

2



ANANKE



MUZEUM MIEJSKIE
Galeria im. Sleńdzińskich

ANANKE

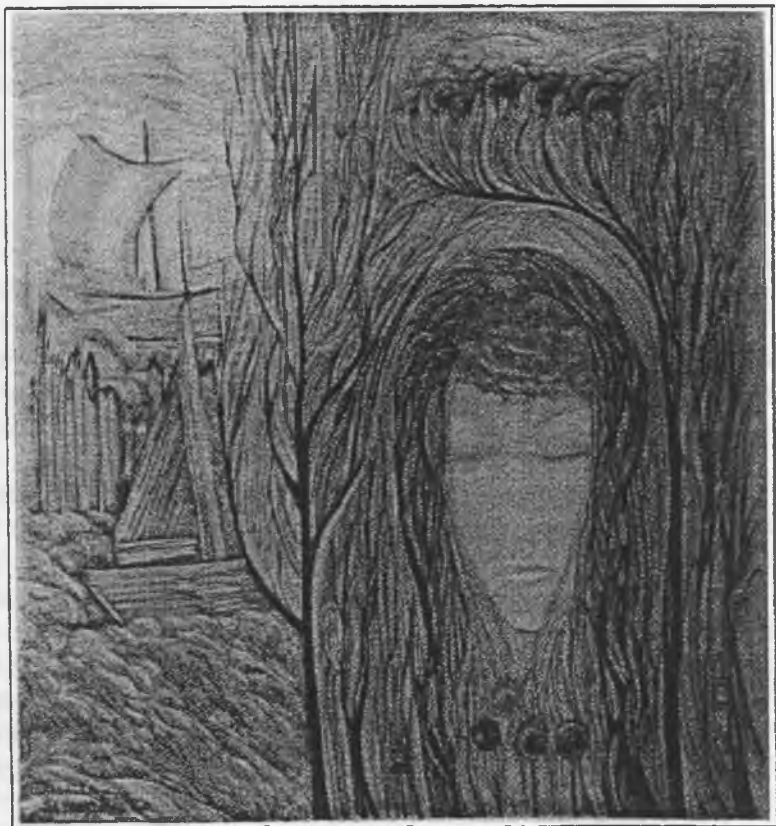
nr 2 (12) 97

Spis treści

1. *Nowy świat pani Julitty* str. 6
2. *Rozmowa Julitty Sleńdzińskiej z Ruggero Gerlinem*
(frag.) str. 12
3. Eugeniusz Szulborski, *Muzyka na dworze*
Jana Klemensa Branickiego str. 20
4. *Kalendarium Galerii im. Sleńdzińskich* str. 25

Na okładce:

Ludomir Sleńdziński, Promenada (Portret rodzinny), 1972/73
płótno na płycie pilśniowej, olej, 75 x 150 cm



Julitta Słędzińska, Łódź
gwasz, papier, 24 x 22,5

Nowy świat pani Julitty

W Galerii Zamkowej, naprzeciwko Zamku Królewskiego, po raz pierwszy pokazano publicznie jej prace. I każdy, kto tam zajrzał - choćby przypadkiem - musiał zdziwić się, że te subtelne, pastelowe gwasze, o bogatej metaforycznej treści i wiszące tuż obok mocne, agresywne płótna „olejne” malowała jedna i ta sama osoba - JULITTA SLENDZINSKA.

Malowanie to druga pasja jej życia. Pierwszą była muzyka. Choć kto wie, może właśnie muzyka jest dodatkiem do malarstwa? - zastanawia się dziś autorka tych gwaszy i „olejów”. Muzyka i malarstwo towarzyszyły jej od dzieciństwa. I w rodzinie przeplatały się nieustannie ze sobą. Pradziadek Aleksander i dziadek Wincenty byli malarzami związanymi z Wilnem. Do dziś w albumach z widokami Wilna można znaleźć ich prace. Ale jakąś częścią swej duszy byli także oddani muzyce. Potwierdzają to przekazy rodzinne. Dziadek, Wincenty Słędziński był nawet uczniem Moniuszki. Jego syn Ludomir, a ojciec Julitty, we wczesnej młodości również grywał na fortepianie. I musiał robić to niezłe, skoro akompaniował samemu Szapłapinowi w czasie jego występów w Petersburgu. Wybrał jednak ostatecznie sztuki piękne. W 1916 roku ukończył Akademię Petersburską, był jednym z założycieli Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, a po wojnie osiadł w Krakowie, gdzie objął katedrę rysunku na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej.

Silnie zakorzenione w rodzinie tradycje artystyczne nie mogły nie oddziaływać na dziecko, które rosło w takim domu, między pracownią ojca - znanego i cenionego portrecisty - a salonem, w którym odbywały się koncerty. Bardzo wczesnie zaczęła się fascynacja małej Julitty wielkim, czarnym pudłem fortepianu, który stał w salonie. Ktoś, kto usłyszał, jak „mała Słędzińska” gra - a znał się na tym - orzekł, że z tego dziecka „coś” będzie. I tak się zaczęło: lekcje, palcówki, ćwiczenia, ćwiczenia, oraz... występy przed prawdziwą publicznością. Zaczęła je, gdy ledwie skończyła 9 lat. Potem kształciła się u najwybitniejszych naszej pianistyki - Stanisława Szpinalskiego, Henryka Sztompki, Jerzego Żurawlewa i Zbigniewa Drzewieckiego.

Ukończyła Akademię Muzyczną w Warszawie, choć do dziś śmieszy ją nieco tytuł magistra - „bo przecież albo się jest artystą albo nie i tytuł niczego nie zmienia”.

W IV Konkursie Chopinowskim zdobyła wyróżnienie. Dostrzeżono jej niebanalną interpretację chopinowskich dzieł, choć nie zawsze zgadzano się ze zbyt daleko czasem - zdaniem wielu klasyków interpretacji Chopina - posuniętą swobodą.

