

Paweł Majewski

Wstęp

I. Jak napisać historię Konkursu Chopinowskiego

Osoba, życie i dzieło Fryderyka Chopina zostały przebadane, opisane i zanalizowane w najdrobniejszych szczegółach. Można bez większego ryzyka założyć, że gmach tej wiedzy jest ukończony i że w XXI wieku nie będzie łatwo dołożyć do niego choćby jedną potrzebną jeszcze cegiełkę.

Dlatego przy pisaniu książki, którą Czytelnik ma teraz w rękach, nie zajmowaliśmy się ani życiem Chopina, ani jego twórczością, przyjmując zgromadzoną przez ponad półtora stulecia wiedzę na ten temat za daną i bezdyskusyjną, chociaż zdawaliśmy sobie sprawę z kontrowersji i debat toczących się wciąż nad różnymi kwestiami szczegółowymi. Książka ta poświęcona jest bowiem nie samemu Chopinowi i nie jego dziełom, lecz Międzynarodowemu Konkursowi Pianistycznemu jego imienia rozgrywanemu już niemal od stulecia w Warszawie.

Głównym celem naszej pracy jest zatem szczegółowe zrelacjonowanie dyskusji i kontrowersji toczących się wokół kolejnych edycji Konkursu Chopinowskiego oraz innych jego niemuzycznych aspektów na podstawie zarówno publikacji prasowych, jak i zachowanych dokumentów archiwalnych, do tej pory w większości nieprzebadanych. Ponieważ przywołujemy źródła niemal nieznanne, zapomniane – w książce pojawia się wiele obszernych cytatów. Nie jest ona jednak tylko antologią, zawiera bowiem również rezultaty podjętej przez nas próby interpretacji owych cytatów mającej na celu prezentację publicznego dyskursu okołokonkursowego jako samodzielnej wielowątkowej narracji sensotwórczej, a nie tylko jako protokolarnych sprawozdań z przebiegu kolejnych edycji.

Opisując dzieje Konkursu, przyjęliśmy ponadto kilka ogólnych założeń metodologicznych. Przede wszystkim uznaliśmy, że nie jest naszym zadaniem formułowanie ocen estetycznych dotyczących wykonania. Czytelnik, który chciałby dowiedzieć się, w którym Konkursie grano Chopina **najlepiej**,

będzie tą książką rozczarowany. Jest to bowiem książka między innymi o tym, jak spierano się w Polsce o to, co znaczy „grać Chopina najlepiej”, o tym, że nigdy nie osiągnięto w tej sprawie zgody ani nawet trwałego kompromisu.

Nie staramy się również zgromadzić tu wszelkich opowieści zza kulisy oraz osobistych wspomnień uczestników i jurorów Konkursów. Istnieje kilka książek ze wspomnieniami tego rodzaju i do nich odsyłamy zainteresowanych. Jednak, ponieważ nie chcemy też tworzyć nudnego repertorium, umieszczamy wzmianki o epizodach ilustrujących dzieje Konkursu nie tylko jako wzniosłej celebracji sztuki, lecz także jako wydarzenia tworzonego przez ludzi – omylnych, mających słabe strony i popełniających błędy lub gafy. Ważnym elementem konstruowanego przez nas obrazu są również wizerunki Konkursu w świadomości zbiorowej Polaków oraz rozmaite inicjatywy kulturalne podejmowane na jego peryferiach.

II. Uwagi metodologiczne dotyczące interpretacji Konkursu Chopinowskiego jako fenomenu kulturowego

Na przełomie wieków XX i XXI humanistyka światowa doświadczyła wielu nowych wrażeń. W lawinie „zwrotów” nastąpił między innymi zwrot w stronę analizy sztuk wykonawczych w ich aspektach fenomenalnych. Oznacza to, że zamiast pisać teksty o innych tekstach, jak to się działo przez ostatnie dwa stulecia, akademicy humaniści zaczęli pisać teksty o obrazach, dźwiękach i działaniach.

