymi.

ANIELA KOLBUSZEWSKA, starszy kustosz dyplomowany, kierownik Oddziału Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu. Zajmuje się dokumentacją muzycznych zbiorów bibliotecznych Śląska, dziejami życia muzycznego we Wrocławiu w XIX wieku oraz dziejami drukarstwa muzycznego we Wrocławiu. Jest autorką szeregu publikacji z tych dziedzin.

JULIUSZ ADAMOWSKI, Pianist, Pädagoge und Vortragende ist bekannt von seiner Aktivität in Musikkreisen. Seit dreißig Jahren vereint er die Tätigkeit eines Musikverbreiters mit dem in mehreren Fächern (u. a. Pianoliteratur) erteilten Unterricht an der K. Lipiński-Musikakademie in Breslau. Verfasser eines dem „vom Blatt“ — Spielen gewidmeten Lehrbuches sowie mehrerer Vorträge zum Thema der Klavierspiel-Didaktik, die er u. a. während der Internationalen Wissenschaftlichen Tagung in Danzig sowie des Klaviermeister-Seminars in Bad Reinerz hielt. Er schrieb auch zahlreiche Monographien über die polnische Musikkultur, die Tätigkeit der Musikakademie in Breslau wie auch örtlicher Musikvereine in Niederschlesien. Seit mehreren Jahren Mitglied des Polnischen Musikervereins (zur Zeit als Vizepräsident der Breslauer Abteilung und Mitglied des Vorstandes in Warschau tätig). Wurde mit vielen hohen staatlichen Orden ausgezeichnet.

ANIELA KOLBUSZEWSKA, Diplomkustos, leitet die Musikalienabteilung der Universitätsbibliothek in Wroclaw. Bearbeitet die musikalischen Sammlungen in Schlesien, beschäftigt sich auch mit dem Musikleben Breslaus im XIX. Jahrhundert, sowie mit Geschichte des Musikaliendrucks in dieser Stadt. Sie hat mehrere publikationen veröffentlicht.

DYSKOGRAFIA LISZTOWSKA

Niniejszy wykaz nagrań dzieł Liszta dotyczy płyt gramofonowych (LP), opublikowanych w Polsce po 1952 roku. Wykaz zawiera płyty poświęcone w całości muzyce Liszta. Tytuły utworów kompozytora węgierskiego podano według napisów umieszczonych na kopertach płyt, kolejność dzieł odpowiada kolejności znajdującej się na poszczególnych płytach. Wykaz utworów Liszta opublikowanych na płytach polskich wraz z kompozycjami innych autorów zamieścimy w następnym numerze.

Diskographie von Liszt-Werken

Diese Liszt-Diskographie betrifft die in Polen nach 1952 erschienenen Langspielplatten. Sie umschließt die lediglich mit Liszt-Musik bespielten Schallplatten. Titel der Stücke und deren Anordnung entsprechen der Aufschriften auf den einzelnen Schallplatten. Die Diskographie von Liszt-Werken, die gemischt mit Stücken anderer Komponisten aufgenommen wurden, folgt im nächsten Heft.

A. MUZYKA SAKRALNA

GEISTLICHE MUSIK

Liszt: *Requiem*. Wyk.: Eugeniusz Sasiadek (tenor), Kazimierz Dłuha (tenor), Zdzisław Klimek (bas), Bernard Ładysz (bas), Marian Sawa (organy), Chór Męski Towarzystwa Śpiewaczego „Harfa”, Jerzy Kołaczkowski (dyrygent). Wyd.: WERITON SXV — 751.

B. MUZYKA SYMFONICZNA

SYMPHONISCHE MUSIK

Liszt: *Salve Polonia*. Interludium z *Oratorium o Św. Stanisławie, Polonaise brillante* na fortepian i orkiestrę (wg. *Polacca brillante „L'Hilarité” E-dur op. 72* K.M. von Webera), *Mazurka-Fantasie* na orkiestrę symfoniczną (wg. *Mazurka-Fantasie, op. 13* H. von Bülowa). Wyk.: Bogdan Czapiewski (fortepian), Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Krakowskiej, Tadeusz Strugała (dyrygent). Wyd.: WIFON LP 052 (w serii „Polonica”). Płyta otrzymała „Grand Prix International du Disque Liszt 1987” na Międzynarodowym Konkursie Płyty im. Liszta w Budapeszcie.

Liszt: *I Koncert fortepianowy Es-dur, II Koncert fortepianowy A-dur*. Wyk.: Władysław Kędra (fortepian), Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej, Jan Krenz (dyrygent). Wyd.: Polskie Nagrania SX 0137.

Liszt: *Preludia*. Poemat symfoniczny Nr 3, *Tasso. Lamento e trionfo*. Poemat symfoniczny Nr 2. Wyk.: Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia i Telewizji, Antoni Wit (dyrygent). Wyd.: Polskie Nagrania SX 2441.