Ta nieokiełznana, chęć do jak największej swobody artystycznej, do bycia - w jak największym stopniu - kreatorem granej muzyki, doprowadziły Julittę Sleńdzińską do nowej miłości - klawesynu. Być może przesądziło o tym także jakieś dziedzictwo przekazane w genach, bo pradziadowie musieli zetknąć się z tym instrumentem. Być może wpłynęło na to także umiłowanie kompozytorów polskich XVI wieku. I oczywiście zafascynowanie osobowością i sztuką Wandy Landowskiej, słynnej pianistki i klawesynistki, o której mówi się dziś, że „wskrzesiła klawesyn”.

Grę na tym instrumencie Julitta Sleńdzińska doskonaliła w Warszawie u Margerity Trombini-Kazuro, jednej z uczennic Landowskiej, a później jeszcze w Sienie, na kursach mistrzowskich prowadzonych przez innego ucznia najsłynniejszej klawesynistki - Ruggero Gerlina.

- Złośliwi twierdzą - mówi Julitta Sleńdzińska - że klawesyniści to kiepscy pianiści, że to ci, którym nie udało się zrobić kariery z pomocą fortepianu. Bo fortepian i klawesyn, mimo pewnych podobieństw, dzieli bardzo wiele. Różnią się przede wszystkim sposobem powstawania dźwięku. W fortepianie uderzenie w klawisz powoduje uderzenie młoteczka w strunę, zaś w klawesynie zbudowanym w całości z drewna - uderzenie szarpie strunę. I dlatego ten, kto jest dobrym pianistą może być równie biegły w grze na klawesynie, ale nigdy zły pianista nie stanie się dobrym klawesynistą. Te dwa instrumenty mogą się harmonijnie łączyć wzbogacając się nawzajem, ale nigdy nie zdarzyło się, by niepowodzenie z jednym gwarantowało sukces w drugim. Zresztą klawesyn, zostawiając o wiele więcej możliwości na własną interpretację utworu przez grającego, bezlitośnie obnaża wszelkie - powiedzmy - braki natchnienia, czyli tego, co przesądza, że czyjaś gra porusza nas do głębi. Fortepian bardziej pozwala się kamuflować,



Julitta Słędzińska, Pejzaż fantastyczny
gwasz, papier, 34,5 x 26

ukryć za technicznym wirtuozerstwem. Ale przez tą właśnie dużą swobodę, klawesyn jest i był zawsze dla mnie fascynujący.

Coraz większe zainteresowanie w Polsce tym instrumentem, brak klas, które uczyłyby gry na nim i chęć przekazania zdobytej wiedzy skłoniły Julitę Sleńdzińską do podjęcia pracy pedagogicznej. Została docentem w warszawskiej Akademii Muzycznej i objęła klasę klawesynu. I znów jak w przypadku magistra pianisty, tytuł docenta niezmiennie ją rozbawia. - *Bo jak sprawdzić, że ktoś już zasługuje na tytuł docenta, a kto inny tylko adiunkta?*

Nie podobało się jej to „unaukowianie” na siłę, ani płynność kryteriów, jakim poddawani są poszczególni studenci, a przede wszystkim obowiązek - często bardzo żmudny i ciężki - doprowadzenia każdego studenta, który przebrnął przez egzamin, do końca studiów. Czasem zdarzało się, że delikwent, który nie wiedzieć jakim cudem zdał egzamin i został przyjęty, w ogóle nie wyszedł poza elementarny poziom umiejętności, a co gorsza nie miał za grosz predyspozycji, nie mówiąc już o cieniu talentu. I trzeba było go przepchnąć, choć zabierał niepotrzebnie czas i pieniądze. Próbowwała to zmienić, choćby tylko w swojej klasie klawesynu. Gdy się nie udało wyjechała do Belgii. Wygrała konkurs na wykładowcę gry klawesynowej w Królewskim Konserwatorium w Brukseli.

Lata spędzone w Belgii... Mniej koncertowała. Czuła się mimo przyjaźni i serdecznych kontaktów z wieloma Belgami - bardzo wyobcowana wśród tych ludzi o zupełnie innej mentalności. I pewnego dnia nagły impuls, niespodziewany i ostry jak ból zęba, kazał jej iść do sklepu z przyborami malarskimi, kupić karton i farby wodne. *Wydaly mi się lepsze, po prostu bezpieczniejsze dla kogoś początkującego jak ja* - mówi dziś. Powstały pierwsze gwasze. Te, które chciałoby się kupić natychmiast, tak są fascynujące, z którymi jednak autorka nie chce się rozstać, bo to jej najukochańsze. Gdy wróciła do Polski, w papierach po swym zmarłym ojcu znalazła sporo świetnego, porowatego kartonu. Na nim malowała dalej. Później, kiedy karton się wyczerpał, kupiła płótno i farby olejne. A gwasze pokazała Tadeuszowi Brzozowskiemu, asystentowi swojego ojca i świetnemu malarzowi. Miała do niego całkowite zaufanie, chciała się poradzić, bo czuła, że nie wróci do klawesynu ani do fortepianu.

Tadeusz Brzozowski pochwalił fantazję, kolorystykę, podobała mu się - jak mówił - ogromna świeżość jej prac. Podtrzymał córkę swojego profesora na duchu, dodał jej wiary w sens nagle odkrytej



Julitta Sleńdzińska, Portret kobiety
olej, płótno, 65 x 50

pasji. Wkrótce potem zmarł, ale jego oceny dodały artystce tyle wiary w siebie, że realne stało się pokazanie prac innym.