Nie jest łatwo zdać sobie sprawę ze skali jakościowych zmian, które przyniosła ta metoda. Pozornie nie są one wielkie. Nauki o sztukach plastycznych, o muzyce, o teatrze oraz o filmie istnieją od dawna i dorobiły się wielkich osiągnięć. Należy jednak podkreślić, że aż do ostatnich dekad XX wieku nauki te traktowały swoje obiekty badań zazwyczaj tak, jak gdyby były one szczególnego rodzaju **tekstami** – czyli bytami obdarzonymi samoistnym, stabilnym znaczeniem lub zbiorem takich znaczeń, którego wyodrębnienie z materii przedmiotu badań jest rezultatem procedur intelektualnych określonych przez humanistykę tekstocentryczną, skupioną na analizie tekstów literackich i filozoficznych.

A zatem jeśli badano „teatr”, to w centrum tych badań znajdowało się wystawienie literackiego tekstu sztuki (cenne były wszystkie tekstowe lub obrazowe relacje dotyczące inscenizacji – wzbogacały one lub modyfikowały didaskalia dramaturga); jeśli badano „obraz” – to jako wizualną realizację zbioru idei tkwiących w umyśle artysty i dających się wyrazić językowo (celowała w tym zwłaszcza ikonologia i zależne od niej szkoły historii sztuki), jeśli „film” – to jako dzieło quasi-literackie, tyle że ujęte w sekwencję rucho-

mych obrazów zamiast sekwencji zdań (tak działała znaczna część dwudziestowiecznej teorii i krytyki filmowej); jeśli „muzykę” – to jako realizację wykonawczą zapisu partyturowego (to podejście zabsolutyzowały szkoły formalistyczne w muzykologii).

Gra rozumienia toczyła się tutaj w jasnych, względnie jednoznacznych warunkach. Istniały stabilne instancje czy momenty procesu – twórca (na przykład malarz, kompozytor, reżyser, inscenizator) i dzieło, postawieni przed umysłem badacza. A jeśli unieważniano twórcę, jak to robili strukturaliści, to sprawa stawała się jeszcze prostsza – badacz brał na swój warsztat dzieło i poddawał je wszelkim możliwym analizom w całkowitym oderwaniu od świata zewnętrznego, niczym biolog sekcjonujący egzemplarz nowo odkrytego gatunku w sterylnym laboratorium. Gdzieś w tle majaczyły okoliczności zewnętrzne: sytuacje wykonań, publiczność dzieła i jej reakcje, oscylacje emocjonalne i polityczne wokół trajektorii odbioru. Nie miały one jednak większego znaczenia. Badacze, którzy chcieli poważnie zajmować się nieuchwytnymi w tekście źródłowymi jakościami towarzyszącymi materialnym realizacjom dzieł sztuk wykonawczych w czasie rzeczywistym, musieli stawić czoła dwóm przeciwnościom – lekceważeniu środowiska akademickiego oraz, co było znacznie trudniejsze, oporowi języka.

Co wymykało się takim badaniom i interpretacjom? Wszelkie ulotne jakości i fenomeny wiążące się ze sztukami wykonawczymi, a także większość reakcji odbiorców – czyli to, co określa się obecnie jako „sferę afektywną”. W oparciu o tekstocentryczne metody nie było też dobrego sposobu, by badać zjawiska powstające spontanicznie, improwizacje, akcje, happeningi, działania hybrydowe, fenomeny z pogranicza sztuk, przedsięwzięcia oddolne, niemające określonego osobowego twórcy. Zachowania publiczności zwracały uwagę tylko wtedy, kiedy były skrajne (omdlenia, histeria, protesty), a i wówczas odgrywały rolę raczej anegdotyczną w narracji naukowej (jednym z nielicznych wyjątków była premiera *Święta wiosny*, gdzie zachowanie publiczności stało się samoistnym epizodem w dziejach kultury europejskiej, znacząc kres *belle époque* – lecz nawet tutaj zbyt często zbywano sprawę etykietką „skandal”, aż do propozycji interpretacyjnej Modrisa Eksteinsa¹). Przede wszystkim zaś badaniom tekstocentrycznym i ich językom umykało to, co już 100 lat temu Walter Benjamin nazwał „aurą” – niepowtarzalna, niedyskursywizowalna, nieuchwytna i niereprodukowalna jakość istnienia dzieła rzutująca na jego odbiór przez widza/słuchacza, który posługiwał się nie tylko analitycznym ujętykowanym intelektem.

