Czytelnia Czasopism

ANANKE

MUZEUM MIEJSKIE
Galeria im. Sleńdzińskich

ANANKE

nr 2/4/95

MUZEUM MIEJSKIE
Galeria im. Sleńdzińskich

Szanowni Czytelnicy

W pierwszym numerze „Ananke" udostępniliśmy Wam listy Ludomira Sleńdzińskiego do Ireny Dobrowolskiej, przyszłej żony; w drugim prezentowaliśmy dzieła sztuki i archiwalia zgromadzone w Muzeum Miejskim; w trzecim zamieściliśmy część spuścizny literackiej Wincentego Sleńdzińskiego. Czwarty numer „Ananke" poświęcamy Julitcie Annie Sleńdzińskiej-Zakrzewskiej. Trzecia rocznica Jej śmierci (16.06.1992 r.) jest okazją ku temu. Chcemy, żeby w społeczności Białegostoku żyła pamięć Julitty Anny nie tylko jako ofiarodawczyni, dzięki której funkcjonuje Galeria im. Sleńdzińskich, ale także jako muzyka wysokiej klasy i malarza. Pragniemy przypomnieć, że każda z czterech postaci reprezentowanych w Galerii interesowała się muzyką. Aleksander, Wincenty, nawet Ludomir, to malarze-muzycy. Julitta Anna Sleńdzińska-Zakrzewska była muzykiem-malarzem. Malarstwo ustąpiło pierwszeństwa muzyce, stała się profesjonalistką.

W tym numerze „Ananke" znajdziecie Państwo życiorys Julitty napisany przez nią samą w 1978 r., kilka informacji prasowych o koncertach, trochę rysunków z lat dziecięcych i późniejszych. Fachowców zainteresują pewnie prace Julitty Sleńdzińskiej o Wandzie Landowskiej i Tadeuszu Paciorkiewiczu. Numer zamyka kalendarium wydarzeń kulturalnych w Galerii przygotowane przez Izabelę Suchocką.

Przyjemnej lektury.

Eugeniusz Szulborski.

Julitta Sleńdzińska, zdjęcie.

Julitta z babką Otylią Dobrowolską. Zdjęcie.

Julitta z małpką. Zdjęcie.

Julitta na drzewie. Zdjęcie.

Julitta z pieskiem. Zdjęcie.

Julitta Sleńdzińska. Zdjęcie.

Julitta Sleńdzińska
docent P.W.S.M. w Warszawie,
/kl. fortepianu i klawesynu/
zam. Warszawa, Wałowa 8 m 83, tel. 319671.

Życiorys.

Urodziłam się 31.7.1927 w Wilnie, gdzie ojciec mój był profesorem malarstwa na Uniwersytecie im. Stefana Batorego.

W roku 1946 otrzymałam maturę w liceum przyrodniczym w Krakowie i w tym też roku rozpoczęłam studia w krakowskiej P.W.S.M. na Wydziale teorii, a następnie fortepianu /kl. prof. H. Sztompki/.

W 1949 r. brałam udział w IV Międzynarodowym Konkursie Chopinowskim uzyskując odznaczenie.

W 1952 otrzymałam dyplom z odznaczeniem P.W.S.M. w Warszawie.

W 1958 r. po odbyciu studiów aspiranckich otrzymałam dyplom ukończenia aspirantury wirtuozowskiej / kl. prof. St. Szpinalskiego/.

W 1964 studiowałam u prof. H. Neuchausa w Moskwie.

W 1970, 71, brałam udział w kursie Mistrzowskim Klawesynu we Włoszech /Sienna/ uzyskując dyplom Akademii Chigiana.

Od 1953 r. jestem zatrudniona w P.W.S.M. w Warszawie, pracując kolejno na stanowiskach asystenta, st. asystenta, adiunkta, od 1966 docenta kl. fortepianu, a następnie klawesynu.

W 1969 dostałam nominację na prodziekana wydziału Instrumentalnego i kierownika sekcji fortepianu i organów.

W 1971 r. na zaproszenie Królewskiego Konserwatorium w Brukseli rozpoczęłam tam trzyletnią pracę. Kilku moich studentów otrzymało odznaczenia tamtejszej uczelni, także drugie nagrody i jeden pierwszą nagrodę /premiere prix/ Konserwatorium Królewskiego.

W tym też czasie miałam wykłady i konsultacje w ośrodku Uniwersyteckim w Ottignies oraz brałam udział w szeregu jury egzaminów konkursowych na terenie Belgii i Luksemburga.

Działalność koncertową rozpoczęłam w 1944r. /pierwszy pełen recital w sali Filharmonii w Wilnie. Od tego czasu koncertowałam jako solistka /recitale, koncerty z orkiestrą/ w następujących stolicach: Warszawa, Bruksela, Praga, Wiedeń, Dablin, Oslo, Budapeszt, Sofia, Berlin, Hawana, Pekin, Wilno, Pcheny. Poza stolicami grałam w szeregu miast Polski, Rumunii, Belgii, Włoch, Bułgarii, Czechosłowacji, Węgier, Kuby, Chin, Korei, N.R.D. Austrii, Irlandii. Wymieniam te kraje i miasta z których pozostała mi dokumentacja afisze, programy, które załączam. Brałam udział w festiwalach w kraju i za granicą. W kraju i za granicą miałam szereg audycji radiowych, nagrań archiwalnych /w tym i utworów własnych/. W Polskim Radiu ok. 15 recitali Chopinowskich i przeszło 50 audycji o programie mieszanym, od muzyki XVI w. do kompozycji współczesnych. Ostatnie nagranie płytowe Klawesyn - Recital „Old Harpsihord Music". Od 1945 roku jestem członkiem Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki, członkiem rzeczywistym Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków, członkiem P.Z.P.R., w roku 1977 zostałam odznaczona Złotym Krzyżem Zasługi /nr leg. S.P.A.M. 773/.

Dla udokumentowania swej trzydziestoletniej pracy estradowej jako solistka, załączam 50 arkuszy z fotokopiami recenzji i anonsów o koncertach /115 fragm./ i 12 arkuszy z fotokopiami anonsów audycji radiowych i telewizyjnych /68 pozycji recitale chopinowskie i aud. o programie komp. od XVI w. do współczesnych/, ulotkę „Pagartu" - wybór rec, do 1968".Fotokopie afiszy krajowych i programów koncertów z orkiestrą i recitali / 42 krajowe, z koncertów za granicą 64/, fotokopie 2 zagranicznych dyplomów.

Odpisy niektórych załączonych w fotokopiach recenzji krajowych i zagranicznych.

Warszawa 30. I . 78 r.

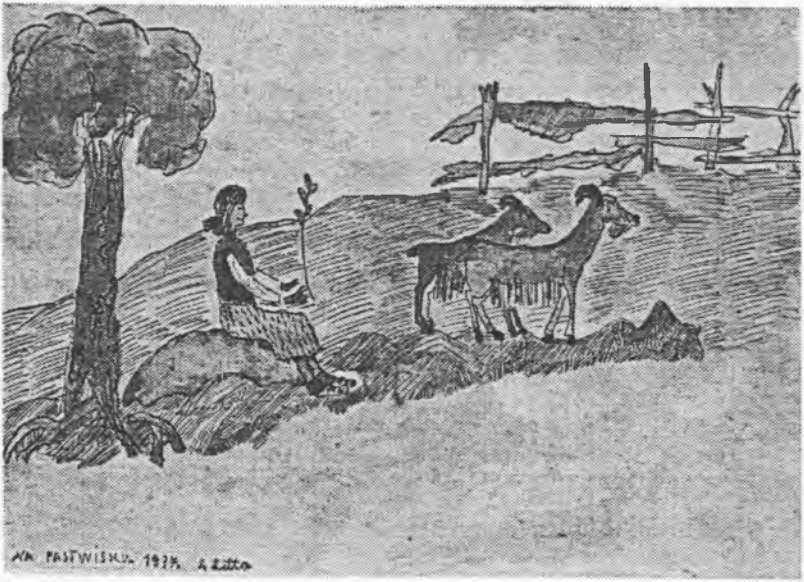
Julitta Sleńdzińska

Od Redakcji

Julitta Anna Sleńdzińska—Zakrzewska była córką Ludomira Sleńdzińskiego, profesora Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie a następnie dziekana i rektora Politechniki Krakowskiej. Obok zainteresowań muzycznych rysowała i malowała. Koncertować zaczęła mając 9 lat. Malowaniem na dobre zajęła się podczas pobytu w Belgii, gdzie była wykładowcą gry klawesynowej w Królewskim Konserwatorium w Brukseli. Wybrała się kiedyś do sklepu z przyborami malarskimi, kupiła karton i farby wodne. Mówiła później: „Wydały mi się lepsze, po prostu bezpieczniejsze dla kogoś początkującego, tak jak ja." Wtedy powstały pierwsze gwasze. Po powrocie do Polski początkowo malowała na kartonie, tak jak w Belgii. A kiedy zapasy po ojcu skończyły się, kupiła płótno i farby olejne. Tadeusz Brzozowski, któremu pokazała swe gwasze, pochwalił fantazję, kolorystykę i świeżość prac. Talent malarski Julitty widoczny jest już w jej pracach z lat dziecięcych, wykonanych prawdopodobnie pod kierunkiem ojca.

Julitta Anna Sleńdzińska-Zakrzewska zmarła 16 czerwca 1992 r. w Białymstoku. Część rodzinnych zbiorów przekazała Miastu. Dały one początek Galerii noszącej imię Sleńdzińskich.

Szczyt mowzeń.



Własnoręczny podpis właściciela książeczki

Julitta Sleńdzińska

KONSERWATORIUM MUZYCZNE im. M. KARŁOWICZA
w Wilnie

322

KSIĄŻECZKA LEGITYMACYJNA

Nazwisko Sleńdzińska

imię Julitta ur. 31/VII 1927 r.

Słuchacz ka wydziału Fortepianowego

Julitta Sleńdzińska
Własnoręczny podpis

PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA MUZYCZNA
W WARSZAWIE

Nr 17/53 31

DYPLOM

Ob. Sleńdzińska Julitta Anna

urodzona dnia 31 m-ca lipca 1927 r.

w Wilnie

odbyła w latach 1949-1952

WYŻSZE STUDIA ARTYSTYCZNE

na wydziale instrumentalnym

Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej

w Warszawie i uzyskała stopień zawodowy

dyplomowanego Artysty-Muzyka

w zakresie gry od fortepianu

z odznaczeniem

Rektor Dziekan

W. Lipiński Tadeusz

Warszawa dnia maja 1953 r.

PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA MUZYCZNA W WARSZAWIE

Zaświadczenie

o odbyciu aspirantury artystycznej

Rektorat Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie stwierdza niniejszym, że

Ob. SLEŃDZIŃSKA-ZAKRZEWSKA JULITTA ANNA

urodzona dnia 31 lipca 1927 r. w Wilnie

po odbyciu wyższych studiów muzycznych w P.W.S.M. w Warszawie i uzyskaniu dyplomu artysty muzyka w zakresie gry na fortepianie przyjęta została na aspiranturę artystyczną na podstawie rozporządzenia Rady Ministrów z dnia 16 czerwca 1954 r. w sprawie aspirantury artystycznej /Dz. U. Nr 29, poz. 110/ oraz zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki Nr 135 z dnia 28 sierpnia 1954 r.

Po odbyciu studiów aspiranckich w latach 1953-1958 na podstawie indywidualnego planu pracy oraz wykonania pracy dyplomowej w zakresie fortepianu specjalnego z wynikiem bardzo dobrym

Ob. SLEŃDZIŃSKA-ZAKRZEWSKA JULITTA ANNA złożyła egzamin końcowy w dniu 8 marca 1958 r. z wynikiem bardzo dobrym.

Na tej podstawie Rektorat Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie stwierdza niniejszym, że

Ob. SLEŃDZIŃSKA-ZAKRZEWSKA JULITTA ANNA ukończyła aspiranturę artystyczną w dziedzinie muzyki w zakresie fortepianu specjalnego z wynikiem ogólnym bardzo dobrym.

Warszawa, dnia 10 października 1958r.

DZIEKAN /prof. J. Śmidowicz/

REKTOR /prof. K. Sikorski /.

Pieczęć okrągła. Podpisy nieczytelne.

Accademia Musicale Chigiana

Attestato di Frequenza

rilasciato a

JULITTA SLENDZINSKA

Allievo Effettivo nel Corso di Perfezionamento in

CLAVICEMBALO

anno 1971

Il Direttore Artistico

Il Docente

ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA SIENA

Siena, 13 AGO. 1971

The Marquis Who's Who Publications Board

Certifies that

Julitta A. Slendzinska

is a subject of biographical record in

Who's Who in the World
Fifth Edition
1980/1981

inclusion in which is limited to those individuals who have demonstrated outstanding achievement in their own fields of endeavor and who have, thereby, contributed significantly to the betterment of contemporary society.

Publisher

Director of Research

JULITTA SLEŃDZIŃSKA to jedna z tych nielicznych artystek, które z jednakową intensywnością i zamiłowaniem uprawiają zarówno wirtuozerię fortepianową, jak i piękną sztukę gry na klawesynie, w obu dziedzinach odnosząc jednakowe sukcesy.