Czym jest dla Julitty Sleńdzińskiej malarstwo? Być może otwarciem się pewnej skrytki w duszy, o której dawno zapomniała. Może osobowość ojca, który na wszystkich swoich uczniach pozostawiał niezatarty ślad, spowodowała, że - w wiele lat po jego śmierci - chwyciła za pędzel? Malarstwo - może jest dopełnieniem, innym potraktowaniem muzyki? Bo obraz maluje się podobnie, jakby grało się utwór. W muzyce operuje się dynamiką: głośniejsz - ciszej, w malarstwie - światłocieniem. I tu, i tam trzeba zadbać o kompozycję, o sensowne rozmieszczenie kontrastów, o kulminację. *Nie trudno przedzierzgnąć się z muzyka w malarza* - zapewnia p. Julitta.

Jest w tym zapewnieniu trochę prawdy, bo przecież sporo muzyków z powodzeniem uprawia sztuki piękne. Ale trzeba mieć też tę złożoność natury, tę „wielość twarzy”, którą ma Sleńdzińska. Na każdym portrecie malowanym przez jej ojca - czy była w szalu hiszpańskim, czy w zielonym kapeluszu, czy pozowała jako dama pik - będąc sobą jest zarazem inną.

Małgorzata Safuta



Rysunek ze szkicownika Julitty Sleńdzińskiej z lat dzieciństwa

Rozmowa Julitty Sleńdzińskiej z Ruggero Gerlinem (frag.)

Julitta Sleńdzińska: Na początku chciałabym zapytać, czy nie sądzi Pan, iż artyści tacy jak Wanda Landowska, Artur Rubinstein i inni znakomici, zawdzięczają wielkość swojej sztuki pewnej równowadze istniejącej w ich osobowości pomiędzy tym, co nazywamy natchnieniem, a stroną powiedzmy naukową oraz możliwościami technicznymi? Mam wrażenie, że tego typu równowaga występuje rzadko.

Ruggero Gerlin: Słusznie. Z pożądaną równowagą spotykamy się bardzo rzadko. Jeśli chodzi o Wandę Landowską, posiadała ona wszystko: olbrzymią kulturę, wrażliwość, nadzwyczajną technikę. Jej interpretacje były dla mnie genialne. Chciałoby się powiedzieć, że serce i duszę miała w każdym palcu. Przy tym ta zdolność ciągłej samokontroli. Kontrolowała się w czasie całej swojej pracy. Jako pedagog była także niezwykłą.

J. S. Czy ta wielkość artystki nie polegała również, tak jak i w Pana przypadku...

R. G. Nie mówmy o mnie...

J. S. ... na niezwyklej skromności, dzięki której dąży się do ciągłego kształcenia swej wiedzy, całe życie ciągle czegoś się szuka?

R. G. Tak, i każdego dnia spostrzegamy, że nic nie wiemy.

J. S. Powiedzmy ... choć może na tym polega młodość sztuki pana Rubinsteina i Landowskiej.

R. G. A przed Landowską był znakomity Paderewski.

J. S. Również o predyspozycjach naukowych.

R. G. Tak, prawdziwie genialny, poznałem go w Paryżu.

J. S. Ponieważ tak długo współpracował pan z Wandą Landowską, czy nie zechciałby mi Pan powiedzieć, w jaki sposób pracowała ona nad utworami i ustalała ich wykonanie? Czy na początku zawierzała swej intuicji i interpretacji, a następnie przechodziła do analizy, czy od tej analizy zaczynała?

R. G. Landowska rzadko interpretowała utwory, których dokumentacji nie posiadała. Zapoznawała się z życiorysem kompozytora danego dzieła. Nigdy nie grała utworu, co do którego nie miała pewności odnośnie właściwego zrozumienia sensu zawartej w nim muzyki. Przekazała mi tę metodę. Moją ambicją jest kontynuowanie jej ... Mówiła mi często: „musisz kontynuować moją szkołę” ... Jeśli chodzi o działalność muzykologiczną, to prowadziliśmy poważne prace na

terenie Biblioteki Narodowej, Biblioteki Konserwatorium, Biblioteki Polskiej w Paryżu. Quai d'Orlean, bibliotek w Londynie, Brukseli. Trochę wszędzie. Gdy Wanda znajdowała utwór niewydany, a interesujący był on kopiowany, przystępowała do analizy, pracowała nad nim i interpretowała. Była artystką natchnioną. W pedagogice na początku to było „touche”. Bardzo o to dbała i niezmiernie nad tym pracowała. Najpierw na fortepianie, a następnie na klawesynie ...

J. S. A jak Wanda Landowska pracowała z uczniami? Dawała im ściśle wskazówki, dbała o rozwój ich osobowości?

R. G. Dawała wskazówki bardzo precyzyjne dotyczące strony rytmicznej „touche”, układu ręki na klawiaturze, pedalizacje. Robiła to w sposób zmuszający uczniów do ciągłej samokontroli.

J. S. Jak Landowska sama pracowała? Codziennie grała na klawesynie?

R. G. Co dzień pracowała na fortepianie. Miała fortepiany, klawesyny Pleyela u siebie w mieszkaniu i na dole w sali, gdzie odbywały się kursy. Pracowała cały czas, często do drugiej godziny nad ranem. Jej osobowość wchłaniała, absorbowała wszystko z czym się zetknęła. Można się było niezwykle dużo przy niej nauczyć.

J. S. Słyszysz się głosy, że sztuka Wandy Landowskiej jest sztuką przestarzałą, która się już przeżyła. Opinie wydają mi się niesłuszne.

R. G. Tak, jak najbardziej. Ale może na to mieć wpływ fakt, iż po ostatniej wojnie przystąpiono do konstruowania kopii dawnych klawesynów. Wanda nie miała możliwości grywania na nich. Miała do swej dyspozycji w Paryżu i gdzie indziej instrumenty Pleyela. Klawesyny z epoki istniały tylko w muzeach. Można było zaledwie je zobaczyć i to czasem z wielkim trudem. Musiała grać na Pleyelu, który zresztą był instrumentem wspinałym. Sądzę jednak, że muzyk umiejący słuchać, musi przyznać, że jest w sztuce Landowskiej to, co nazywamy „grandioso”, że jest to sztuka unikalna.