Aby oddać sprawiedliwość wszystkim tym „sztywnym” modelom tekstowego ujęcia dzieł, przypomnijmy, że powstawały one w dużej mierze

¹ Zob. M. Eksteins, *Święta wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, Warszawa 1996.

jako reakcje na przeczuloną, czułościową wręcz wrażliwość romantyczną i postromantyczną. Kiedy Eduard Hanslick publikował przełomową, założycielską dla formalizmu muzykologicznego rozprawę *O pięknie w muzyce* (pierwsze wydanie w 1854 roku), miał na celu stłumienie kwiecistości stylu ówczesnej krytyki muzycznej. Cel ten nigdy nie został w pełni osiągnięty. Niemniej zarysowała się podstawowa opozycja, w której miały się umieszczać wszystkie style i sposoby nowoczesnego pisanie o muzyce. „Muzyka” jest mianowicie podniętą albo dla uczuć, albo dla rozumu, zatem ujmować ją w słowa można albo uczuciowo, albo rozumowo. To ciekawe, że niezwykle rzadko widziano możliwość owocnego połączenia tych możliwości albo też wyjścia poza ich alternatywę i potraktowania muzyki (zwłaszcza „poważnej”) jako korelatu ludzkiej cielesności, a nie sfery emocjonalnej lub mentalnej.

Zmiana podejścia na przełomie tysiącleci jest więc zabiegiem wzbogacającym. Ale też wielce utrudnia pracę badawczą. Jak właściwie bowiem mamy „badać słowami” jednorazowe działania i ulotne dźwięki albo przemijające obrazy?

Kiedy następcy McLuhana rozpoczęli w latach 70. i 80. XX wieku debatę na temat wzajemnych relacji oralności i piśmienności w komunikacji językowej ludzkich kultur, w ferworze sporów o wyższość oralności nad piśmiennością lub na odwrót zapomnieli o jednym istotnym szczególe – o tym, że ustny i piśmienny przekaz komunikatów językowych są od siebie tak odmienne, iż podciąganie ich pod jeden schemat interpretacyjny i ważenie na szalach tej samej wagi wartości kulturowych nie ma sensu. Jedną z fundamentalnych różnic jest „różnica w czasie”, której świadomy był już Platon i inni starożytni. *Verba volant, scripta manent*. To, co wypowiedziane głosem, istnieje tylko w momencie wypowiedzania i tylko dla osób obecnych, świadomych aktu wypowiedzi. To, co napisane, trwa w czasie i przestrzeni.

Otóż ta sama różnica – i wszelkie kłopoty intelektualne, jakie się z nią wiążą – zachodzi przy „tekstowym” i „zjawiskowym” podejściu do sztuk wykonawczych. W podejściu „tekstowym” za cenę utraty aury otrzymuje się luksus obcowania z trwałymi śladami zdarzeń w postaci ich zapisów słownych lub audiowizualnych traktowanych jak quasi-słowne. W podejściu „zjawiskowym” próbuje się odzyskać aurę – czyli wszelkie jakości nietekstowe zjawiska, jakości zmysłowe i emocjonalne – płacąc za to wysoką cenę, którą jest utrata intersubiektywnej struktury wglądu. Rezultatami prób opisania „istoty” jakiegokolwiek performansu w tekście często bywają zbiory wrażeń obserwatora lub utopijne usiłowania odtworzenia ulotnego zjawiska w słownym opisie – które w dawniejszych czasach były domeną artystów słowa, a nie uczonych w piśmie. Krótko mówiąc, niezależnie od tego, jakimi supernowoczesnymi teoriami byśmy nie podbudowywali tak snutego wywodu, i tak wracamy w nim okrężną drogą do idiomu romantycznego.