Urodzona w Wilnie, kształciła się w grze fortepianowej pod kierunkiem prof. Henryka Sztompki, a następnie u prof. S. Szpinalskiego oraz J. Żurawlewa. Na IV Międzynarodowym Konkursie im. F. Chopina zdobyła wyróżnienie. Z odznaczeniem też ukończyła studia w warszawskiej PWSM. Później studiowała grę na klawesynie u Margerity Trombini-Kazuro. Pracowała pod kierunkiem H. Neuhausa w Moskwie i R. Gerlina we Włoszech (kurs mistrzowski klawesynu, dyplom z wyróżnieniem Akademii Chigiana).

Koncertowała między innymi w Austrii, Bułgarii, ZSRR, NRD, Rumunii, Norwegii, Belgii, Włoszech, Irlandii, Czechosłowacji i Węgrzech, a także poza Europą - w Chinach, Kubie i Korei. Brała też udział w muzycznych festiwalach krajowych i zagranicznych.

Obecnie na stanowisku docenta prowadzi klasę klawesynu w PWSM w Warszawie.

W latach 1972-1975 wykładała w Królewskim Konserwatorium w Brukseli i w centrum uniwersyteckim pod Brukselą (Akademia w Ottignies).

Brała udział w Festiwalu Pianistyki Polskiej w Słupsku w roku 1967 i 68.

Odznaczona Złotym Krzyżem Zasługi.

PROGRAM **11.X.**

GEORG FRIEDRICH HAENDEL

II koncert klawesynowy F-dur op. 6
Allegro
Andante
Adagio
Allegro

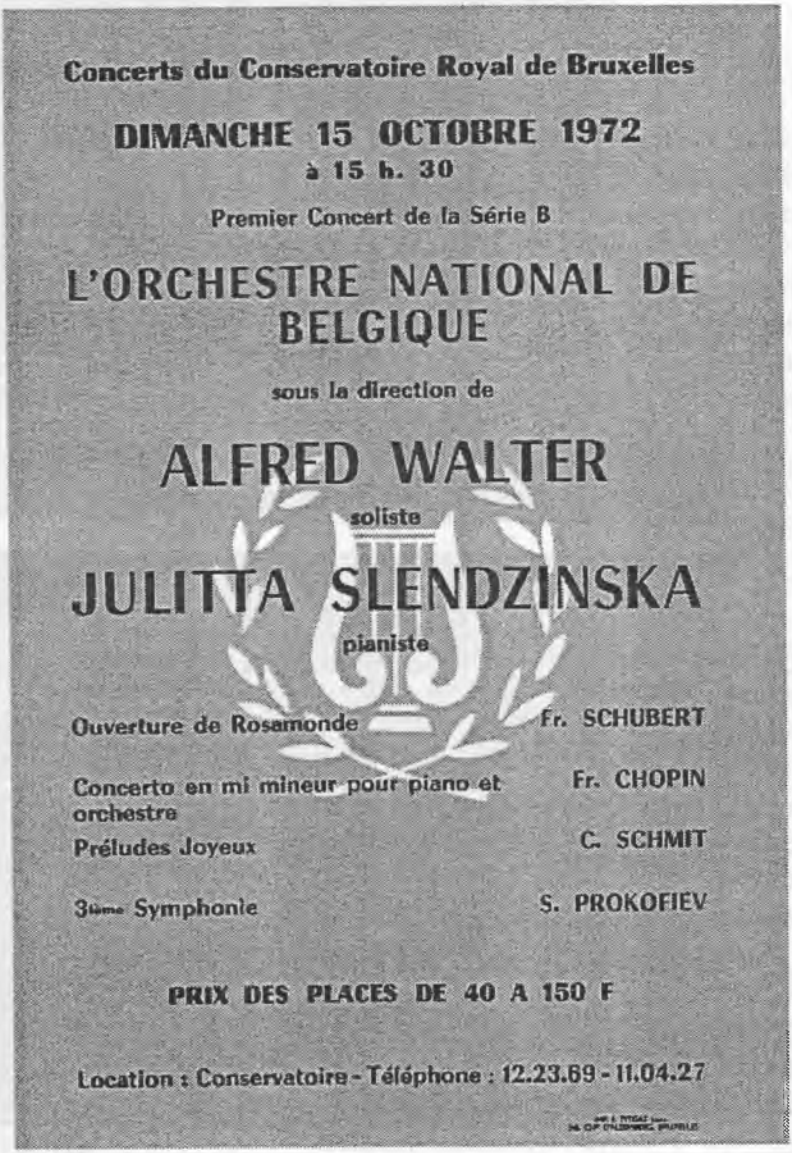
JOHAN CHRISTIAN BACH

V koncert klawesynowy Es-dur op. 7
Allegro di molto
Andante
Allegro

PRZERWA

TADEUSZ PACIORKIEWICZ

„Concerto alla barocca"
Moderato
Andante cantabile
Con moto


Concerts du Conservatoire Royal de Bruxelles
DIMANCHE 15 OCTOBRE 1972
à 15 h. 30
Premier Concert de la Série B
L'ORCHESTRE NATIONAL DE BELGIQUE
sous la direction de
ALFRED WALTER
soliste
JULITTA SLENDZINSKA
pianiste
Ouverture de Rosamonde
Fr. SCHUBERT
Concerto en mi mineur pour piano et orchestre
Fr. CHOPIN
Préludes Joyeux
C. SCHMIT
3ième Symphonie
S. PROKOFIEV
PRIX DES PLACES DE 40 A 150 F
Location : Conservatoire - Téléphone : 12.23.69 - 11.04.27

Po konkursie chopinowskim, 1949 r. Zdjęcie.

(Julitta Sleńdzińska w drugim rzędzie w środku)

Głosy krytyki

Warszawa „Trybuna Ludu", 12.10.1968 r.

„... Z sali koncertowej. Laureaci z Tuluzy i muzyka dawna....Niemałej satysfakcji dostarczył klawesynowy recital Julitty Sleńdzińskiej o programie wypełnionym drobnymi przeważnie utworami kompozytorów polskich i obcych z XVI i XVII stulecia. Artystka ta rozporządzając świetną, błyskotliwą techniką /co o niewielu tylko klawesynistkach da się powiedzieć/, prezentuje na tym instrumencie styl, który można określić jako wirtuozowski; styl interpretacji odmienny niż to co się najczęściej słyszy - i przez to właśnie - frapujący."

Józef Kański.

Warszawa „Ruch Muzyczny", 1-15.12.1968 r·

„. . . RECENZJE. Klawesynowy recital Julitty Sleńdzińskiej. Nieraz słuchać musimy klawesynistek bez techniki - a tymczasem i tutaj jest ona elementem bardzo potrzebnym. Z tym większą przyjemnością słuchaliśmy 7 października recitalu Julitty Sleńdzińskiej. Na tle najczęściej na naszych estradach słuchanych produkcji klawesynowych gra jej wyróżniała się blaskiem i temperamentem, mogącym się ujawnić właśnie dzięki technice palcowej, którą śmiało można określić mianem olśniewającej. Mogliśmy to ocenić już po pierwszej pozycji programu - efektownej Sonacie Baldassare Galuppiego. Niemałej satysfakcji dostarczył i dalszy ciąg recitalu, wypełnionego drobnymi utworami, m. in. Prucella, Zipolego, M.Albeniza, Couperina, Mslivecka oraz polskich kompozytorów z XVI i XVII wieku."/za/

Warszawa „Zwierciadło" nr 45, 10.11.1968 r.

„... Pochwała klawesynu. Do niedawna jednak wydawało się, że u nas w Polsce klawesyn znajduje się na jakimś marginesie życia koncertowego, że nie będzie następczyń Wandy Landowskej. I oto w tym właśnie roku podczas wrześniowego Festiwalu Pianistyki Polskiej w Słupsku byliśmy świadkami aż sześciu pod rząd recitali klawesynowych . Była to rewelacja podwójna: pierwszą stanowi fakt, że mamy już taką „kadrę" utalentowanych klawesynistek, drugą - że klawesynowe produkcje nawet w dalekim Słupsku cieszyć się mogą aż takim zainteresowaniem publiczności. Dwie z tych artystek słyszeliśmy niedawno w Warszawie. Julitta Sleńdzińska dała recital wypełniony utworami dawnych mistrzów polskich, włoskich, hiszpańskich i innych, imponując blaskiem wirtuozowskiej techniki. Na drugi dzień w Filharmonii Elżbieta Stefeńska -Łukowicz urzekała grą pełną skupienia i kolorystycznej inwencji, wykonując wespół z dwojgiem innych artystów dzieła mistrzów baroku i rokoka. Na obu koncertach frekwencja była znakomita, a przyjęcie artystów niezwykle serdeczne. Tak wiec - z ufnością możemy patrzeć w przyszłość klawesynowej sztuki."

Warszawa „Ruch Muzyczny" nr 21, 1-15.11.1968 r.

„... II Festiwal Pianistyki Polskiej ... Julitta Sleńdzińska - recital klawesynowy. Galuppi, Zipoli, Purcell, Kirnberger, Couperin, Seixac, Albeniz, Carvalho, XVIII - wieczny anonim węgierski, Mslivecek, Vanhal, Długoraj, Polak, anonimy polskie. Już sam zestaw programu nasuwa myśl o koncepcyjnym podejściu do wykonywanych utworów. Bardzo to było interesujące zarówno od strony historycznej jak i wykonawczej. Sleńdzińska wykazała dużą skalę możliwości interpretacyjnych, zwłaszcza w odniesieniu do utworów ilustracyjnych jak n.p. „Les sauteurs et saltimbangues. . ." Couperin..."

Hanna Herley.

Warszawa „Świat" nr 39, 29.09.1968 r.

„...Podobnie jak czynię to wielokrotnie i tym razem skorzystam z uprawnień felietonisty, aby zająć się bliżej kilkoma jedynie produkcjami muzycznymi słupskiego Festiwalu Pianistyki Polskiej.
... Zaletą klawesynowego recitalu Julitty Sleńdzińskiej był wyrafinowanie dobrany zestaw drobnych utworów takich mało znanych mistrzów jak Włosi Beldessere Galuppi i Domenico Zipoli, czy Portugalczycy Carlos Seixac lub Sousa Carvalho..."

Jerzy Waldorff.

Warszawa „Ruch Muzyczny", 16 - 31.03.1972 r.

„... Tym razem otrzymaliśmy płytę, której sam poziom wykonawczy jest wzorowy. Julitta Sleńdzińska przekazuje nam tekst muzyczny utworów z wielką muzykalnością, z dużą kulturą i nieprzeciętnym znawstwem form, gatunków i stylów. Sama gra jest tu bardzo precyzyjna a rejestracja klawesynowa - zawsze logiczna; w paru miejscach zaś / w środkowej części Koncertu Händla, w Tańcu Polskim/ eksponująca szczególnie piękność klawesynowego brzmienia /kombinacje „lutni', „czwórki" i „ósemki" itd./. Naczelne cechy takiej interpretacji określa się jako wierność i czystość; a także - prostota, powściągliwość i szlachetność.

Wziąwszy pod uwagę idealną pulsację rytmiczną gry - bezbłędne wyczucie architektoniki utworu - myślę, że artystka równie dobrze jak na klawesynie grałaby na organach. Jest bowiem w jej interpretacji ta przejrzystość i jasność formy, która tak nas frapuje w grze współczesnych organistów, reprezentujących nową estetykę dźwiękową."

Bohdan Pociej.

Florencja „La Nazione" , 17.08.1971 r.

„...Mistrz Guerlin przedstawił w finałowym koncercie kursu mistrzowskiego kilku klawesynistów.
Polka Julitta Sleńdzińska zaprezentowała po polonezie /Anonim/ barwną, zawrotną Sonatę D-dur Scarlattiego, graną z wielką żywnością, z świetnym podkreśleniem elementów rytmicznych, związków formalnych i dużą dozą ekspresji."

Bruksela, Belgia „L'Eventail" nr. 4130, 2.05.1975 r.

„...Klawesynistka Julitta Sleńdzińska. ...Recital wieczorem 29.04.75 był jednym z ostatnich i jednym z najpiękniejszych w sezonie 1974-75 w sali „atelier". Wystąpiła polska klawesynistka p. Julitta SLEŃDZIŃSKA, prof. PWSM w Warszawie, aktualnie zatrudniona w Królewskim Konserwatorium w Brukseli..."

Bruxelles L'Atelier, 10.05.1975 r.

„...Recital klawesynistki polskiej ...". Z mistrzostwem, klarownie i pięknym dźwiękiem artystka interpretowała liczne utwory polskiego Odrodzenia, następnie kompozytorów: Byrd, Zipoli, Cavalho, Myslivecek, Vanhal, Koncert Haendla, Bacha „Chromatyczną fantazję i Fugę" i inne. Julitta SLEŃDZIŃSKA posiada nieskazitelną technikę, gra jej odznacza się precyzją, lekkością i głęboką muzykalnością."

V. Fabry

IV. Koncert symfoniczny
oncert Julity Slendzińskiej
Julitta Slendzińska
koncertowała
w Rumunii i Bułgarii
JULITTA ŚLENDZIŃSKA
Recitale pianistyczne
Концерт на Юлита Следзинска

Ludomir Sleńdziński. Portret córki Julitty.
Dama Pik z serii: „Talia moich kart" 1971 r.