J. S. Wanda Landowska przyczyniła się do skonstruowania pleyelowskiego klawesynu.

R. G. Powiedzmy wskrzesiła klawesyn.

J. S. Dzięki niej, jak wiadomo, sztuka klawesynowa zrobiła ogromny krok naprzód. Stała się nie swoistym muzeum, a sztuką nowoczesną, żywą. Pan pracuje na klawesynie firmy Neupert?

R. G. Tak. Po prostu fizycznie nie mam czasu zająć się grywaniem na kopiach. Chciałbym, co pewien czas, zagrać na nich kilka utworów, ale uważam, że cały recital na kopii, to trochę monotonne.

J. S. Czy to trochę „muzeum”? Sama kupiłam kopię.

R. G. Tak, trochę. Uważam, że cały recital to naprawdę męczące (...) Gdy tymczasem klawesyn z pedałami Pleyel, Neupert ożywia wykonanie dając większe urozmaicenia, publiczność chce tego.

J. S. Przy tym, szeregu utworów, weźmy dla przykładu chromatyczną Fantazję i Fugę Bacha, nie sposób chyba wykonywać na kopiach. Brak możliwości gradacji dynamicznych?

R. G. ... wykonalne... Chromatyczna Fantazja w wykonaniu Wandy jest dla mnie wstrząsająca...

J. S. Uważa Pan to wykonanie za „wielki romantyzm”?

R. G. O tak, absolutnie. Czy Pani wie, że Wanda w wieku 20 lat, w Moskwie, już była wielką pianistką?

J. S. Grała przed Tołstojem.

R. G. Tak.

J. S. Mam fotografię Landowskiej, wycinek z prasy z tekstem: „Wanda Landowska pianistka i kompozytorka...” Otóż odnośnie tej pianistki, mówią niektórzy, czasem muzycy i krytycy, że klawesynista nie powinien grać na fortepianie. Co Pan o tym sądzi?

R. G. Jak pięknie Wanda grała na fortepianie! Na przykład ta ostatnia płyta, koncert Mozarta. Jakie „touche”, legato, jaki dynamizm i równowaga w tej interpretacji. Nie ma tam nic przesadnego. Wszystko jest tam kontrolowane, ale żywe. Przy tym ta niezwykła muzyczna „arystokracja”, wiedza... Muszę też przyznać, że słuchać Wandę grającą Chopina, to była dla mnie prawdziwa rozkosz.

J. S. Słyszałam jej nagranie Chopina na klawesynie.

R. G. Tak, jako porównanie z Couperinem... mazurka... bardzo piękne, bardzo naturalne. Grała też Beethovena, były nawet nagrania... To była kobieta, która wiedziała co robi. Pracowała nad każdym utworem, opracowywała go ciągle od nowa. Na tym polega wielkość artysty... Pamiętam opracowywaliśmy razem sonatę (...)

J. S. Wydaje mi się, że przy obecnych wymaganiach, trzeba być dobrym pianistą zanim rozpocznie się grę na klawesynie?

R. G. Tak, naturalnie. Oczywiście, była epoka w której fortepiany nie istniały. Ale pianistka może uczynić „touche” bardziej wyrafinowanym. To „touche”, które na klawesynie jest tak trudne...

J. S. Myślę też, że gdy dobry klawesynista jest równocześnie dobrym pianistą, to daje to, jakby tu powiedzieć...

R. G. To duże „volee”...

J. S. Mam również wrażenie, że dobra technika klawesynowa wzbogaca możliwości pianistyczne.

R. G. Ależ tak. Oczyszcza technikę fortepianową, udoskonala ją.

J. S. Istnieje więc korelacja, choć techniki są różne?

R. G. Naturalnie. Sama różnica technik wypływa z budowy instrumentów. Fortepian - struna, w którą uderza młotek i struna szarpana w klawesynie. To drugie wymaga niezwyklej umiejętności gry legato, na co Landowska kładła ogromny nacisk i wymagała jej od nas wszystkich. Chodzi o uniknięcie tych mechanicznych przypadłości, charakterystycznych dla struny szarpanej.

J. S. To jest takie trudne?

R. G. Oczywiście. Trzeba nad tym pracować całe życie. Niestety jest dużo klawesynistów, szczególnie obecnie, którzy zasiadają do klawesynu bez zdania sobie sprawy z tego, że instrument ten wymaga specjalnej techniki. A przecież, aby to sobie uświadomić, wystarczy przeczytać *Wstęp i Metodę Couperina*, w której mówi on o „*touche*”, kolorystyce. Rameau - „*La mecanique des doigts*”. Niemcy także, wszyscy oni mówią o „*touche*”, które jest bazą dźwięku. Rodzaj kontaktu jaki ręka ma z klawiaturą, a klawisz pośrednio ze struną decyduje o jakości dźwięku.

J. S. Chciałabym jeszcze porozmawiać trochę o problemach rejestracji. Pomysły rejestracyjne Landowskiej opracowane na Pleyela, przy przenoszeniu na klawesyn typu Neupert wymagają modyfikacji.

R. G. Pewna modyfikacja jest potrzebna. Nie chodzi tylko o samą dyspozycję rejestratorów, ale także o jakość „materialną” instrumentów wpływającą na dźwięk.

J. S. Pan chyba pozostawia swym uczniom pewną swobodę wyboru. Przypominam sobie ze Sieny Pana dwie propozycje zaczynania chromatycznej Fugi Bacha: albo, tak jak Landowska, od ósemki, co daje możliwość wielkiej gradacji dynamicznej, albo kosztem „spłaszczenia” gradacji, zaczynania od razu od czwórki, celem pozostania w jednej kolorystyce.