Zjawisko wykonania utworu muzycznego utrwała się tylko w nagraniu lub relacji tekstowej – żadne z tych mediów nie jest w stanie przechować ani benjaminowskiej aury wydarzenia, ani nawet pozamuzycznych jakości wchodzących w jego skład (również wtedy, kiedy jest to nagranie audiowizualne, ponieważ profesjonalne nagrania są z reguły reżyserowane tak, aby pomijać cechy sytuacji wykonawczej, w których „czysty odbiór” będący idealnym konstruktem teorii muzykologicznych mógłby zostać zakłócony), zatem pamięć o wykonaniach muzycznych jest pamięcią z konieczności ułomną i paradoksalną w szczególnie sposób. Trudno jest pisać o czyjejs grze nawet wtedy, kiedy się tę grę osobiście usłyszało i zobaczyło. Jak wobec tego pisać o młodzieńczych występach artystów, którzy są dziś u schyłku życia? Jak pisać o grze ludzi od dawna nieżyjących?

Konkurs Chopinowski – jeśli stanowi przedmiot badań mających na celu napisanie jego syntetycznej historii – przysparza jeszcze dodatkowych problemów, wynikających z jego dużej rozciągłości w czasie. „Konkurs” to nie „koncert” – i uwaga ta tylko pozornie jest trywialna. Nie chodzi oczywiście o to, aby naiwnie dążyć do opisanego tego, „jak naprawdę było”, albo – już mniej naiwnie – do odtworzenia spektrum uczuć artystów, jurorów, krytyków i pozostałych słuchaczy w kontekście współzawodnictwa. Nie napiszemy „historii ciała i emocji” ani „historii wrażeń zmysłowych” Konkursu. Czy Ivo Pogorelić podczas swoich występów ostentacyjnie żuł gumę tylko dlatego, żeby prowokować jurorów, czy także dlatego, że naprawdę pomagało mu to w skupieniu nad instrumentem? I czy w ogóle naprawdę żuł gumę? Czy raczej mają ci świadkowie, którzy twierdzą, że rozmyślnie zmieniał tekst wykonywanych utworów i dlatego został wyeliminowany, czy też ci, którzy utrzymują, że grał wiernie każdą nutę, lecz poddawał zapis Chopina zbyt brawurowym odkształceniom dynamicznym i agogicznym? Na trzecie z tych pytań najłatwiej byłoby odpowiedzieć – wystarczy uważnie przesłuchać nagrania, mając przed oczami partytury (w tym samym wydaniu, z którego korzystano w Konkursie z 1980 roku). Drugie jest trudniejsze, bo kamerzyści tego Konkursu nie byli na tyle blisko podium, żeby zarejestrować dokładnie twarze pianistów (dopiero w ostatnich kilku edycjach widzowie telewizyjni i internetowi mogli delektować się każdym nieświadomym grymasem wykonawców), ale przy odrobinie wyteżonej uwagi można chyba rozstrzygnąć tę wątpliwość. Pierwsze pytanie – może najciekawsze – pozostanie na zawsze bez odpowiedzi.