C. MUZYKA FORTEPIANOWA

MUSIK FÜR KLAVIER

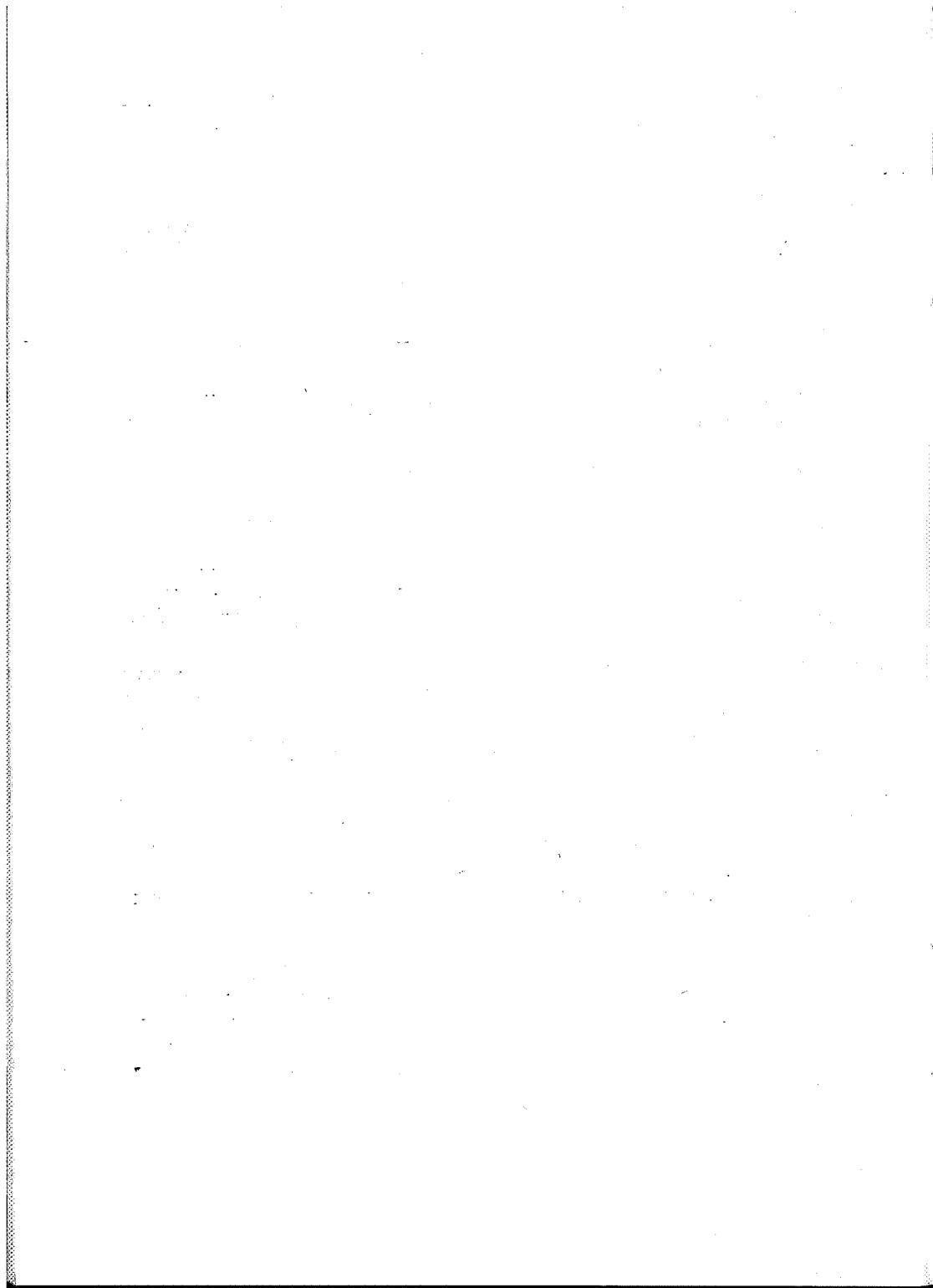
Liszt: *II Rapsodia węgierska, Consolation Des-dur, Campanella, VI Rapsodia węgierska, Parafraza z op. „Rigoletto”, Liebestraum Nr 3, Walc Mefisto [Nr 1], Sonet Petrarki Nr 123*. Wyk.: Władysław Kędra (fortepian). Wyd.: Polskie Nagrania XL 0162.

Liszt: *Etiudy transcendentalne (Études d'exécution transcendante), Ab Irato (Étude de perfectionnement de la Méthode des Méthodes), Un Sospiro No 3 Des-dur (3 Études de Concert), Waldesrauschen (2 Études de Concert), Gnomenreigen (2 Études de Concert)*. Wyk.: Roman Rudnytsky (fortepian). Wyd.: Polskie Nagrania SXL 0940-41.

Bach-Liszt: *Fantazja i fuga g-moll BWV 542, Preludium i fuga a-moll BWV 543*, Liszt: *Etiuda d-moll nr 4 „Mazepa”, Première Valse oubliée, VIII Rapsodia węgierska fis-moll*. Wyk.: Andrzej Ratusiński (fortepian). Wyd.: Polskie Nagrania SX 1438.

Liszt: *Après une Lecture du Dante — Fantasia quasi Sonata, Liebesträume. Notturmo III, Romance dédiée à Mme Joséphine Kościelska, God save the Queen. Grande Paraphrase de Concert, Trübe Wolken) Nuages gris, Festvorspiel — Prélude, Grand Galop chromatique*. Wyk.: Anna Maria Stańczyk (fortepian). Wyd.: Polskie Nagrania SX 2296.

Liszt: *Six Chants polonais de Frédéric Chopin*, Wielhorski-Liszt: *Romans „Pokochałam” (I wersja)*, Liszt: *Weihnachtsbaum No. 12 Polnisch, Mazurka brillante, Glanes de Woronince*, Pezzini-Liszt: *Polka-Mazurka. Una stella amica*, Liszt: *Mazurka (1842)*. wyk.: Marek Drewnowski (fortepian). Wyd.: WIFON LP 067 (w serii „Polanica”).



Wydawca:

Towarzystwo im. Ferencza Liszta,
50-101 Wrocław, Rynek-Ratusz 25, tel. 363-22

Redaktor:

Marek Garbala

Tłumacz:

Jakub Możejko

Okładkę projektował:

Tomasz Król