R. G. Tak. To wszystko zależy też od jakości instrumentu na jakim się gra w danej chwili. Jak wiadomo dawni, indywidualni konstruktorzy klawesynów (*factours*) konstruowali każdy na swój sposób. Nie było dwóch klawesynów takich samych. Ale nawet przy obecnej produkcji, na przykład dwa fortepiany Steinwaya, jeden różni się od drugiego. W rejestracji dużo zależy od instrumentu, który ma się pod ręką. Jeśli jakieś rejestry są za gęste nie używamy ich, jeśli za deli-

katne, zmieniamy odpowiednio rejestrację doprowadzając do pożądanej równowagi.

J. S. Słyszysz się obecnie dość często o tak zwanym „twórczym wykonawstwie”. Chyba wykonawstwo Landowskiej, Pana, nie mówiąc tu o innych wielkich muzykach, jest właśnie wykonawstwem twórczym, które wnosi nowe walory i wytrzymuje próbę czasu.

R. G. To dojrzałość artystów je stwarza.

J. S. Było wielu muzyków cieszących się w swoim czasie ogromnym powodzeniem, a obecnie ich wykonania nas rażą.

R. G. To też kwestia wieku artystów. W wieku zaawansowanym grają inaczej niż młodzi.

J. S. Nie to mam na myśli. Sądzę, iż niezależnie od wieku sztuka jednych artystów przekwita, a innych jest wiecznie młoda, czas jej nie niszczy.

R. G. Tak, bo chodzi tu o silne osobowości, utrwalone w czasie.

J. S. Czyli dochodzimy do wniosku, że każde wykonawstwo twórcze...

R. G. ... jest zawsze „en point”...

J. S. No i stwarza nowe wartości. Za takie można by uznać wprowadzenie przez Landowską rejestracji służącej do podkreślania polifonii. Przedtem nie istniało to chyba w wykonawstwie klawesynowym?

R. G. Nie, oczywiście. Nowe elementy... Wystąpiły różnice. Kwestia rejestru, ich brzmienia. To tak jak sztuka dawna i nowa. Jak się coś stwarza, można to stwarzać inaczej niż inni, inaczej niż kiedyś, środkami aktualnymi, które ma się pod ręką...

J. S. Czy Landowska mając już jakąś własną koncepcję rejestracyjną zmieniała ją?

R. G. Tak, zmieniała swoje koncepcje, udoskonalała je ciągle. Mówiła często: „to, cośmy zrobili wczoraj, to nic nie warte. Zrobię to dziś...” Następnego dnia mówiła to samo. I tak to było coraz lepsze i lepsze. Na tym polega artyzm. Weźmy malarza. Nim ostatecznie ustali jakiś kolor, na przykład niebieski, mówi sobie „nie, to za mocne”, miesza z innym „teraz za zielone” i tak pracuje, aż osiągnie kolor, który chciał, który czuł...

J. S. Czyli ma się wyobrażenie tego, co się chce i szuka?

R. G. Oczywiście, bo jesteśmy istotami ludzkimi, które mają serca i umysły.

J. S. Znam artystów, nawet dość sławnych, u których ten moment inspiracji, bo wyobrażenie to inspiracja...

R. G. ...która przychodzi z góry...

J. S. ...a więc artystów, u których właśnie ten moment inspiracji właściwie nie istniał. Mieli oni pewną szkołę, rzemiosło i tak prosperowali, sam warsztat był im wystarczalny...

R. G. Bo zadowalali się małym. Tacy ludzie nigdy nie rozumieją sztuki. Tego, że nigdy nic nie jest skończone.

J. S. To trochę tak, jak poprawnie skonstruowany budynek, a brakuje słońca, które by go oświecało?

G. R. Nie ma światła, które decyduje...

J. S. Czy nie sądzi Pan, że wielcy artyści mają takie same, czy bardzo podobne kryteria estetyczne? W swoim czasie uczyłam się u Neuhausa w Moskwie. Neuhaus też mówił, że sztuka musi być wielka, ale prosta, bez pompy, o tym mówił zresztą i Rubinstein, naturalna...

R. G. Przede wszystkim naturalna...

J. S. ... że konstrukcja musi być jasna, wyraźna. A przy tym Neuhaus był już człowiekiem starszym, ale to co mówił i sposób w jaki mówił, to było zawsze takie młode i żywe... Myślę, że sztuka, ta najwyższa sztuka, dochodzi się tu do jednej rzeczy...

R. G. Tak, to prawda, do jednego punktu, że...

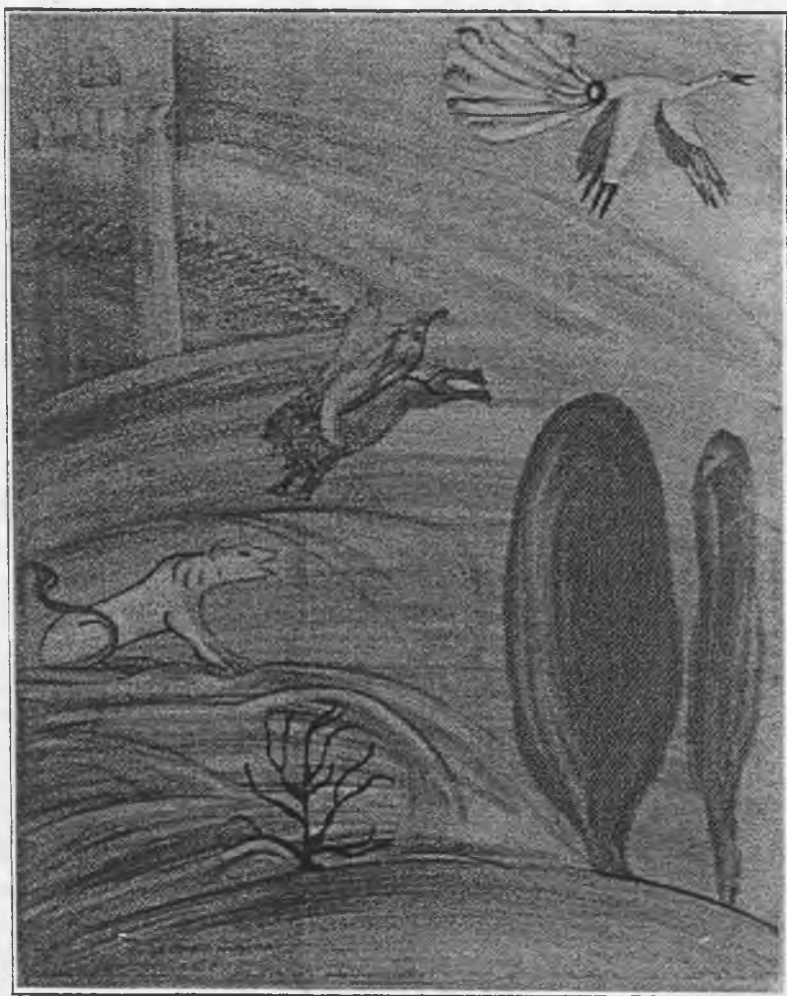
J. S. Maestro, chciałabym jeszcze coś usłyszeć o Pana własnej sztuce. Ma Pan kompozytorów szczególnie ulubionych?