Dlatego pożądanym kierunkiem pisania antropologicznie nastawionej „historii Konkursu Chopinowskiego” jest droga, którą wskazują badacze pozostający raczej pod wpływem nauk społecznych niż nauk o sztuce czy wszelkich modnych dziś studiów nad ciałami, emocjami i zmysłami. Spore szanse poznawcze daje zwłaszcza rozpatrzenie szeregu edycji Konkursu jako rozgrywek statusowych między grupami wykonawców, jurorów, krytyków

i „zwykłych” słuchaczy – w zmieniających się warunkach politycznych, społecznych, kulturowych, technicznych i cywilizacyjnych. Solidną bazę proponują dla takich prób Lisa McCormick czy Pierre Bourdieu, ale warto też skorzystać z pomysłów dużo dawniejszych autorów – choćby Rogera Caillois czy nawet Johana Huizingi. Można by też – to na pół żartobliwa uwaga – sięgnąć do starych klasyków antropologii i zobaczyć Konkurs jako egzotyczny obcy rytuał religijny, w którym masy wyznawców gromadzą się wokół bóstw wydających czarodziejskie dźwięki. Przede wszystkim zaś należy starannie prześledzić publiczne wypowiedzi osób będących świadkami kolejnych jego edycji. O ile bowiem trudno jest porównywać jakości estetyczne samych wykonań konkursowych, o tyle możliwe jest krytyczne porównanie wypowiedzi o tych jakościach, z którego wyłania się obraz Konkursu jako pola rozgrywek symbolicznych toczonych wokół pojęcia idealnego wykonania muzyki Fryderyka Chopina.

III. Konkurs jako demokratyczny agon nowoczesności²

Agoniczność jest jedną z najbardziej trwałych cech zbiorowości ludzkich, poświadczaną od zarania dziejów człowieka we wszelkich śladach przeszłości, od materiału kopalnego przez najstarsze zapisy historyczne aż po nieskończone bogactwo danych z historii nowej i najnowszej. „Agoniczność” jest bardzo szeroką kategorią, do której należą rozmaite praktyki społeczne mające na celu wykazanie, że niektórzy ludzie są lepsi niż inni – na przykład silniejsi, piękniejsi, bogatsi, zdolniejsi albo sprawniejsi w różnych umiejętnościach. Prawdopodobnie skłonność do rywalizacji i nieustannego sprawdzania się wobec siebie nawzajem wpisana jest w „naturę ludzką” (cokolwiek oznacza ten termin) przez ewolucję biologiczną i ma w swojej najgłębszej podstawie coś wspólnego z prawami doboru naturalnego, preferującymi osobniki najsukuteczniej dostosowane do wymagań środowiska zewnętrznego.

Pierwotnie jedyną dziedziną tej rywalizacji w świecie człowieka była walka, przemoc fizyczna. Niektórzy badacze przypuszczają wprawdzie, że już malowidła naskalne – choćby te z Lascaux i Altamiry – były rezultatem jakichś form współzawodnictwa, lecz nie ma żadnych dowodów, które umożliwiłyby nadanie tym spekulacjom przynajmniej pozoru prawdopodobieństwa. W piśmiennych świadectwach najstarszych kultur historycznych także

² Ten fragment wstępu jest nieco przekształconą wersją tekstu, który ukazał się w pierwszym numerze czasopisma „Chopin Review” z roku 2018 jako omówienie książki Lisy McCormick *Performing Civility* (zob. następny przypis).

nie odnajdujemy jeszcze świadectw istnienia innych niż wojenne odmian agonu. Pierwszą odsłonę rywalizacji symbolicznej daje nam antyczna Grecja.