JULITTA SLEŃDZIŃSKA

KONCERT NA KLAWESYN I MAŁĄ ORKIESTRĘ SYMFONICZNĄ „CONCERTO ALLA BAROCCO" TADEUSZA PACIORKIEWICZA

We współczesnej muzycznej literaturze światowej, mało jest koncertów na klawesyn z orkiestrą. Literatura polska nie posiada ich prawie wcale. Pojawienie się więc tego typu utworu można uznać za ewenement tym bardziej, gdy autorem jest tak znany i powszechnie ceniony kompozytor, jak Tadeusz Paciorkiewicz. Jego /napisany w 1979r./ koncert na klawesyn i małą orkiestrę symfoniczną „Concerto alla barocco" zasługiwałby na szersze omówienie, na które wyznaczone ramy tego artykułu nie pozwalają w pełni, tym bardziej, że chciałabym też spojrzeć na ten utwór ze strony wykonawcy i jeśli nie przeanalizować, to w każdym razie zasygnalizować kilka wybranych problemów z dziedziny percepcji i wykonawstwa.

Na początek kilka słów o kompozytorze. Postać Tadeusza Paciorkiewicza jest ogólnie znana, a jego wkład do polskiej kultury muzycznej ogromny. Na szczególne podkreślenie zasługuje fakt niezwykłej wszechstronności tego twórcy, Kompozytor, teoretyk, pedagog, organizator życia muzycznego w każdej z tych dziedzin posiada wybitne osiągnięcia.

Tadeusz Paciorkiewicz urodził się w Sierpcu /1916 r./. Studiował początkowo w Biskupiej Szkole Organistów w Płocku /1932-1936/, a następnie w Konserwatorium Warszawskim w klasie prof. Bronisława Rutkowskiego /organy/ i prof. Kazimierza Sikorskiego. Dyplom z kompozycji uzyskał w 1953 r. w PWSM w Łodzi. Od pierwszych dni po wyzwoleniu Tadeusz Paciorkiewicz podjął pionierską działalność na terenie Mazowsza i Płocka, gdzie założył niższą i średnią szkołę muzyczna, przy której /jako dyrektor/ rozwinął bardzo szeroką działalność promieniującą swym zasięgiem na całe Mazowsze i Płockie, Między innymi organizował doroczne zjazdy chórów /w ra-

mach konkursów chóralnych/. Działalność ta owocuje po dziś dzień. W roku 1949 Tadeusz Paciorkiewicz rozpoczyna pracę pedagogiczną w średniej szkole muzycznej i w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Łodzi /1949 -1959/, a w latach 1954 - 1959 obejmuje kolejno stanowisko profesora harmonii, kontrapunktu i instrumentoznawstwa w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie. Na stałe przenosi się do stolicy w 1959, pełniąc w latach 1962-1969 funkcje dziekana wydziału kompozycji, teorii i dyrygentury, a w latach 1969-1971 rektora warszawskiej PWSM.

W czasie tak ożywionej działalności pedagogicznej i organizacyjnej Tadeusz Paciorkiewicz prowadzi równorzędnie intensywną pracę twórczą. Nie sposób tu wymienić wszystkich jego kompozycji. Dane dotyczące twórczości i wszechstronnej działalności T. Paciorkiewicza znajdują się w szeregu publikacji polskich i zagranicznych, jak np.:

1. Almanach Polskich Kompozytorów Współczesnych, PWN Kraków 1956 - I wyd. i 1966 II wyd.
2. Kultura Muzyczna Polski Ludowej 1944-1955. PWM Kraków 1957.
3. Mała Encyklopedia Muzyki. PWN Warszawa 1960.
4. Reiss: Mała Historia Muzyki. PWM Kraków 1965.
5. Działalność Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie /roczniki: 1960, 1964, 1967/.
6. Leksykon Kompozytorów XX Wieku, PWM Kraków 1963.
7. Wielka Encyklopedia Powszechna, PWN Warszawa 1966.
8. Słownik Muzyków Polskich, PWM Kraków 1967.
9. Who's Who in the World in America, 1973, ITT Industries Belgium S.A. 120 rue da la Loi, 1050 Bruxelles, Belgique.
10. Lexicon des Blasmusikwesens. Szhulz-Verlag, Freiburg /RFN/ von Wolfg. Suppan, 1976.
11. Morquis Who's Who. INC. 1976/1977, 200 East Ohio Streat Chicago, Illinois 60611.

Jak już nadmieniałam, ramy niniejszego referatu zakładają skrótowość szeregu problemów. Z niezmiernie bogatego więc dorobku kompozytorskiego T. Paciorkiewicza wymienię tylko najważniejsze utwory, jak: I Symfonia /1953/, II Symfonia /1957/, I Koncert fortepianowy /1952/, II Koncert Fortepianowy /1954/, Koncert na skrzypce i orkiestrę / 1955/, Koncert na organy i orkiestrę /1967/, Koncert na puzon i orkiestrę /1971/, Koncert na altówkę i orkiestrę /1957/, Koncert na klawesyn - i małą orkiestrę symfoniczną /1979/, Kwartet smyczkowy /1969/, Kwintet na flet, obój, klarnet, róg i fagot /1963/, Trio na obój, klarnet i fagot /1963/, Trio na flet, altówkę i harfę /1965/, Mała suita na 4 waltornie /1971/, Sześć miniatur na 4 puzony /1972/, Kwintet fortepianowy /1972/, Duet koncertujący na altówkę albo klarnet i Fortepian /1973/, Sonata na wiolączelę i Fortepian /1974/, Sonata na skrzypce i fortepian /1954/, Divertimento na klarnet i Fortepian /1960/, kantata „Oda do młodości" na 4 głosy solowe, chór i orkiestrę /1950/, Kantata „Pieśni o Mazowszu, Wiśle i Warszawie" na chór a cappella /1952/, Oratorium Kopernikowskie „De Revolutionibus" na 4 głosy solowe, recytatora, organy koncertujące, chóry: chłopięcy i mieszany· i orkiestrę symfoniczną /1972/1973/, Balet „Legenda" /1959/, Opery: „Ushiko /1959/, „Ligea" /1964/ - i „Romans Gdański" /1964/ oraz utwory pedagogiczne na fortepian, muzyka filmowa i teatralna.

Za swą wszechstronną działalność artystyczną i pedagogiczną Tadeusz Paciorkiewicz otrzymał szereg nagród:

1949 - nagroda za utwór chóralny „Z Chopinowskich pieśni" na konkursie z okazji Roku Chopinowskiego do tekstów poetyckich, związanych tematycznie z osobą Chopina;

1953 - III nagroda za Sonatę na fagot i fortepian konkursie Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Związku Kompozytorów Polskich za utwory muzyki kameralnej;

1969 - nagroda III stopnia Ministra Obrony Narodowej za Uwerturę i Fantazję Żołnierską na orkiestrę dętą;

1969 - nagroda I stopnia Ministra Kultury i Sztuki za szczególne Zasługi w Organizacji Procesu Dydaktycznego;

1970 - nagroda III stopnia Ministra Kultury i Sztuki za operę „Romans Gdański";

1972 - odznaka Zasłużonego Działacza Kultury;

1972 - nagroda regionalna im. Michała Lengowskiego w Olsztynie, przyznana przez Stowarzyszenie PAX za wybitne osiągnięcia twórcze, za jakie zostało uznane Oratorium Kopernikowskie „De Revolutionibus".

Skomponowane w 1979 roku „Concerto alla barocco" na klawesyn i orkiestrę, jak sam autor sugeruje, jest owocem jego fascynacji pięknem muzyki barokowej. Kompozytor patrzy oczywiście przez pryzmat naszej współczesnej estetyki i swój własny. Nie przyobleka jednak swej wizji w super nowoczesną formę. Tam, gdzie uważa to za stosowne, wprowadza pewne elementy warsztatu baroku, przez co jego koncert wcale nie traci, wręcz przeciwnie - tchnie on /tak mi się wydaje/ tak właściwą dla tej epoki /ale chyba i dziś aktualną/ żywością, prężnością, chciałoby się powiedzieć radością życia. Fragmenty o charakterze motorycznym przeplatane fragmentami ekspresyjnymi, /których proporcje są doskonale wyważone/ zapewniają mu utrzymanie w należytym napięciu zarówno wykonawcy, jak i słuchacza. Koncert jest zwarty, w jakimś sensie klasycznie

prosty, sądzę, że łatwy w percepcji. Chcę tu podkreślić, iż /moim zdaniem/ obok innych walorów niezmiernie cenną w twórczości Tadeusza Paciorkiewicza jest szczerość, naturalność, jak obecnie mówi „autentyczność" jego wypowiedzi muzycznej.

„Concerto alla barocco" na klawesyn i orkiestrę jest siódmym z kolei koncertem tego kompozytora. Poprzednie to:

koncert fortepianowy I 1952
koncert fortepianowy II 1954
koncert skrzypcowy 1955
koncert puzonowy 1971
koncert organowy 1962/1967
koncert altówkowy 1975

„Concerto alla barocco" powstał na zamówienie Julitty Sleńdzińskiej. Forma tego koncertu znacznie odbiega od schematu ustalonego przez klasyków, a potem uprawianego z niewielkimi zmianami prawie do czasów dzisiejszych. Przypomina on raczej wcześniejsze concerti grossi. Część I -Moderato - zaczyna się krótkim wstępem orkiestrowym, po którym wchodzi instrument solowy, imitując główną myśl muzyczną i zarazem główną grupę tematyczną /przykład 1/, którą z kolei podejmują partie instrumentów orkiestrowych. Orkiestra w małym składzie /flet, obój, klarnet, fagot i smyczki/ pełni w utworze równorzędne zadanie z instrumentem solowym, towarzyszy, dialoguje, komentuje lub rozwija jego myśl. Szeroko rozbudowane jest przetworzenie. Prawie pominięta repryza, którą zastępują pierwsze, takty koncertu w zmienionej kolejności. Nawiązując do wspomnianych już reminiscencji warsztatu baroku, należy tu podkreślić pewne elementy polifonii, jak np.: swobodna imitacja akordowa w dwóch planach wielogłosowych, jakby swoista „dwuchórowość" /przykład 2, str. 7 rękopisu partytury, nr 12/, imitacja w klawesynie /przykład 3, str. 9 nr 15; przykład 4, str. 11 nr 20/.

Część II - Andante cantabile - charakteryzuje się spokojną i refleksyjną narracją /przykład 5, str. 14/, narastającą /w instrumencie solowym/ raczej przez zwiększenie ruchliwości rytmicznej niż przez wolumen siły dźwiękowej. Narastanie siły dźwięku występuje prawie wyłącznie w partiach orkiestrowych. Niewielkie kulminacje tej części rozładowywane są stopniowo i nie zakłócają jej spokojnego charakteru. Począwszy od fragmentu „energico" /przykład 6, str. 18/ pojawiają się elementy nowego tematu, przechodzące z orkiestry do klawesynu. Dominuje równomierny rytm szesnastkowy. Od nr 35 /str. 19, przykład 7/ pojawia się nowa myśl tematyczną w imitacji czterogłosowej w orkiestrze, przy żywych figuracyjnych „interwencjach" instrumentu solowego. Część II kończy się powrotem tematu pierwszego w ogromnym skrócie. Kompozytor unika powtarzania repryzy w całości, przy czym stosuje wariacyjność tematyczną.

Część III - Con moto - jest formą ronda w ujęciu swobodnym. Tok myśli muzycznej zwarty, motoryczny, jakby toccatowy, daje, podobnie jak w całym koncercie, duże możliwości przekazania przez wykonawcę interesujących koncepcji interpretacyjnych. Główny temat tej części, powracający ritornel, podlega różnym permutacjom, skrótom itp. /przykład 8, str. 20; 8a, str. 25 nr 5; 8b, str. 30 nr 62/. Na stronie 22 /przykład 9/ pojawia się temat II, który jest dwudzielny. Temat ten ukaże się następnie tylko raz przed zakończeniem utworu / przykład 9a, str. 31 nr 64/. Po pierwszym wejściu tematu II wchodzi epizod /przykład 10, str. 23/, w którym akcję w rytmie ćwierćnut synkopowanych ma orkiestra, z aktywnym rytmicznie basem w wartościach ósemkowych, najwyższy ruch figuracyjny odbywa się w sekstolach szesnastkowych we flecie i klarnecie nad smyczkami. Niestety w wyciągu nie jest on uwidoczniony. Następują epizody polifonizujące miedzy instrumentem solowym a instrumentami orkiestry, jak np. /przykład 10a , str. 23 nr 46/

imitacja oboju z klawesynem. Na str. 25 / przykład 8a/ pojawia się sygnalizowane już w mym opisie drugie wejście I tematu. Temat ten trwa do nr 58 /str. 28, przykład 11/, gdzie orkiestra wprowadza nowy watek tematyczny, który można by nazwać tematem ubocznym. Trwa on do zdecydowanej cezury /str. 30, przykład 12/. Następuje wejście tematu I w orkiestrze /przykład 8b, str. 30/, nawiązuje on do elementów poprzednich i trwa do końca części i kompozycji.