R. G. To trudno powiedzieć, bo oni wszyscy są wielcy: Bach, Couperin - największy geniusz muzyki francuskiej, Rameau, Scarlatti, Frescobaldi. A kompozytorzy szkoły flamandzkiej, szkoła hiszpańska, portugalska. Miałem grand prix de (...) właśnie za muzykę portugalską. Jeśli chodzi o fortepian: Mozart, Haydn, Schubert, Chopin, wszyscy genialni... Nie, nie mogę powiedzieć, że wolę tego lub tego, interesują mnie oni wszyscy.

J. S. Miał Pan także recitale fortepianowe.

R. G. Ależ tak, oczywiście nie porzuciłem fortepianu. Mam recitale, w których najczęściej 3/4 zajmuje klawesyn, 1/4 fortepian. Gram na fortepianie Mozarta, Clementiego, Schuberta. W zasadzie poza Schuberta nie wychodzę. Oczywiście, gdybym chciał, mógłbym... (...)

z R. Gerlinem rozmawiała J. Słędzińska; przedruk z rękopisu



Julitta Słodzińska, Latający lew
gwasz, papier, 32,5 x 22,5



Julitta Sleńdzińska, Las
olej, płótno, 46 x 38

Muzyka na dworze Jana Klemensa Branickiego

Jan Klemens Branicki miał dwie orkiestry, teatralną i janczar-ską. Miał kapelę jeszcze przed otwarciem komedialni. W 1741r. jej kapelmistrzem był Antoni Majer, zmarły w 1754r. w wieku 70 lat. Kapelmistrzami Branickiego byli też Antoni Kossołowski (w latach 1750-1757), Franciszek Wittman (1763r., w 1772r. już nie żył) i Jan Jaskólski (zm. 13.VIII.1749r.) Jan Jaskólski był kapelmistrzem orkiestry janczarskiej.

Opisując orkiestrę Branickiego Stanisław Dąbrowski wymienia nazwiska trzech trębaczy, dwóch klawicymbalistów, dwóch kapelistów, jednego skrzypka, jednego klarncisty oraz dwudziestu pięciu muzyków bez wymieniania instrumentów na jakich grali. W większości byli to ludzie związani więzami pokrewieństwa z miejscową ludnością. Trębacz Henryk Frycz ożenił się w 1760r. z Barbarą Hautyn, miejscową śpiewaczką. Ojciec Barbary, Wawrzyniec Hautyn był kapelistą dworskim w latach 1751-1765, a trzy pozostałe córki: Mariana, Katarzyna i Zuzanna były także śpiewaczkami. Dominik Grubenbauer w 1758r. ożenił się z Anną Hintzówną. Klawicymbalistą orkiestry białostockiej był on w latach 1757-1772. Od roku 1778 grał w kapeli Ogińskiego w Słonimiu. Tam też jako śpiewaczka występowała w 1782r. jego córka Ewa. W latach 1764-1772 skrzypkiem orkiestry Branickiego był Karol Leyman. On to w 1768r. poślubił Katarzynę Jurkowską i w latach 1784-1787 był kapelmistrzem w Lublinie. Józef Oszmiański albo Ośmiański w 1752r. poślubił Annę Mrozewiczównę. W swym testamencie z 1780r. polecał oddanie córki na służbę do Słonimia, do Fryderyka Stefaniego, muzyka tamtejszej kapeli. W białostockiej orkiestrze grała rodzina Rothengruberów. Antoni, żonaty z Katarzyną Hautyn, córką kapelisty Wawrzyńca, Andrzej i Bernard. Członkami Orkiestry byli także Andrzej i Jan Jakub Weychert. Pierwszy w latach 1740-1745, drugi w latach 1765-1772. Andrzej Weychert był dwa razy żonaty, po raz pierwszy w 1740r. z Dorotą Górewiczówną i drugi raz w 1745r. z Katarzyną Szulcówną. Jan Jakub Weychert w 1765r. ożenił się z Brygidą Celnerówną. Być może siostra Brygidy w 1780r. śpiewała w Słonimiu. Kapelmistrz któregoś

z Radziwiłłów, Michał Giez, prawdopodobnie grał również w białostockiej orkiestrze.

Do obowiązków orkiestry należało nie tylko grywanie w teatrze, ale też w pokojach pałacowych. Orkiestra miała „...8 klawicymbalów, klawikordów, szpinet, 2 fagoty, obój, 6 skrzypiec, 2 basetle, 2 altówki, kwartwiolę, sertyr srebrny, harfę, 4 srebrne trąby, 4 mosiężne, 2 kotły posrebrzane...”¹ Orkiestra okresowo mieszkała w Warszawie, gdzie w pałacach hetmańskich urządzano przyjęcia i bale. Inwentarz z 1772r. wspomina o tapczanach dla członków orkiestry, pulpitych, oddzielnym mieszkaniu kapelmistrza, jak też białostockich mieszkaniach muzykantów.