W XIX i XX wieku napisano wiele książek na temat wyjątkowości kultury greckiej na tle innych kultur starożytnych. Rzadko jednak dostrzegano, że wśród innowacji i wynalazków, nowych idei i wyobrażeń, które Grecy wnieśli do zasobu ludzkiej egzystencji, jednym z najważniejszych była (i nadal jest) zdolność do symbolizacji konfliktu, do przenoszenia zachowań agonicznych ze sfery wojny, walki i przemocy – do sfery zawodów, gier i regularnego współzawodnictwa mającego na celu uzyskanie przewagi symbolicznej, a nie materialnej. Pojęcie *kleos* (sława, chwała) obecne już w języku eposów Homerowych, sytuowało się w klasycznej grece na przecięciu tych dwóch możliwości. Oznaczając głównie rezultat przewag w walce zbrojnej, miało konotacje, które dziś nazwalibyśmy „kulturalnymi” – kojarzyło się bowiem z uzyskiwaniem solidnej, korzystnej i pozytywnej pozycji w pamięci potomnych. W epoce klasycznej (V wiek p.n.e.) symbolizacja walki dopełniła się w postaci agonu tragicznego i komicznego – pierwszych znanych nam „konkursów artystycznych” w ścisłym znaczeniu, które – tak samo jak konkursy nowoczesne – umieszczone były w skomplikowanych, nie w pełni dziś dla nas zrozumiałych kontekstach społecznych.

Europejskie wieki średnie nie dodały wiele do modelu agoniczności wytworzonego przez Greków. Idąc tropem rozpoznania Norberta Eliasa, przyjmujemy dziś na ogół, że instytucje „wysokiej kultury” zaczęły się wytwarzać w tych społeczeństwach średniowiecznych, które osiągnęły na tyle stabilną równowagę wewnętrzną, że rządzące nimi klasy społeczne mogły i chciały pozwolić sobie na inwestowanie w takie rodzaje działalności, jakie nie przynosiły korzyści ani militarnych, ani politycznych, lecz mogły przyczynić się do zwiększenia prestiżu. Taka jest socjogeneza kultury dworskiej, z jej konkursami trubadurów, z zawodami poetyckimi i popisami muzykantów. Renesans przejmie i rozwinie te instytucje oraz nada im rozległe zaplecze w postaci zinstytucjonalizowanego mecenatu. Tak skonstruowany model cywilizowanych (w sensie Eliasowskim) zachowań agonicznych w obrębie instytucji „kultury wysokiej” przetrwa do końca feudalnej Europy. Władcy, nigdy nie przestając posyłać na śmierć swoich żołnierzy i prowadząc wyniszczające gry polityczne, będą szukać wytchnienia i przy okazji nadawać sobie polor poprzez bierne, a niekiedy czynne uczestnictwo w rywalizacji swoich poetów, malarzy i kompozytorów, która rzadko wprawdzie przybierała wtedy postać sformalizowaną, lecz z drugiej strony nie było też takiej potrzeby, ponieważ czynnikiem rywalizacji nie było tu wykonawstwo jako takie, lecz stojące za nim instytucje władzy politycznej.

Ten stan rzeczy uległ gwałtownej zmianie wraz z upadkiem feudalnego porządku społecznego. Mieszkaństwo, po tym, jak ugruntowało swoją przewagę w najważniejszych geopolitycznie krajach Europy, nie widziało

potrzeby wykazywania swoich przewag wobec przeciwników w grze politycznej, wojennej oraz (tu istotna nowość) ekonomicznej – poprzez sztukę, która między innymi dzięki temu uzyskała romantyczną autonomię. Czynniki agoniczne nie przestał jednakże być obecny w praktykach artystycznych. Co więcej, ponieważ praktyki te w XIX wieku uniezależniły się od mecenatu władzy politycznej, tym silniej dochodzić w nich zaczęła do głosu wola sprawdzenia się w rywalizacji czysto artystycznej.

Wola ta spełniła się szczególnie wyraziście w instytucji, którą jest konkurs wykonawstwa muzyki klasycznej. Warunki dla zaprojektowania agonu były tu szczególnie korzystne – uczestnicy mają bowiem do dyspozycji ten sam rodzaj instrumentów i względnie jednorodny co do zasad konstrukcji zasób materiału wykonawczego, który zarazem (w postaci kanonu utworów komponowanych „od Bacha do Bartóka”, stanowiących repertuar przytłaczającej większości konkursów muzycznych) należy do kapitału kulturowego grup społecznych tworzących publiczność tych konkursów.