Melodyka koncertu obraca się w kręgu wszystkich 12 dźwięków skali, jakkolwiek kompozytor nie stroni od melodii typu tonalnego. Wyzyskiwane są wszystkie interwały, ze szczególnym uwzględnieniem pochodów kwartowych, septym wielkich i małych, a także pochodów gamowych /vide początek cz. I/.

Harmonika jest przeważnie wypadkową przebiegów horyzontalnych. Częstym zjawiskiem jest bi- i politonalność, a także akordyka o budowie kwartowej.

Rytmika w „Concerto alla barocco", poza często stosowaną zmiennością taktów, nie ma jakichś szczególnych, zaskakujących przykładów. Być może wprowadzanie zbyt wyrafinowanych pomysłów rytmicznych, a także melodycznych i harmonicznych, kłóciłoby się z naczelnym założeniem kompozytora, dla którego uzyskanie atmosfery, czy też aluzyjność do stylu barokowego, była sprawą najważniejszą.

Dynamika została podobnie podporządkowana owym założeniom. Ustawiona jest świadomie w planach barwowo - dynamicznych, co - jak wiadomo - łączy się ściśle z podstawowymi właściwościami instrumentu solowego. Wyjątek w tym stanowią partie wyłącznie orkiestrowe.

W wysokim stopniu została uzyskana naturalna ruchliwość klawesynu. Przewagę zatem stanowią tu rytmiczne przebiegi szybkie, szesnastkowe, a także sekstole szesnastkowe. Zmiany nastrojów kompozytor uzyskuje poprzez zmiany tempa, gatun-

ku melodii i harmoniki, a przede wszystkim treści wewnętrznych, które wykonawca egzemplifikuje w czasie kreacji dzieła.

Czym zatem różni się „Concerto alla barocca" od utworów sensu stricto barokowych? Tym przede wszystkim, że kompozytor dając wiele aluzji i odniesień właściwych dla stylu barokowego, nie przestaje być sobą we wszystkich elementach formotwórczych. W koncercie tym, jak i w całej swojej twórczości, Tadeusz Paciorkiewicz dąży do osiągnięcia syntezy, własnej syntezy dawnego z nowym. Nurt klasycyzmu, a właściwie pewne jego elementy są w twórczości Tadeusza Paciorkiewicza rezultatem świadomego wyboru kompozytora, wykładnikiem jego przemyślanych i przeżytych koncepcji artystycznych. Można go nazwać klasykiem współczesności.

Nawiązując do reminiscencji epoki baroku i koncertu „alla barocco", chciałabym na marginesie zaznaczyć dwa fakty:

1. Tadeusz Paciorkiewicz nie wyklucza wykonywania niektórych swoich utworów na innych instrumentach niż te, na które zostały napisane. Np. koncert klawesynowy na fortepianie, utwory organowe na klawesynie lub fortepianie itp. Przy tej zmianie utwory te, mówiąc potocznie, „sprawdzają się" z zaznaczeniem, że na innym instrumencie, na który zostały skomponowane, dają całkiem nowe efekty wyrazowe. Widzimy tu pewne analogie a opoką baroku, koncertami Bacha, Haendla i innych mistrzów.
2. Utwory Tadeusza Paciorkiewicza posiadają jakaś, powiedzmy, logikę w przestrzennym układzie na klawiaturze, jak to się mówi „dobrze leżą pod palcami". Niewątpliwie owocuje tu wszechstronne, a wiec i wirtuozowskie wykształcenie kompozytora, a fakt powyższy ma duże znaczenie w dydaktyce, predystynując szereg jego kompozycji do użytku w wyższym i średnim szkolnictwie artystycznym.

W zgłoszonym tytule mego referatu zaznaczyłam, iż będzie on zawierał szkic analizy porównawczej niektórych problemów

percepcji utworów klawesynowych i fortepianowych. W trakcie pisania okazało się, iż wyznaczone ramy wystąpienia na taki szkic nie pozwalają. Rezygnując z przykładów i nagrań, sam problem zredukuję do kilku uwag dotyczących percepcji i wykonawstwa utworów klawesynowych z orkiestrą.

Jak wiemy klawesyn, instrument baroku, przeznaczony był do użytku w pomieszczeniach małych w porównaniu z naszymi salami koncertowymi, a jego brzmienia /w przeciwieństwie do fortepianu/ nie uległ na przestrzeni stuleci zwiększeniu. Co ciekawsze, na ogół wierne kopie klawesynów z epoki /np. kopia francuskiego instrumentu z firmy Dowd - który posiada PWSM w Warszawie, czy podobne kopie konstruowane np. przez Kaufmana w Brukseli/ posiadają dźwięk donośniejszy i /pomimo braku szesnastki/ mocniejszy niż współczesne instrumenty tego typu np. Neupert; ma to swoje źródło w budowie klawesynów. Sytuacja ta pociąga za sobą często /zwłaszcza jeśli chodzi o koncerty na klawesyn z orkiestrą/ prawie ciągle używanie przez solistę maksymalnej ilości rejestrów, co oczywiście zubaża kolorystykę i plastykę architektoniczną utworu. Moim zdaniem, w ramach recitali solowych lub kameralnych w niedużych salach koncertowych, jesteśmy zdolni przystosować się do małego wolumenu brzmienia klawesynu i po pewnym czasie zadowala to nas. Natomiast przy wykonywaniu utworów na klawesyn z orkiestrą symfoniczną wyżej wymieniona adaptacja nie może mieć miejsca z uwagi na ciągłe powtarzające się rażące dysproporcje wolumenu brzmienia orkiestry i klawesynu. Osobiście jestem za nagłaśnianiem klawesynu w dużych salach koncertowych, a szczególnie w czasie wykonywania koncertów z orkiestrą. Rolę takiego nagłośnienia dobrze spełniają produkowane na zachodzie przystawki wzmacniające dźwięk /siła wzmocnienia może być regulowana, a

sama przystawka wmontowana jest w klawesyn/. Przystawki produkuje np. firma Neupert.

Drugim problemem, który chcę poruszyć w związku z "Concerto alla barocca", jest problem jego rejestracji. Nie chodzi mi tu o podawanie szczegółowych propozycji, a jedynie zasygnalizowanie /zaznaczam, iż są to moje subiektywne odczucia/ ogólnego podejścia do wyżej wymienionego problemu. Dotyczy to zarówno wyboru instrumentu, jak i typu rejestracji.

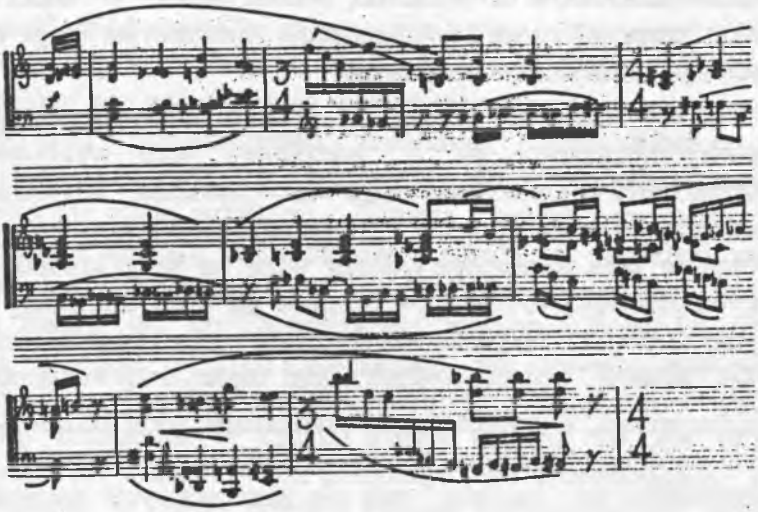
Wymienione już przeze mnie wierne kopie instrumentów z epoki, choć często /w zależności od typu instrumentu/ posiadają 8', 8", A, 4 /bez 16 -tki/, z racji swej konstrukcji /brak pedałów/ nie pozwalają na zmianę rejestrów w czasie grania. Tego typu "płaszczyznowa" rejestracja, bardzo dobra np. w formach suitowych, w odniesieniu do większych utworów często nie zdaje egzaminu. Zresztą nawet propagatorzy grania na kopiach instrumentów z epoki, np. angielski znakomity klawesynista Tilacy, stwierdzają, że liczne większe formy, jak np. Chromatyczna fantazja i fuga J.S. Bacha, w ogóle na tych klawesynach nie powinny być wykonywane, z uwagi na brak możliwości zwiększenia wolumenu brzmienia w czasie trwania utworu, co nie tylko zubaża, ale czasem wręcz deformuje jego architektonikę. Oczywiście w Polsce problem wyboru instrumentu jest raczej problemem teoretycznym, gdyż posiadamy znikomą ilość kopii instrumentów barokowych. Natomiast na zachodzie zagadnienie to jest najbardziej aktualne. Osobiście jestem za wykonywaniem koncertów typu, jaki reprezentuje "Concerto alla barocca" T. Paciorkiewicza na klawesynach "współczesnych", tak szeroko rozpropagowanych przez Wandę Landowską. Tego typu klawesyny dają możność plastyczniejszego /gradacje dynamiki/, barwniejszego /kombinacje kolorystyczne/ przedstawienia tekstu muzyczne-

go. T. Paciorkiewicz pozostawia wykonawcy dużą swobodę, nie sugerując swych propozycji rejestrowych. Sądzę, że percepcja dzieła muzycznego będzie tym lepsza, iż bardziej wykonawcy uda się uchwycić całokształt tego dzieła z jego poszczególnymi formotwórczymi elementami, usystematyzowanymi według ich roli w danym utworze. Zakładając powyższe, bardzo ważna rola rejestracji podkreślającej formę danego utworu lub ją zniekształcającej jest oczywista. Jasnym jest, że w klawesynie rejestracja służy do rozwiązywania problemów z dynamiką i kolorystyką. W koncercie "alla barocco" wszelkie kombinacje rejestracyjne mogą znaleźć swoje miejsce i uzasadnienie.

Każdy człowiek w swoisty sposób zarówno percepuje utwory muzyczne, jak i odczytuje /jako wykonawca/ zamierzenia kompozytora. Stąd też powstało, używane obecnie dość często, pojęcie "twórczego wykonawstwa", rozumiane jako narzucanie własnej wizji na wizję kompozytora lub określając to inaczej, spojrzenie na tekst muzyczny nie tylko z punktu widzenia współczesnej nam estetyki, lecz i swej własnej, będącej wykładnikiem naszej indywidualności. Sądzę jednak, że opracowując i przekazując jakąś kompozycję, tym bardziej będziemy zbliżać się /jako wykonawcy/ do doskonałości, im bardziej uda się nam uchwycić całokształt dzieła z możliwie najmniejszymi odchyleniami w stosunku do zamierzeń kompozytora - zwłaszcza gdy mamy do czynienia z kompozytorami współczesnymi.

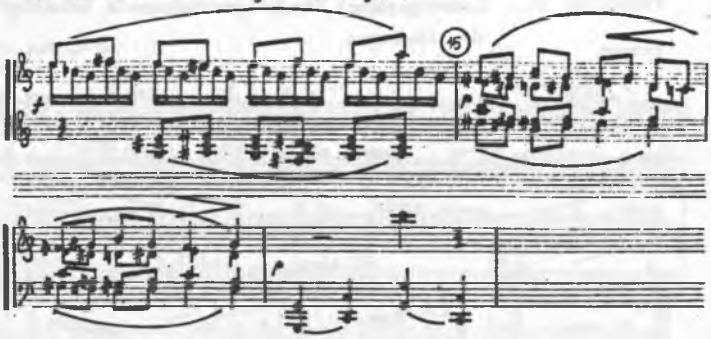
Kończąc moje uwagi dotyczące koncertu klawesynowego Tadeusza Paciorkiewicza, chciałabym jeszcze powrócić do początkowej myśli referatu. Literatura klawesynowa i polska literatura muzyczna wzbogaciły się o cenne dzieło, a fakt ten ma tym milszy akcent, że przypada w 100 rocznicę urodzin naszej znakomitej klawesynistki Wandy Landowskiej.

PRZYKŁAD 1. Część I. Klawesyn. Główna grupa tematyczna.



PRZYKŁAD 2. Orkiestra. Swobodna imitacja akordowa w dwóch planach wielogłosowych.

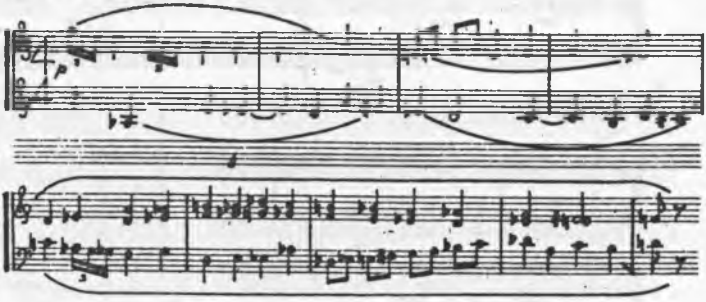
PRZYKŁAD 3. Imitacja w klawesynie.