Kapele janczarskie powstały w Polsce w pierwszej połowie XVIII wieku. Ich powstanie wiązało się z uformowaniem się w wojsku chorągwi janczarskich. Pierwszą w Europie kapelę janczarską miał król polski August II. Otrzymał ją w 1733r. z Konstantynopola. W Rosji taką kapelę zorganizowano w 1740r., w Anglii i Francji w 1741r., jeszcze później w Prusach. Orkiestry janczarskie to orkiestry dęte. Długo były nazywane „tureckimi”, wprowadzały do Europy nieznane dotąd instrumenty. W skład orkiestr janczarskich wchodziły bębny, kotły, dzwonki, szellenbaum, nazywany też „sztandarem Mahometa”, trąbki itp. Według Jędrzeja Kitowicza kapela janczarska „...Składała się... z najmniej ośmiu oboistów, czyli raczej piszczków, na szalemajach, do oboju podobnych, przeraźliwie piszczących; z sześciu doboszów, z dwóch pałkirów, w parę kociołków na ziemi postawionych bijących, i z dwóch bręczków, tacami mosiężnymi, w środku wypukłymi, w brzegach płaskimi, okrągłymi, uderzeniem jednej o druga tęgi brzęk czyniących...”²

Kapele janczarskie znajdowały się u księżny z Czartoryskich Ogińskiej, u wojewody ruskiego Augusta Czartoryskiego, u Szcześnego Potockiego w Tulczynie, na dworze Jana Klemensa Branickiego, u Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńko”. Dwudziestoinstrumentową kapelę turecką mieli wrocławscy mieszczaństwo. Wilhelm Schlemüller muzykę janczarską Radziwiłła „Rybeńko” uważał za barbarzyńską, okropną i wrzaskliwą. Samą grę tak opisywał „Z obu stron biją w pięć ogromnych bębnow a inni wielkie sztuki mosiężne z wielkim impetem uderzają i potrzęsają...”³ Orkiestra hetmańska nie różniła się od innych orkiestr janczarskich.

Jan Klemens Branicki miał orkiestrę turecką nie tylko z tej racji, że jedna z chorągwi wojska janczarskiego asystowała zawsze

hetmanowi wielkiemu koronnemu, miał ją wcześniej, niż posiadał ten urząd. W 1749r. zmarł przecież Jan Jaskólski, kapelmistrz nadwornej orkiestry janczarskiej Branickiego. Kapela turecka musiała więc istnieć przed 1749r. Janczarowie i członkowie kapeli janczarskiej byli zwykle ubierani w barwy hetmańskie. Objąwszy buławę wielką koronną około 1752r. Jan Klemens Branicki „...odmienił kolor i krój mundurów janczarom swoim. Dwór bowiem jego nosi liberję popielatą z czerwonym, zamiast krojów dawnych kurtki czerwone, w stanie wcinane, z krótkimi po łokieć rękawami...”⁴ Janczarowie grywali zwykle na dzień dobry pod oknami hetmana „...dwie sztuki na symfonię i drugie dwie na kształt mazurków...”⁵ Rozpoczął kapelmistrz na piszczałce, następnie włączali się inni na piszczałkach, kotłach, talerzach, bębnach. Przystawały grać najpierw talerze i bębny, a melodie kończyły piszczałki i kotły.

Po śmierci hetmana Branickiego białostocka orkiestra została zlikwidowana. Muzycy trafili do innych orkiestr magnackich względnie przeszli do innych zawodów np. klawecista Weychert został burgrabią jednego z pałaców warszawskich. Izabela Branicka wystawiając operetki pożyczala orkiestry. Zapis testamentowy Jana Klemensa Branickiego na rzecz młodych aktorów i tancerzy, stał się przyczyną dość przykrego dla Branickiej incydentu. W 1796r. były klawicymbalista orkiestry hetmańskiej Dominik Grubenbauer oraz skrzypek Karol Leymen wystąpili do sądu wójtowsko-ławniczego miasta Warszawy przeciw Izabeli Branickiej. Twierdzili, że testament hetmański nie został ujawniony i domagali się dwuletniej pensji. Obrona Branickiej udowodniła, że pensje niektórych muzyków i wojskowych nie wiązały się z testamentem J.K.Branickiego, ale były dobrą wolą Pani Krakowskiej. Z pretensjami o zapis 2 tys. złotych polskich występowali też Szymon Grzywalski i Dorota Szymanowska. Grzywalski miał być kiedyś baletnikiem hetmańskim, a Szymanowska komediantką. Do procesu tych ostatnich faktycznie nie doszło, bo w Warszawie wprowadzono sądownictwo pruskie.