Badaniem szczegółów tak ustanowionego układu pomiędzy trzema grupami: uczestników konkursów, ich jurorów oraz publiczności, zajmują się dziś naukowcy, których prace stanowią cenny wkład w socjologicznie i antropologicznie nachylone studia nad muzyką rozumianą nie tylko i nie przede wszystkim jako dzieło artystyczne zawarte w tekście partytury, lecz także jako praktyka społeczna i kulturowa uprawiana i osadzana w licznych kontekstach niemających ścisłego związku z dźwiękiem³. W instytucji muzycznego konkursu wykonawczego od jej zarania pod koniec XIX wieku obecne jest napięcie (dochodzące niekiedy do granic destrukcyjnej sprzeczności) pomiędzy arbitralnością sądów estetycznych dotyczących aktów wykonania dzieła muzycznego a postulowaną jednoznacznością i obiektywnością kryteriów ocen konkursowych. Wskazuje się więc na znaczenie tego napięcia we wszystkich grupach zaangażowanych w konkursy oraz wyjaśnia, jakimi sposobami próbują je rozładować lub przynajmniej zneutralizować jurorzy, publiczność i sami wykonawcy. Problem ten jest nierozstrzygalny na gruncie zasad estetycznych i społecznych obowiązujących w zachodnim kręgu kulturowym i prawdopodobnie jego obecność jest jednym z istotniejszych czynników wpływających na społeczne zainteresowanie konkursami. W końcu cóż ekscytującego byłoby w imprezach, na których wartość uczestników mierzono by suwmiarką lub metronomem?

Tak samo zresztą jest w przypadku innych wielkich, medialnych rywalizacji. Igrzyska olimpijskie, mundial czy mistrzostwa świata w którejś z dyscyplin sportowych ogląda się po to, aby przeżywać emocje wynikające z niejednoznaczności wpisanych w nie scenariuszy, a nie z ich rygorów. Nikt nie

³ Do najważniejszych opracowań tego rodzaju należy książka L. McCormick, *Performing Civility. International Competitions in Classical Music*, Cambridge–New York 2015.

poświęciłby uwagi zawodom, w których nie byłoby w ogóle elementu niepewności. W przypadku konkursów muzycznych oczywiste są tylko błędy wykonawcze. Wszystko, co znajduje się na etapie wyższym niż sprawność techniczna grającego, jest zaproszeniem do fascynacji. W naszym świecie, który zdążył już znudzić się tak wieloma nowinkami, sensacjami, skandalami, transgresjami – maksyma Goethego „in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister” okazuje się wciąż aktualna.

IV. Uwaga bibliograficzna

Historia Konkursu Chopinowskiego została dotychczas opisana faktograficznie w kilku syntezach, z których za najistotniejsze można uznać trzy:

- Kronika Międzynarodowych Konkursów Pianistycznych im. Fryderyka Chopina 1927–1995*, red. B. Niewiarowska, I. Jarosz et al., Gdańsk–Warszawa 2000;
Międzynarodowe Konkursy Pianistyczne imienia Fryderyka Chopina w Warszawie 1927–1970, oprac. J. Prosnak, Warszawa 1970;
S. Dybowski, *Laureaci Konkursów Chopinowskich w Warszawie*, Warszawa 2005.

Z literatury wspomnieniowej należy wymienić dwie książki:

- J. Waldorff, *Wielka gra*, Warszawa 1993 i inne wydania;
S. Wysocki, *Wokół dziesięciu Konkursów Chopinowskich*, Warszawa 1982; wyd. 2 uzupełnione: S. Wysocki, *Wokół Konkursów Chopinowskich*, Warszawa 1986.

Jeśli chodzi o netografię Konkursu, najbardziej zasobny faktograficznie i bibliograficznie jest portal Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina na www.nifc.pl.

Wszystkie te publikacje (wraz z wieloma innymi, wymienianymi w przypisach) były pomocne przy pracy nad tą książką.