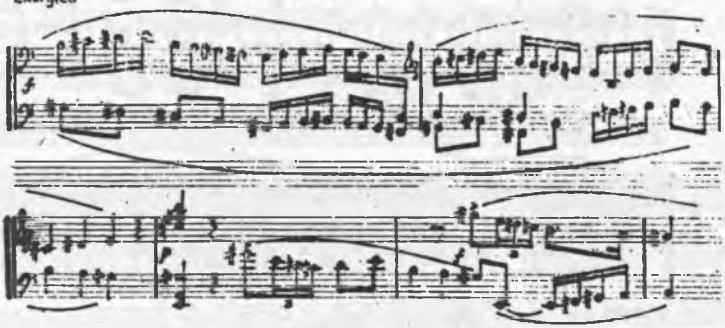
PRZYKŁAD 4. Orkiestra. Imitacja.

PRZYKŁAD 5. Część II. Spokojna narracja w instrumencie solowym.

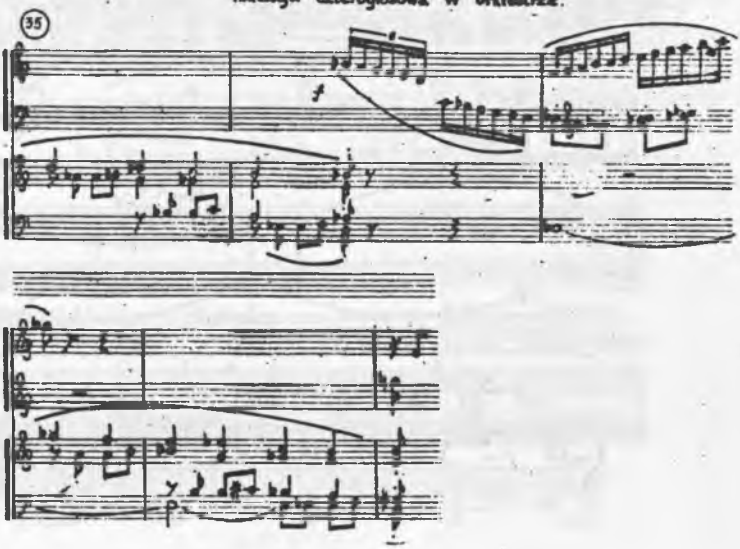
Andante cantabile ♩=76



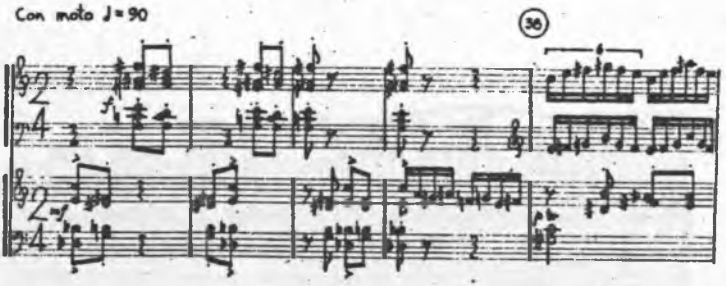
PRZYKŁAD 6. Elementy nowego tematu przechodzące z orkiestry do klawesynu.



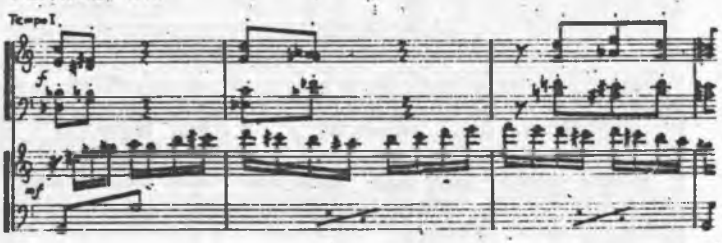
PRZYKŁAD 7. Nowa myśl tematyczna. Imitacja czterogłosowa w orkiestrze.



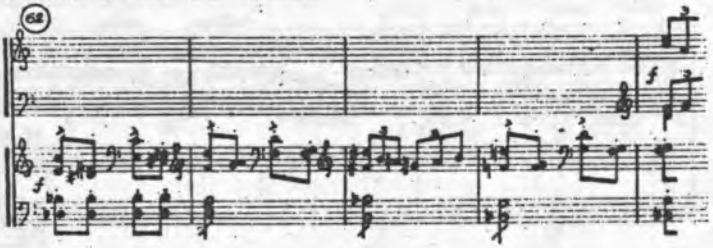
PRZYKŁAD 8. Główny temat III części.



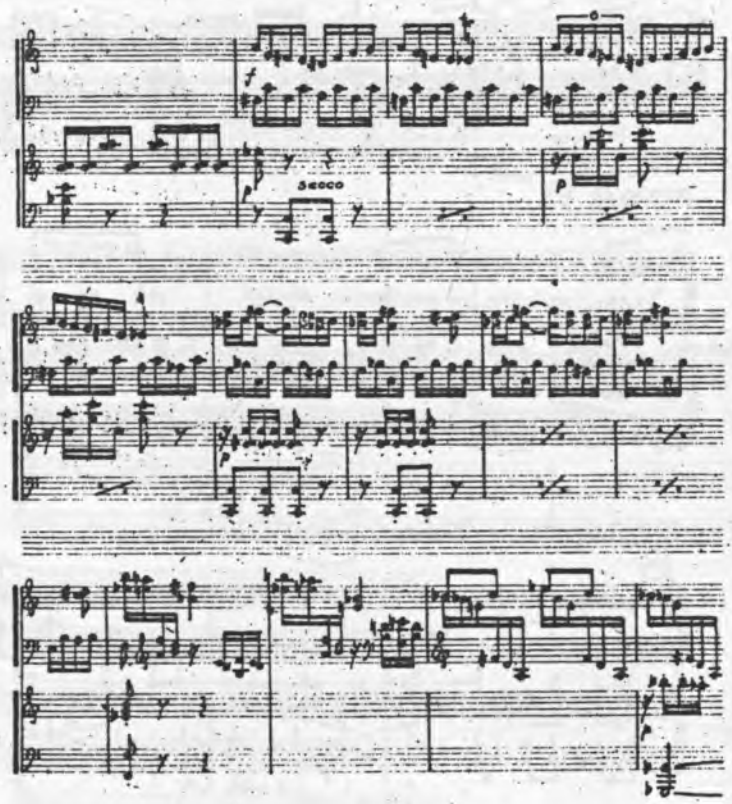
PRZYKŁAD 8 A.



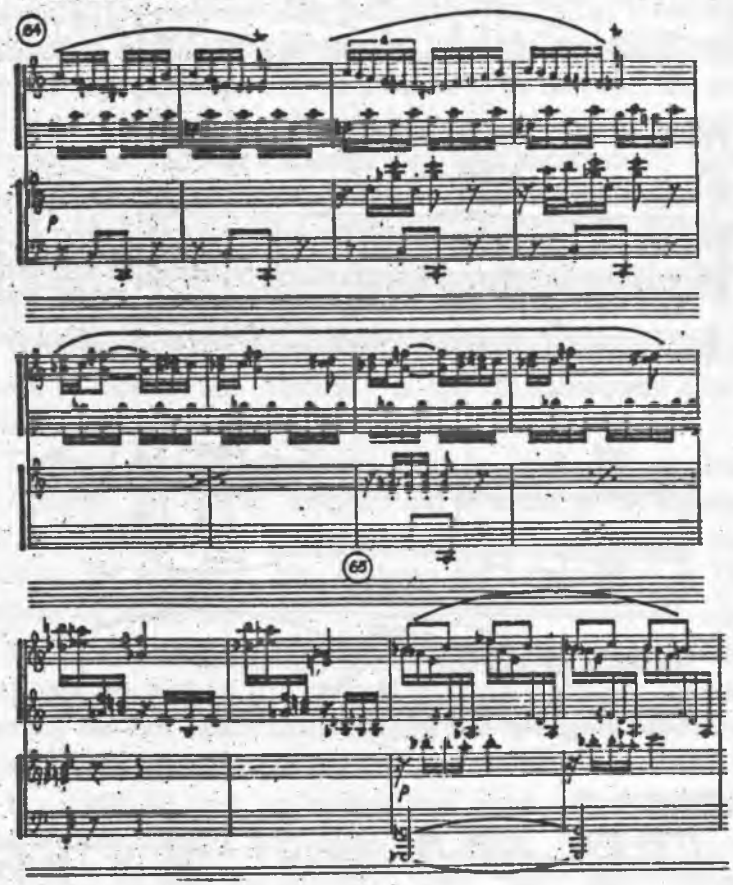
PRZYKŁAD 8 B. Orkiestra.



PRZYKŁAD 9. Drugi, dwudzielny temat III części.

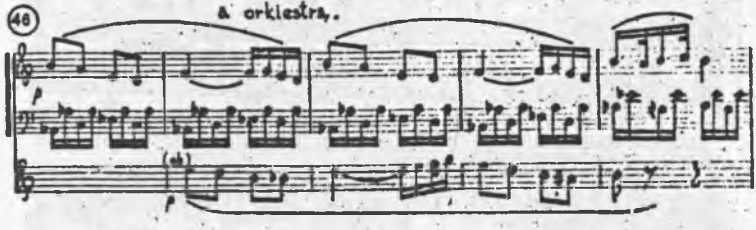


PRZYKŁAD 9a.

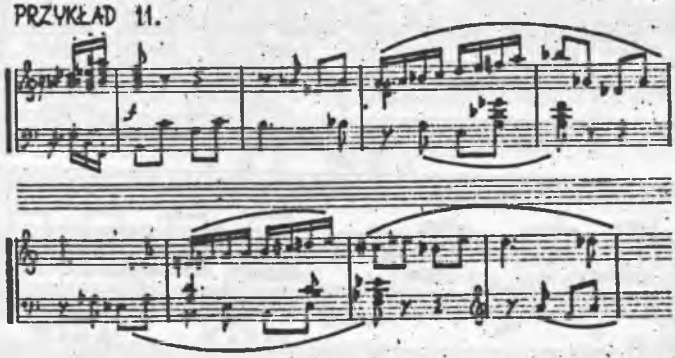


PRZYKŁAD 10.

PRZYKŁAD 10A. Epizody polifonizujące między klawesynem a orkiestrą.



PRZYKŁAD 11.



PRZYKŁAD 12.

JULITTA SLEŃDZIŃSKA

CONCERTO FOR CLAVESIN AND LITTLE SYMPHONIC ORCHESTRA "CONCERTO ALLA BAROCCO" BY TADEUSZ PACIORKIEWICZ.

Summary

In the present-day world musical literature there are few concertos for clavesin with orchestra. The Polish literature is practically lacking them entriely. So, the appreance of this type of composition can be deemed to be an event the more so that its author is such well-known and highly appraised composer, as Tadeusz Paciorkiewicz who substantially contributed to the Polish musical culture. The astounding versality of this composer deserves special attention: as composer, theoretician, pedagogue,musical activiat - he has great achievements in each of these domains.

Written in 1979, his concerto for clavesin and little symphonic "concerto alla barocco" is the 7th subsequent concerto for a solo instrument and orchestra.

Tadeusz Paciorkiewicz was born in 1916. He studied at the College of Music in Łódź and Warsaw in the clases of prof. B. Rutkowski - organ, and prof. K. Sikorski - composition. He acquired his diploma for composition in 1953 /College of Music in Łódź/.

Since the initial days after liberation, Tadeusz Paciorkiewicz took up pioneer activity and secondary schools of music, whereby he /as headmaster/ developed a large-scale activity yielding fruit up to the present day.

In 1949 he took up pedagogical work at the secondary school and College of Music at Łódź /1949-1959/; in 1954-1959 he took successively over the posts of professor of accordion, counterpoint and study of instruments at the National College of Music in Warsaw. He took his resi-

dence in Warsaw in 1959, holding in 1962-1969, the posts of dean of composition, theory and conducting departments, and in 1969-1971 - the post of rector of the State College of Music in Warsaw.

During this period of lively pedagogical and organizational activities Tadeusz Paciorkiewicz simultaneously carries on an intensive creative work. It is hardly possible to enumerate creative work. It is hardly posible to enumerate all his compositions here. This rich composition activity includes attainments in the sphere of symphonic, chamber music compositions, operas, concertos with orchestra, choral and solo compositions as well as pedagogic literature.

The data pertaining to t. Paciorkiewicz's versatile activities can be found in a range of Polish and foregin publications. For his versatile artist's and pedagogic activities, Paciorkiewicz was awarded many prizens. The "Concerto alla barocco" composed for clavesin and orchestra in1979, as suggested by the composer himself, is a yield of his fascination for baroque music. The composer obviousłysees the epoch of baroque through a prism of our present-day aesthetics and his own.

This composition is the 7th successive instrumental concerto with orchestra in Tadeusz Paciorkiewicz's attainments up to now. Here is a list of the individual concertos pursuant to a chronological order:

Piano concerto I	- 1952
Piano concerto II	- 1954
Violin concerto	- 1955
Organ concerto	- 1962/67
Trombone concerto	- 1971
Viola concerto	- 1975
Clavesin concerto	- 1979

"Concerto alla barocco" was composed on order to Julitta Sleńdzińska in 1979. Its form substantially deviates from

scheme affixed by the classicists, afterwards cultivated with slight alterations almost up to the present day. It rather resembles the earlier concerti grossi.