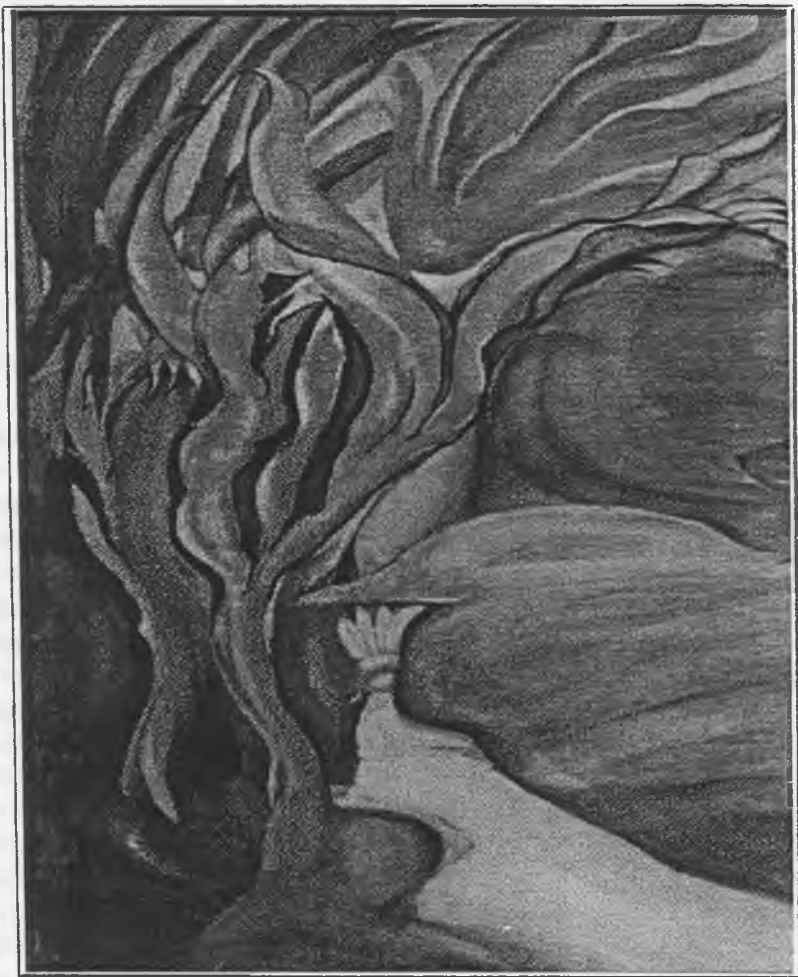
Eugeniusz Szulborski

Przypisy

1. H.Muszyńska Hoffmanowa, *W Wersalu Podlaskim*, Olsztyn 1961, s.17
2. J.Kitowicz, *Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III*, Kraków 1925, s. 225-226
3. Wilhelm Schlemüller, *Diariusz podróży na sejm grodzieński 1752*, /w:/ *Cudzoziemcy o Polsce. Relacje i opinie*, t. II, oprac. J.Gintel, Kraków 1972, s.22
4. Jan Kitowicz, op. cit. s.226
5. Ibidem.

Bibliografia

1. S.Dąbrowski, *Teatr hetmański w Białymstoku w XVIII wieku*, Białystok 1938
2. J.Gintel, *Cudzoziemcy o Polsce. Relacje i opinie*, t. II, Kraków 1972
3. J.Reychman, *Orient w kulturze polskiego Oświecenia*, Wrocław 1964
4. H.Muszyńska Hoffmanowa, *W Wersalu Podlaskim*, Olsztyn 1961
5. J.Kitowicz, *Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III*, Kraków 1925
6. *Teki Glinki 1-500*, Ośrodek Dokumentacji Zabytków, mikrofilmy, /w:/ Archiwum Wojewódzkie w Białymstoku.



Julitta Sienzińska, Królowna
gwasz, papier, 33 x 23

Kalendarium Galerii im. Sleńdzińskich

kwiecień

10.04.1997 „Przeciw kresowi kresów” - spotkanie z Zygmuntem Ciesielskim, etnografem, znawcą kultury i sztuki ludowej

24.04.1997 „Wileńszczyzna w obiektywie” - promocja albumu Henryka Szyłkina, wieloletniego prezesa Towarzystwa Miłośników Wilna i Ziemi Wileńskiej. Spotkanie prowadziła prof. Alina Midro, oprawa muzyczna - Rafał Grabowski (akordeon).

maj

01.05.1997 Otwarcie wystawy „Tkanina artystyczna. Malarstwo” Dawida Smacznego, absolwenta Liceum Sztuk Plastycznych w Supraślu. Występ zespołu bluesowego „Formacja Fru”.

08.05.1997 „Spotkania w wierszach” - białostocka premiera „Antologii współczesnej poezji polskiej” opracowanej przez Stanisława Szewczenkę, poetę i tłumacza z Kijowa. Prowadzenie - Waldemar Smaszcz.

15.05.1997 „Przez piaski i dżungle” - spotkanie z cenionym lekarzem, podróżnikiem i pisarzem Jerzym Samusikiem ilustrowane przezroczami z podróży.

22.05.1997 Wieczór autorski Leonardy Szubzdy pt. „Tylko sady nas pamiętają”. Recital klawesynowy Aliny Radkowskiej, studentki Akademii Muzycznej im. F.Chopina w Warszawie.

czerwiec

05.06.1997 „Odkrywanie Wilna” - wieczór autorski Krystyny Koneckiej. Oprawa artystyczna - Iwona Szczęsna, Paweł Szymański (aktorzy Białostockiego Teatru Lalek), Dagna Sadkowska - skrzypce.

12.06.1997 Spotkanie z liryką Else Lasker Schüller w tłumaczeniu Alicji Rybaiko z Wilna.

17.06.1997 Poświęcenie pomnika nagrobego śp. Julitty Sleńdzińskiej. Wernisaż wystawy „Śladami Pamiętnika”.

22.06.1997 Uroczyste otwarcie wystawy „Śladami Pamiętnika”. Recital klawesynowy Marka Toporowskiego, dyplomanta Akademii Muzycznej w Katowicach, stypendysty w Trossingen w Niemczech.

Izabela Suchocka

Dziękujemy sponsorom:

*Zakładowi Energetycznemu Białystok S.A.
Powszechnemu Bankowi Kredytowemu S.A. w Warszawie O/Białystok
Przedsiębiorstwu PRIMA S.A. O/Białystok
Przedsiębiorstwu Wielobranżowemu JARD
Białostockim Zakładom Przemysłu Owocowo-Warzywnego AGROS S.A.
PPHU LAMPOL s.c.
Pracowni Cukierniczej Romana Dmowskiego
Pracowni Cukierniczej „Mist”*

oraz Markowi Pilchowi z Akademii Muzycznej w Katowicach

Biuletyn Galerii im. Sleńdzińskich
Opracownie zespół: K.Hryszko, I.Suchocka,
E.Szulborski (red. nacz.). Skład: I.Suchocka.
Adres red.: 15-461 Białystok, ul. Waryńskiego 24a