Part I - Moderato - begin form a short orchestral introduction, fllowed by a solo instrument, initiating the chief thematic group /example 1/, which are subsequently undertaken by the individual parts of orchestral instruments. Alittle orchestra /flute, oboe, bassoom and strings/ fulfils a similar role throughout the compositions as the solo instrument: it accompanies, dialogues, comments or develops its conception. The part called conversion is widely extended. The reprise is almost eintirely disregarded begin substituted by the initial tacts of concerto, though in a changed sequence.

Part II - Andante cantabile - is featured by a quiet and reflective narration /example 5/, increasing raither as a result of rising rhytmical liveliness than by the volumen of sonic force. The sinic force increases in the orchestral parts exlusively. Slight culminations of this part are being gradually relieved and do not distrub the quiet character of this part.

Part III - Con moto - is a form of rondo in a natural formulation /example 8/. The compact, motoric - resembling the toccata - course of thinking gives - like throughout the concerto - great possibilities of showing by the performer of both interesing interpretation as well as virtuoso's conceptions. The principal topic of this part - the returning ritornel - is subject of various permutations, abbreviations, etc.

The melodics of the concerto movies in a circle of all 12 tones of the musical scale, though the composer does not keep of tonal-type melodies. All intervals are utilized, quatro marches of major and minor sevenths as well as gamut marches being taken into consideration /see beginning of part I/.

The harmonics is - as a rule - a resultant of horizontal passages. The bi- and poly-tonality and also chordies of a quart construction are a frequent phenomenon.

The rhythmics in "Concerto alla barocco" - apart from the frequently applied changeability of tacts, has not any peculiar surprising examples. Perhaps, the introduction of excessively subtle rhytmical conceptions alongside melodic and harmonic conceptions would be out of accord with the basic assumption of the composer for whom the privinding for an atmosphere or else allusiveness to the baroque style was the most important matter.

Similary, the dynamics was subordinated to these assumptions. If is conscientiously set in baroque-dynamic plans, which - as known - is closley tied up with the basic properties of a solo instrument. Exlusive orchestral parts are an exception therein.

The natural mobility of the clavesin has been utilized to a high degree. Thus the speedy semiquaver and also semiquaver-six rhytmical passages are prevailing here.

The composer obtains the changing imressions through a changing tempo, facture, kind of melody and harmonics and - first and foremost - inner contents which the performer exemplifies while creating the composition.

What does the "Concerto alla barocco" differ from baroque compositions sensu stricto by? The difference consists primarily in the fact that the composer - by giving a lot of allusions and appropriate correlations to the baroque style - continues being himself in all formogenic elements.

In his concerto and also in all his composition activity Tadeusz Paciorkiewicz tends to attainig systems of own synthesis of the old with the new.

The current of classicism, frankly speaking some of its elements in Tadeusz Paciorkiewicz's activity is a result of

the composer's conscious choise, an exponent of his deliberate and experienced artist's conceptions. We can call him an up-to-date classcist.

When discussing - on the margin of Tadeusz paciorkiewicz's clavesin concerto - the problem of choice of the clavesin and type of registration, I assume that a concerto represented by "Concerto alla barocco" ought rather to be performed not on copies of baroque instruments but on "present-day" instruments offering the possibility of changing the registers while playing /availability of pedals/ and consequently better possibilities of adequate gradation of dynamics. Obviously, these instruments have better colourizing possibilities, which is also significant.

Considering that the sonic of the clavesin has not incoreased through out centuries /in contradistinction to e. g. the piano/ and that the force /with the exception of certain margins of registers/ cannot be modified by the performer, I assume that the sound of the clavesin used as a solo instrument with orchestra can and ought to be intensified to avoid gaudy disproportions in the sound volume.

Concluding my remarks on the clavesin concerto by Tadeusz Paciorkiewicz I would still revert to the initial idea of the paper. The clavesin literature and Polish musical literature has been enriched accent the more so that it coicides with the 100th anniversary of birth of our famous clavecinist, Wanda Landowska.

Julitta Sleńdzińska przy fortepianie. Zdjęcie.

JULITTA SLEŃDZIŃSKA

WYBRANE ZAGADNIENIA REJESTRACJI KLAWESYNOWEJ WANDY LANDOWSKIEJ

Wanda Landowska /1879-1959/ z wykształcenia była pianistką, uczennicą A. Michałowskiego /fortepian/ i H. Urbana w Berlinie /kompozycja/. Światową sławę zyskała jako klawesynistka. Jej artystyczny życiorys znany jest na ogół miłośnikom muzyki, przypomnę więc tylko kilka faktów. Landowska po studiach mieszkała we Francji. Prowadziła tam klasę klawesynu w konserwatorium paryskim, oraz otworzyła szkołę w St. Leu la Forot. Po drugiej wojnie światowej pracowała w Stanach Zjednoczonych. Wielu wybitnych klawesynistów, jak Ruggerio Gerin, Ralf Kirkpatrick, Rafael Puyana i wielu innych /z Polski Emma Altberg Margeritta Trombini-Kazuro / było jej uczniami. Landowska napisała szereg prac o tematyce przeważnie związanej z zagadnieniami interpretacji muzyki dawnej. Aby podkreślić, jak cenioną była jako klawesynistka wystarczy przypomnieć, że M. de Falla i F. Poulnec specjalnie dla niej pisali koncerty na klawesyn. Wanda Landowska odegrała w muzyce klawesynowej rolę nowatorską.

Nawiązując do tematyki referatu, chciałabym poświęcić kilka słów tak zwanemu twórczemu wykonawstwu. Termin powyższy spotyka się obecnie dość często. W literaturze klawesynowej mało jest utworów, które kompozytorzy opatrzyli wskazówkami dotyczącymi rejestracji. Problem więc koncepcji rejestracyjnych wykonawców, jako taki, można zaliczyć do domeny twórczego wykonawstwa. Nie jest to jedyny jego wyznacznik. Problematyka rejestracyjna sama w sobie może być obszarem twórczej działalności wykonawcy, może być jednak obszarem działalności, której za twórczą /ze względu na jej poziom artystyczny /uznać nie możemy.

Oczywiście twórcze wykonawstwo bywa różnie rozumiane i nie podejmuję się przedstawienia jego jednoznacznej definicji. Zdajemy sobie sprawę, iż nie każde wykonawstwo poprawne, zgodne z obowiązującymi aktualnie kryteriami estetycznymi, przefiltrowanymi ponadto przez pryzmat znajomości epoki, w której utwór muzyczny powstał, można uważać za twórcze. Sądzę, że za twórcze można uznać takie wykonawstwo, które wnosi nowe walory do istniejących konwencji wykonawczych. Walory wytrzymujące próbę czasu i obdarzone zarówno cechami nowatorstwa, jak i siłą oddziaływania na współczesne i przyszłe pokolenia wykonawców. W świetle takiego określenia koncepcje rejestracyjne W. Landowskiej można uznać za twórcze.

Brak nam szczegółowej analizy całości dorobku artystycznego Wandy Landowskiej. Z powyższego braku pochodzą, myślę, często dość powierzchowne osądy, w których cechy dotyczące fragmentów jej dzieła przenoszone są bądź na jego całość, bądź też na inne fragmenty. Sądzę, że wbrew temu, co się czasem słyszy, koncepcje rejestracyjne W. Landowskiej, przekazane nam w Jej nagraniach oraz relacjach ustnych i pisemnych, można uznać za nowoczesne z punktu widzenia obecnej estetyki. Cechuje je brak schematyzmu, świadome, analityczne podejście do każdego utworu, przemyślany wybór środków zależnych i od samej konstrukcji działa, i od nastroju, który wykonawczyni chce nam przekazać. Wanda Landowska w swej rejestracji dba o wyraźne, czytelne podkreślenie architektoniki utworu, o możliwie najlepsze zachowanie proporcji detali i osiągnięcie jednolitości "bryły".

Przyjęcie pewnych analogii pomiędzy muzyką a malarstwem czyni czytelniejszymi zawiłości przekazanych nam przez W. Landowską pomysłów rejestracyjnych. Za swego rodzaju malarski światłocień można uznać zestaw rejestrów obracających się w jednej kolorystyce, których takie czy

inne połączenia lub wybór decydują o większym lub mniejszym natężeniu barwy właściwej tym rejestrom. Mam tu na myśli:

1/ 8', 8", 8'+8" /A/

2/ 4+8', 4+8'+8" /8" posiada dwie możliwości gatunku dźwięku: attenuée, remforcée/

3/ 16+8', 16+8'+8"

Podaję najprostsze zestawienia rejestrów[1], w ramach których występuje wyraźna gradacja dynamiki bez ewidentnych zmian koloru. Wszelkie działania w obrębie każdej z tych grup można uznać za operowanie światłocieniem.

Natomiast rejestracja w momentach styku poszczególnych barw /np. 4 i 16/ ma cechy kolorystyki malarskiej, w której o kontraście decyduje nie tylko natężenie danej barwy, ale również sposób jej zestawienia z inną. Dwie barwy o małym natężeniu i małym /czy nie istniejącym/ kontraście natężenia, ale różniące się wyraźnie swym kolorem, mogą być używane w koncepcjach rejestracyjnych przy odpowiednich ich zestawieniach, jako swego rodzaju kulminacje mające na celu wyeksponowanie jakiegoś fragmentu dzieła. Zestawienie barw ma tu więc pewne działanie "formotwórcze". Landowska po mistrzowsku operuje możliwościami "formotwórczymi" rejestracji. Modeluje ona kształt bryły utworu i jego poszczególnych elementów, przeważnie przy

---

[1] 8' - rejestr ośmiostopowy o realnej wysokości brzmienia;
8" - rejestr ośmiostopowy o realnej wysokości brzmienia, słabszy /cichszy/ od rejestru 8;
4 - rejestr czterostopowy, brzmiacy o oktawę wyżej niż rejestr 8;
16 - rejestr szesnastostopowy brzmiący o oktawę niżej niż rejestr 8.
Rejestry 4 i 16, bez 8' lub 8" przeważnie transportuje się o oktawę w dół /w wypadku rej. 4/ i o oktawę w górę /w wypadku rej. 16/, celem otrzymania podanej w zapisie wysokości dźwięku. W. Landowska oraz obecnie szereg innych klawesynistów używają tych rejestrów w pewnych wypadkach bez transponowania dla celów kolorystycznych.

pomocy światłocienia i koloru, osiągając większą plastykę i posiadając w sumie mniej "secesyjnych" przegięć w rysunku niż szereg artystów grających na instrumentach /przeważnie kopie francuskich klawesynów barokowych/, które posiadają jedynie możliwości rejestracji płaszczyznowych[2]. Podkreślają oni często formę /zwłaszcza dotyczy to mniejszych elementów niż poszczególne frazy/ przy pomocy obrysowania, niekiedy przerysowania kształtu /w jednej płaszczyźnie /przesunięcie w czasie rubatem/.

Plastykę kształtowania frazy zestawieniami rejestrów Wanda Landowska posuwa czasem aż do tego stopnia, iż używa zmian rejestrów /w obrębie jednej kolorystyki/ nawet przy rozwiązywaniu akordów /przykład 1/. Landowska jest również mistrzem w posługiwaniu się rejestracją dla jasnego ukazania polifonii, o czym będę jeszcze wspominać /przykład 2/

Sądzę, że zarówno temperament artystyczny Wandy Landowskiej, jak i jej wykształcenie pianistyczne, kompozytorskie i szczególne uczulenie na barwę dźwięku sprawiły, iż jej koncepcje rejestracyjne /jak i całość jej sztuki klawesynowej/ zaczęły przerastać możliwości dawnych klawesynów. Na zamówienie W. Landowskiej, zgodnie z jej wskazówkami, Pleyel buduje nowy typ klawesynu. Mając w zasadzie rejestry, które posiadały już np. klawesyny, na których grywał J.S. Bach[3] /na ich budowie wzorują się takie współczesne fir-

[2] Brak pedałów, wszystkie rejestry włączane ręcznie, co uniemożliwia ich zmiany w czasie gry.

[3] Klawesyny J.S. Bacha /jeden konstruktora anonimowego, drugi Zibermanna/ posiadały dwa rejestry 8-stopowe, rejesrt 4-stopowy i 16-stopowy, oraz lutnie /dyspozycja współczesnego nam Neuperta, rej. 4-stopowy w górnej klawiaturze, klawesyn Pleyela w dolnej/. Wbrew danym opiniom niektórych muzykologów niemieckich badania ostatnich lat wykazały, że system pedałów, służących do zmian rejestrów w tych instrumentach, istniał już za czasów J.S. Bacha. Większość dawnych klawesynów nie posiadała

my, jak Neupert, czy Ammer/, klawesyn Pleyela posiada przede wszystkim inny gatunek i siłę dźwięku. Z szeregu szczegółów budowy na podkreślenie zasługują inne gabaryty klawiatury, przypominającą klawiaturę fortepianową, co ułatwia niewątpliwie grę "wirtuozowską". Zestawienie możliwości klawesynu Pleyela /zarówno kolorystycznych, jak i wypływających z układów manualnych/ z możliwościami czy to francuskich klawesynów barokowych, czy nawet klawesynów J.S. Bacha, których dyspozycję jak już wspomniałam posiadają współczesne instrumenty firmy Neupert lub Ammer /firmy niemieckie/, w jasny sposób obrazuje nam, iż W. Landowska swych koncepcji rejestracyjnych nie mogłaby realizować na dawnych klawesynach czy ich kopiach, i że koncepcje te nie dadzą się często przenieść "na żywo" na klawesyny innego typu niż Pleyel lub Gobble nawet w wypadku, gdy posiadają one w zasadzie podobne możliwości kolorystyczne. W zestawieniu z Pleyelem "nikłość" dźwięku np. Neuperta powoduje występowanie rażących cięć przy niektórych kombinacjach rejestracji W. Landowskiej /przykład 1a/. Klawesyn Pleyela przykrywa te cięcia jakością swego brzmienia.

Charakterystyczna dla współczesnej nam estetyki dbałość Wandy Landowskiej o zachowanie jednolitości formy utworu

---

jednak tak bogatej dyspozycji, która często nie wykraczała poza rejestry 8-stopowe, choć istniały tendencje do wzbogacenia zarówno samej dyspozycji, jak i możliwości operowania nią. Np. włoskie eksperymenty z trzema klawiaturami. Za pierwszego konstruktora wprowadzającego pedały do zmian rejestrów uważa się Johna Haywarda /1660, Anglia/. Marin Merseune /1637 -Francja/ pozostawił w swym dziele przekaz, iż klawesyny z tej epoki posiadają: 4 rzędy strun, 2 unisony /rej. 8/, oktawę /rej. 4/, i Jeu-grave /rej. dwunastostopowy/, który w nomenklaturze niemieckiej jest rejestrem szesnastostopowym. Inna nazwa wynika tu z rozbieżności jednostek metrycznych. Istnieje również, zachowany do dziś /znajdujący się w Brukseli/, klawesyn Hass, będacy dowodem istnienia rej. 16-stopowego w XVII w.

/opieram się na przekazanych mi relacjach jej uczniów/ była przyczyną sugerowania przez Landowską rezygnowania z typu rejestracji maksymalnie eksponującej plastykę utworu, w wypadku gdy rejestracja ta mogłaby naruszać spoistość formalną dzieła.

Dotyczy to zarówno tendencji pozostawania w jednej kolorystyce w poszczególnych częściach mniejszych form sonatowych czy cyklicznych, jak również sposobu rejestracji większych form, jak np. "Chromatyczna fantazja i fuga" d-moll J.S. Bacha. Żałuję, że ramy referatu nie pozwalają na umieszczenie tego utworu z podwójną rejestracją /na klawesynach Pleyela i Neuperta/ proponowaną przez Landowską i R. Gerlina - jej ucznia i długoletniego współpracownika. Wymieniona dbałość o spoistość formalną utworu muzycznego jest przyczyną np. promowania możliwości dwóch koncepcji rejestracji "Chromatycznej fugi" d-moll J.S. Bacha w zależności od typu klawesynu, na którym utwór ten wykonuje się. Sama Landowska w swych nagraniach, dokonanych na Pleyelu, posługuje się następującą rejestracją: /dla większej czytelności podaję uproszczony schemat narastania dynamiki/

8"+8'+A +4+A+16

-A

W grze na klawesynie Neuperta R. Gerlin, w oparciu o wypowiedzi W. Landowskiej, proponuje zaczęcie od razu od rejestru 4, celem uniknięcia pewnego cięcia ujawniającego się na tym instrumencie w chwili wprowadzenia nowej kolorystyki tego rejestru. Oczywiście zmiana ta powoduje skrócenie, czy raczej "spłaszczenie" linii rozwoju dynamiki:

4 +A +16

Również współczesna nam dbałość o wyeksponowanie monumentalności formy w większych utworach jest przyczyną operowania przez Landowską, w szeregu wypadków, dużymi

płaszczyznami mniejszych elementów. Przykładem tego może być rejestracja szeregu utworów G.F. Haendla. Wspominając tego mistrza należy zaznaczyć, iż w rejestracji Landowskiej dają się zauważyć różnice nie tylko w podejściu do problemów płaszczyzn w zależności od typu utworów, ale również pewne zmiany konwencji rejestracyjnych można zaobserwować w rejestracji utworów różnych kompozytorów, nawet należących do tego samego okresu /np. rejestracja stosowana przez Landowską w utworach Haendla jest na ogół bardziej płaszczyznowa niż rejestracja tego samego rodzaju utworów J.S. Bacha/.

Rewelacyjność rejestracji, którą Landowska używa w celu podkreślenia polifonii, przeważnie nie zdaje egzaminu na klawesynach typu Neuperta. Ta niezwykle bogata i czasem wręcz karkołomna rejestracja, pięknie brzmiąca i wtopiona w całość utworu na klawesynie Pleyela lub Gobble'a, w przeniesieniu na klawesyn Neuperta po prostu nie opłaca się. Nikły, często niezauważalny jej efekt dźwiękowy na tym instrumencie nie równoważy niewygody, czy nawet ryzyka gry, które za sobą pociąga /przykład 3/, nie mówiąc już o występującym czasem braku możliwości zastosowania pewnych pomysłów z uwagi na inne usytuowanie rejestru 4 /dolna klawiatura w Pleyelu, górna w Neupercie/.

Jeśli w dziele W. Landowskiej /w problematyce rejestracji/ mogą istnieć tu i ówdzie pewne rysy, z punktu widzenia obecnej estetyki /chodzi mi o czasem zbyt dla nas bogatą, aczkolwiek zawsze konsekwentną rejestrację/, to nie należy zapominać, iż każdy artysta o tendencjach nowatorskich, zafascynowany swą ideą, ulega często skłonności do takich przerysowań.

Należy też wziąć pod uwagę, iż kryteria estetyczne zmieniają się. Oceniając estetykę koncepcji rejestracyjnych Landowskiej, brak nam jeszcze i perspektywy i materiałów do oceny jej sztuki na tle sztuki jej współczesnych. Opierając się jednak na

wypowiedziach uczniów Landowskiej oraz po zapoznaniu się z całokształtem jej nagrań można sądzić, iż jej sztuka w zakresie problematyki rejestracji jest bardziej współczesna nam niż sztuka wielu klawesynistów, którzy przyszli po Landowskiej.

Koncepcja rejestracyjna Landowskiej poza cechami, o których już mówiłam, /dbałość o podkreślenie zarówno architektoniki utworu, jak i plastycznego wyeksponowania detali linearnych i polifonii/ noszą na sobie piętno epoki romantyzmu. Nie wszystko w sztuce da się przeanalizować, czy opisać. Sądzę, iż może nigdy nie dojdziemy do tego, na jakiej podstawie dana rejestracja stwarza takie a nie inne wrażenie przy percepcji utworu. Jest jednak rzeczą oczywistą, że właśnie szereg pomysłów rejestracyjnych eksponuje romantyczne spojrzenie W. Landowskiej na muzykę dawną. Wyczuwamy to w szerokim oddechu dużych płaszczyzn, w rozmachu pełnych ładunku emocjonalnego gradacji dynamicznych, w zadziwiającej kolorystyce i lirycznej subtelności szeregu detali. Sądzę, iż „powiew romantyzmu" był w swoim czasie jedną z głównych przyczyn, dzięki której udało się Landowskiej zainteresować szeroką publiczność dawną muzyką.

Mówiąc o rejestracji Landowskiej nie sposób nie napomknąć o kontrowersjach z jakimi się spotkała. mam tu na myśli założenia estetyczne artystów propagujących wykonawstwo jedynie na kopiach starych klawesynów, przeważnie barokowych instrumentów francuskich, o których wspomniałam już w referacie. Uwzględniając specyficzne piękno brzmienia tych klawesynów oraz fakt, iż mniejsza ilość rejestrów i brak możliwości ich zmiany w czasie gry prowadzi, w szeregu wypadków, do szybszego rozwoju możliwości i sposobu stosowania artykulacji jako swego rodzaju „środka zastępczego" przy tworzeniu płaszczyzn, myślę jednak, że faworyzowanie grania jedynie na wyżej wymienionych kopiach ma w sobie coś z „muzealnego zasuszenia", którego pewnego rodzaju zbytnie

ograniczenie moglibyśmy wtedy ocenić /choć analogie są dość odległe/, gdyby zaproponowano nam np. wykonywanie dzieł Chopina jedynie na kopiach jego instrumentu.

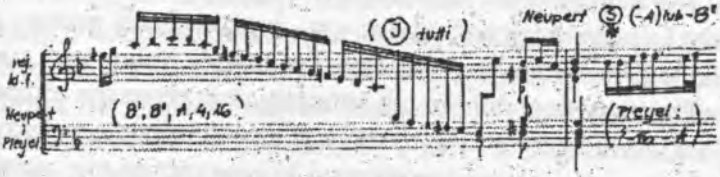
Na podkreślenie zasługuje fakt, że nie wszystkie utwory baroku /nie mówiąc już o współczesnych/ dadzą się wykonać na tych kopiach. Jeden z czołowych artystów grających na wymienionych instrumentach, znakomity klawesynista angielski Colin Tilney, indagowany przeze mnie, jasno sprecyzował swe stanowisko, iż szeregu dzieł dawnych mistrzów /w tym np. „Chromatycznej fantazji i fugi" J.S. Bacha/ w ogóle na powyższych kopiach wykonywać nie można, ze względu na brak możliwości gradacji dynamicznych w czasie wykonywania utworu. Faktem jest, iż klawesyny J.S. Bacha takie możliwości posiadały. Ograniczenie się więc do wykonawstwa na kopiach instrumentów francuskich /i innych podobnego typu/ byłoby pewnego rodzaju krokiem wstecz /są to moje osobiste refleksje/ na drodze ewolucji zarówno wykonawstwa, jak i samych instrumentów. Słuszną wydaje mi się tendencja /takie możliwości stwarzają już niektóre konkursy klawesynowe/ grania dzieł różnych mistrzów baroku na różnego typu instrumentach.

Uwzględniając kontrowersje i sprzeciwy, jakie sztuka Wandy Landowskiej wzbudziła - w tym w dużej mierze jej koncepcje rejestracyjne - należy stwierdzić, iż bez niej nie nastąpiłby prawdopodobnie tak spontaniczny renesans muzyki dawnej, połączony z zainteresowaniem klawesynem jako instrumentem, ani też wykonawstwo klawesynowe nie osiągnęłoby dzisiejszego poziomu, a jak ważną rolę odgrywają w nim problemy rejestracji, o tym przekonywać nie trzeba. Wielu też współczesnych wybitnych klawesynistów zawdzięcza Landowskiej swój profil artystyczny.

Przykład 1. J.S.Bach: Chromatyczna fantazja. Rejestracja na klawesynie typu Neupert i Pleyela [1]

1) Przykład operowania rejestracją jako środkiem osiągania plastyki frazy (gromadzenie rejestrów przy rozwiązywaniu akordów) *

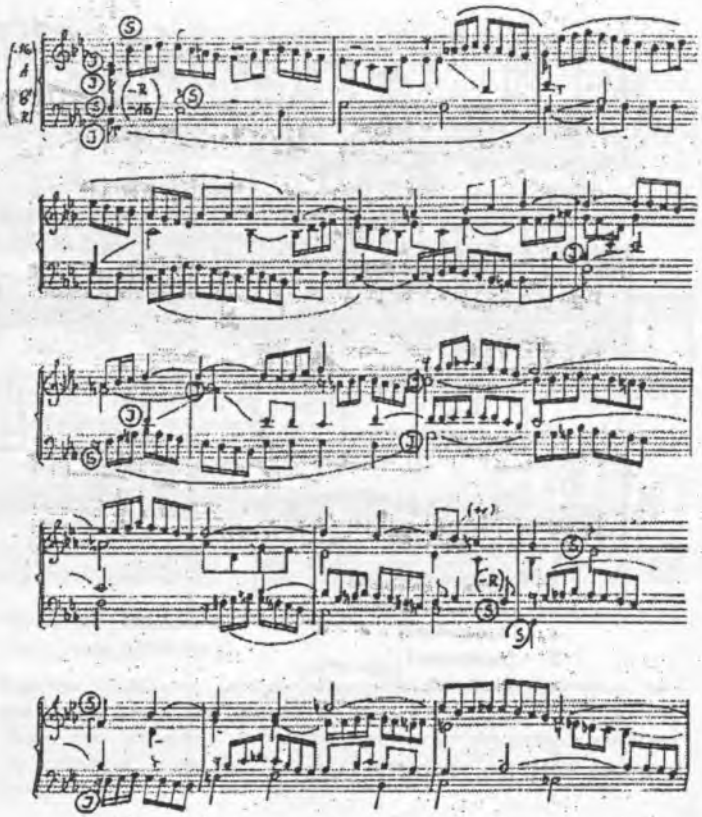
Przykład 1a J.S.Bach: Chromatyczna fantazja i fuga [2]



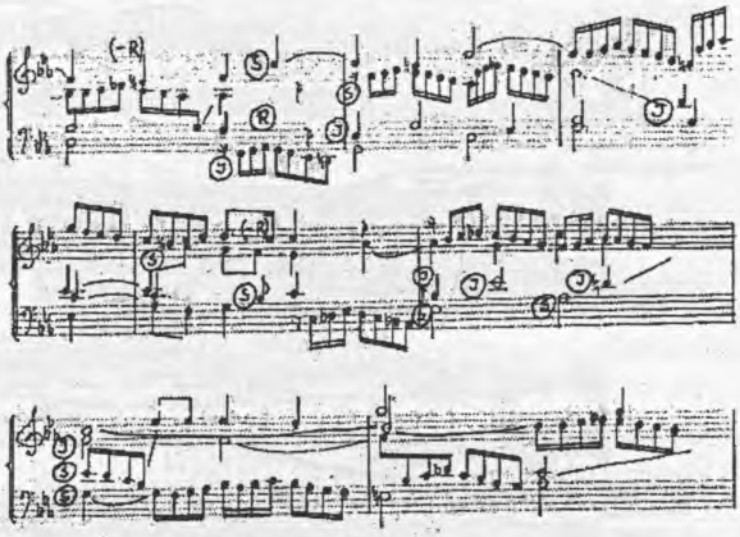
2) * Przykład występowania dość rażącego cięcia przy przenoszeniu pamięci rejestracyjnego dobrze brzmiącego na klawesyn Pleyel (lub Goble) na klawesyn typu Neupert

(J) dolna klawiatura ; (S) górna klawiatura

Przykład 2 J. S. Bach: Preludium VII „Das wohltemperierte Klavier" t. 1
Rerestracja na klawesyn firmy Pleyel *)

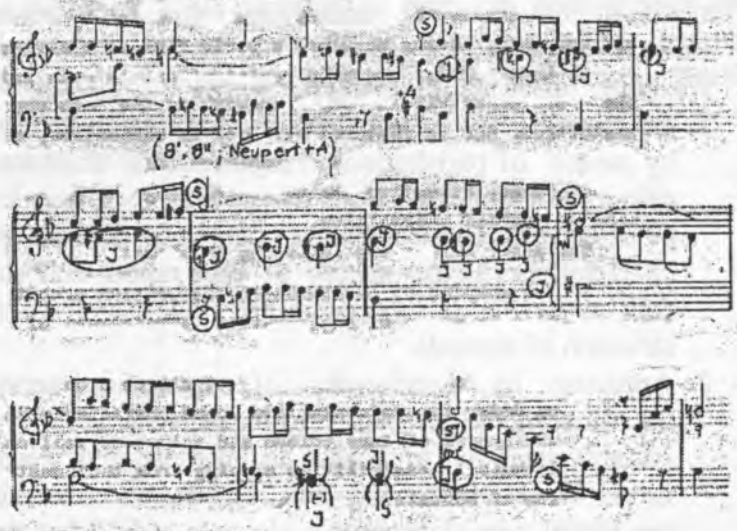


*) Przykład b. bogatej rejestracji służącej do uwypuklenia polifonii



J - dolna klawiatura
S - górna klawiatura
A - (Acouplement = 8' + 8'
R - (renforcee) } dor. 8'
a+ - (attenuee) }

Przykład 3. J. S. Bach: Chromatyczna fuga d-moll. Rejestracja na klawesyn Neuperta[4]:



J - dolna klawiatura
S - górna klawiatura

4) Przykład dyskusyjnej celowości przenoszenia rejestracji, służącej na klawesynie Pleyela (lub Goblota) do wydobycia tematu fugi, na klawesyn typu Neuperta. Na tym ostatnim efekt dźwiękowy przedstawionej rejestracji może nie równoważyć niewygody gry, która za sobą pociąga.

JULITTA SLEŃDZIŃSKA.

Selected problems of clavesin registration by Wanda Landowska.

Summary.

Wanda Landowska /1879-1959/ was a pianist by education and composer, hawing acquired a world fame as clavesinist.

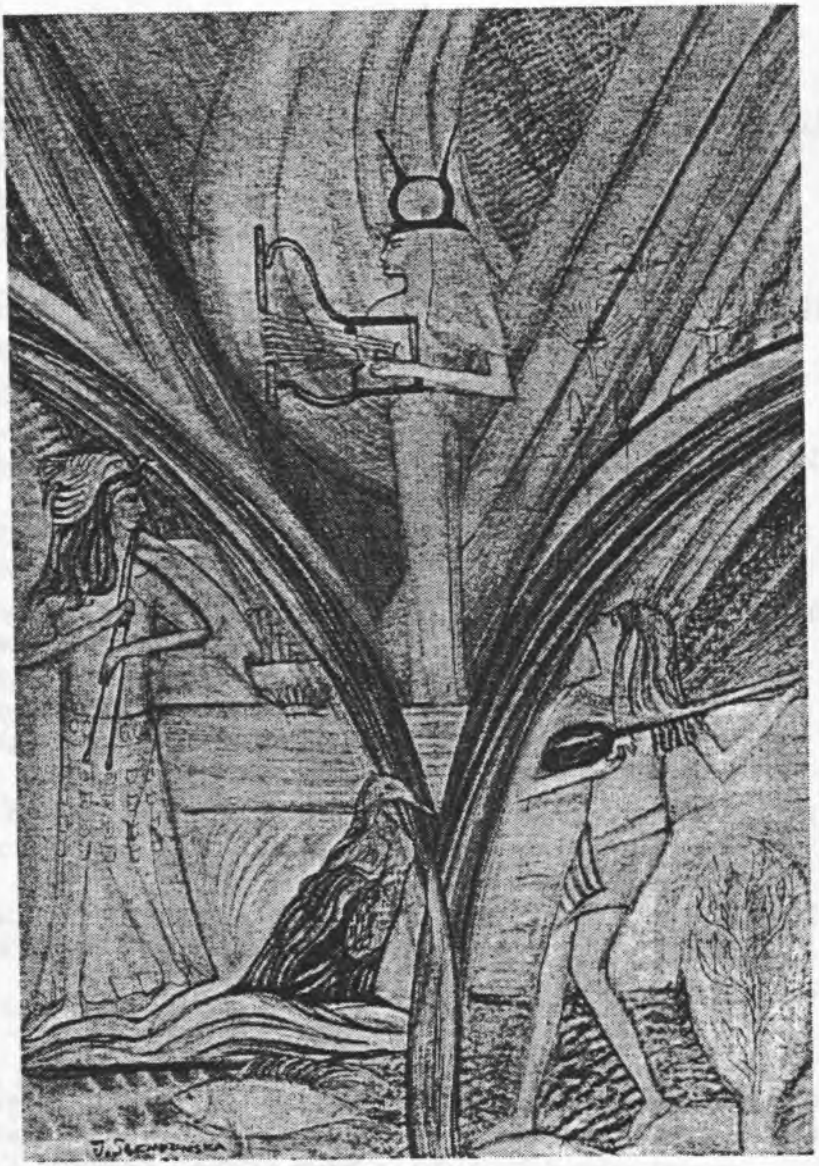
Wanda Landowska's clavesin registration is - in principle - contained within the framework of the contempopary aesthetics. She is featured by: lack of schematism, analytical convergence to each composition, deliberate selection of media, attentiveness to underlining the architectonics of musical composition.

The paper raises the following problems:

1. the shaping by Landowska of composition architectonics by means of registration arrangement of chiaroscuro and colour. A significant role is played here by a new Pleyel type of clavesin constructed on order to landowska, its sound characteristics in the sphere of tune colour and volume as well as new technical possibilities ensuing from the construction of manuals.
2. Applying by Landowska of registration serving for accentuating the polyphony /example No 2/.
3. Attentiveness of Landowska to uniformity of composition forms when transferring her registration conception from the Pleyel type clavesin to a clavesin a different type. This attentiveness accounts - in several cases - for the necessity of changing the registration to avoid cuttings and disformation of proportions of the individual elements of a musical composition. The above cuttings arise from other properties of Pleyel /and Gobble/ calvesin's tone and even of those clavesins which have very similar colouristic possibilities and a similar disposition.

4. Lack of purposefulness for applying Landowska's certain registration inventions in playing a clavesin of other-than-Pleyel's types /this pertains mainly to exposing the polyphony/. Frequently, the trivial sound effect of these combinations on other clavesins does not counterpoise the inconveniences and risk of playing entailed by then /example No 3/.
5. Controversions pertaining to the essense of performing the old music only on copies of baroque French clavesins and others of this type.
6. Landowska's innovatory "romantic" view on the problem registration. This pertains to both the wide wind of large colouristic planes as well as plasticity of the tiniest elements /example No 1/, first and foremost - subordination of problems of registrating the expression of the given composition.

JULITTA
1990



KALENDARIUM GALERII IM. SLEŃDZIŃSKICH

Styczeń

12.01. Z cyklu „Czwartki u Sleńdzińskich" - wieczór satyryczno-liryczny oparty na tekstach znanego białostockiego dziennikarza i poety Wiesława Szymańskiego. Wykonawcami byli aktorzy Białostockiego Teartu Lalek - Sylwia Janowicz, Paweł Szymański, Mirosław Wieński.

19.01. Z cyklu „Czwartki. . . „ - promocja tomiku poezji księdza misjonarza Tadeusza Goleckiego „Niosą mnie wczoraj". Spotkanie prowadziła Anna Markowa, na klawesynie grał Marek Kulikowski.

26.01. Wieczór poetycko - muzyczny pt. „Tryptyk biblijny": Jerzy Binkowski (poezja), Krzysztof Panuciak (muzyka)

Luty

02.02. Koncert klawesynowy Beaty Popis, studentki prof. Władysława Kłosiewicza ucznia Julitty Anny Sleńdzińskiej. Wieczór prowadził Piotr Wilczyński, asystent Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie. Otwarcie wystawy malarstwa i grafiki Elżbiety Matwiejuk, białostoczanki, studentki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

16.02. Z cyklu „Czwartki..." - recital dyplomowy studentów Akademii Muzycznej w Warszawie: Helena Siatkowska (skrzypce), Marcin Siatkowski (gitara).

23.02. Z cyklu „Czwartki. . . „ - wieczór poezji Leonardy Szubzdy „Żałuję lasów i róż" oraz koncert pod kierunkiem Piotra Wilczyńskiego w wykonaniu zespołu kameralnego muzyki dawnej.

Marzec

09.03. Z cyklu „Czwartki..." - spotkanie z Heleną Pasierbską poświęcone martyrologii narodowej „Ponary - Wileńska Golgota". Spotkanie prowadziła dr Alina Midro, z gitarą wystąpili Katarzyna Kułak i Bartłomiej Skorulski, recytacje przygotowali Małgorzata Rybin i Dariusz Jakubaszek.

16.03. Z cyklu „Czwartki..." - promocja książki Jacka Juliusza Jadackiego „Sławni Wilnianie Filozofowie". W trakcie spotkania koncert kameralny w wykonaniu kwartetu smyczkowego pod kierunkiem prof. Stanisława Kuka oraz gitarzysty Łukasza Woronowicza.

26.03. „Muzyczne popołudnie" - koncert klawesynowy Magdy Gajkowskiej, studentki prof. Leszka Kędrackiego oraz koncert kwartetu klarnetów pod kierunkiem doc. Beniamina Przeździęka.

Kwiecień

09.04. Wieczór pasyjny: Męka, Śmierć i Zmartwychwstanie w literaturze polskiej - spotkanie z Waldemarem Smaszczem. Arie J.S. Bacha wykonała Magdalena Andreew przy akompaniamencie Ernesta Sienkiewicza.

20.04. „Czwartek z klawesynem" - koncert w wykonaniu Edyty Doroby, Edyty Mikołajczyk oraz Ernesta Sienkiewicza - studentów Piotra Wilczyńskiego, który spotkanie prowadził.

30.04. „Kształty miłości" - Jubileuszowe spotkanie literackie z Waldemarem Smaszczem w 20-lecie debiutu. Wieczór prowadził Jerzy Binkowski, oprawę muzyczną przygotowali studenci Akademii Muzycznej: Katarzyna Trylik (śpiew), Magdalena Andreew (akompaniament, śpiew), Ernest Sienkiewicz (akompaniament).

Maj

11.05. Z cyklu „Czwartki..." - spotkanie z Joanną Kuryło-Omelianiuk „Wszechnica wileńska i jej profesorowie u progu XIXw". Wieczór prowadziła dr Teresa Zaniewska, wiersze recytował Jacek Dojlidko.

18.05. „Czwartek z klawesynem" - koncert zespołu muzyki dawnej pod kier. prof. Władysława Kłosiewicza oraz recital oktetu wokalnego "Klaster".

25.05. Z cyklu „Czwartki. . . „ - spotkanie autorskie z ks. prof. Tadeuszem Krahelem oraz otwarcie wystawy „Matka Boska w Ostrej Bramie". Spotkanie prowadził Jan Leończuk, na klawesynie grała studentka Akademii Muzycznej w Łodzi - Agnieszka Sobczak.

Izabela Suchocka.

Na okładce: Ludomira Sleńdzińskiego
"Portret córki Julitty" (1957)
oraz ex libris muzyczny Julitty Sleńdzińskiej.
Wewnątrz: zdjęcia z albumów, rysunki Julitty
z lat dziecięcych, późniejsze gwasze i obrazy olejne.

BIULETYN GALERII IM. SLEŃDZIŃSKICH
Redaguje zespół: Katarzyna Hryszko, Izabela Suchocka, Eugeniusz Szulborski (red. nacz.)
Opracowanie graficzne - Eugeniusz Szulborski
Muzeum Miejskie, Galeria im. Sleńdzińskich
15-461 Białystok, ul. Waryńskiego 24 a, tel. 517-670