Kurier Chopinowski



№ 6
7 x 2021

ISSN 2450-2723 Warszawa / Warsaw Egzemplarz bezpłatny / Free Copy

Marcin Majchrowski
Łucja Siedlik
Uchem krytyka
With a critical ear

Jim Samson
Konkursowe menu. Ballady
Competition menu. Ballades

Benjamin Vogel
Skąd się wziął fortepian?
Where did the piano come from?

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

XVIII Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina
The 18th International Fryderyk Chopin Piano Competition
→ **chopin2020.pl**

Chopin Courier

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

WYDAWCA / PUBLISHER
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

REDAKTOR NACZELNA / EDITOR-IN-CHIEF
Ewa Bogula

REDAKTOR PROWADZĄCY / COMMISSIONING EDITOR
Krzysztof Komarnicki

REDAKCJA / EDITORIAL STAFF
Gavin Dixon, Łucja Siedlik, Sylwia Zabieglińska

PROJEKT GRAFICZNY / LAYOUT
Mateusz Kowalski

WSPÓŁPRACA / COOPERATION
Ola Dębniak

TŁUMACZENIA / TRANSLATIONS
Stephen Canty, John Comber,
Maksymilian Kapelański, Sylwia Zabieglińska

KOREKTA / PROOFREADING
Maria Aleksandrow, Gavin Dixon

ZDJĘCIE NA OKŁADCE / COVER PHOTOGRAPH
Eric Guo – Wojciech Grzędziński / NIFC

DRUK / PRINT
Enaf

PATRONAT NARODOWY PREZYDENTA RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ ANDRZEJA DUDY W STULECIE ODZYSKANIA NIEPODLEGŁOŚCI
1918-2018

DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW MINISTERSTWA KULTURY, DZIEDZICTWA NARODOWEGO I SPORTU
Ministerstwo Kultury Dziedzictwa Narodowego i Sportu

MECENAS
ORLEN

PARTNER GŁÓWNY
TOTALIZATOR SPORTOWY
65 LAT TOTALIZATORA SPORTOWEGO

WSPÓŁORGANIZATORZY
dwójka POLSKIE RADIO
TVP

PROJEKT WSPÓŁFINANSUJE MIASTO STOŁECZNE WARSZAWA

PARTNERZY
UMFC Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
Filharmonia Narodowa
NARODOWE CENTRUM KULTURY
INSTYTUT ADAMA MICKIEWICZA
Rzeczpospolita Polska Ministerstwo Spraw Zagranicznych

PARTNERZY
PZU
LEXUS
KOPERNIK
emitel
REGENT
risk

PARTNER TECHNOLOGICZNY
YouTube

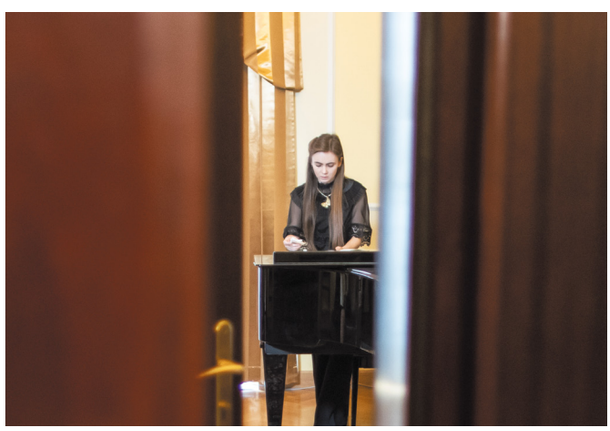
OFICJALNY PRZEWOŹNIK
LOT

PARTNER INSTYTUTU
YAMAHA Make Waves

PATRONI MEDIALNI
POLSKIE RADIO
Polskie Radio Chopin



Jorge González Buajasan
WOJCIECH GRZĘDZIŃSKI / NIFC



Aleksandra Hortensja Dąbek
DAREK GOLIK / NIFC

CYTATY WYBIERA / QUOTES SELECTION
Łukasz Kaczmarowski

Domyśliłem się, gdzie ta energia siedzi i na drugim koncercie nie na swoim, ale na wiedeńskim grałem instrumencie. [...] Dopiero oklaski, pochwały, że każda nutka jak perełka wybita.

I figured out where that energy resides, and in the second concert I played not on my own instrument, but on the Viennese. [..] Only now was there real applause, words of praise that every little note was struck like a little pearl.

List Fryderyka Chopina do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa, 27 marca 1830
Fryderyk Chopin's letter to Tytus Woyciechowski in Poturzyn, Warsaw, 27 March 1830

Harmonogram dnia
Schedule of the day

Sesja poranna
Morning session

10:00	**Asaki Iwai** *Japonia / Japan*
10:30	**San Jittakarn** *Tajlandia / Thailand*
11:00	**Joo-Yeon Ka** *Korea Południowa / South Korea*
11:30	**Adam Kałduński** *Polska / Poland*
12:30	**Nikolay Khozyainov** *Rosja / Russia*
13:00	**Su Yeon Kim** *Korea Południowa / South Korea*
13:30	**Aimi Kobayashi** *Japonia / Japan*
14:00	**Mateusz Krzyżowski** *Polska / Poland*
14:30	**Jakub Kuszlik** *Polska / Poland*

Sesja wieczorna
Evening session

17:00	**Shushi Kyomasu** *Japonia / Japan*
17:30	**Hyuk Lee** *Korea Południowa / South Korea*
18:00	**Jaeyoon Lee** *Korea Południowa / South Korea*
18:30	**Xiaoxuan Li** *Chiny / China*
19:30	**Bruce (Xiaoyu) Liu** *Kanda / Canada*
20:00	**Julia Łozowska** *Polska / Poland*
20:30	**Jiana Peng** *Chiny / China*
21:00	**Chao Wang** *Chiny / China*

i

Bezpłatne egzemplarze gazety można otrzymać w Filharmonii Narodowej, a także codziennie o godzinie 16.00 na Krakowskim Przedmieściu przy Akademii Sztuk Pięknych, w okolicach placu Zamkowego przy kolumnie Zygmunta III Wazy oraz przed wejściem do stacji metra Centrum. Numery archiwalne dostępne będą w kasach Muzeum Fryderyka Chopina przy ulicy Tamka 43.

Look for free copies of our newspaper at the National Philharmonic. Copies will also be handed out daily at 4:00 pm at Krakowskie Przedmieście near the Academy of Fine Arts, at the Castle Square (plac Zamkowy) close to Sigismund's Column (kolumna Zygmunta III Wazy), and at the entrance to the Metro Centrum underground station. Past issues will be available from the ticket office at the Chopin Museum (Tamka 43).

Faworyci?
Playing favourites?



Eva Gevorgyan
Darek Golik / NIFC

Marcin Majchrowski
Polskie Radio

Na półmetku pierwszego etapu można już ostrożnie pokusić się o wskazanie faworytów albo zestawienie (na własny, indywidualny użytek) częściowego przynajmniej rankingu najciekawszych pianistów. Tych, którzy zdążyli się zaprezentować, oczywiście. Proszę się nie niepokoić – ten tekst żadną wyliczanką nie będzie, ale muszę zaznaczyć, że po zakończeniu środowego przedpołudnia moja lista wyraźnie się przetasowała. Klamrę stawki stanowiły dwie reprezentantki Polski – Aleksandra Hortensja Dąbek i Joanna Goranko. Każda z nich eksponowała inne pierwiastki w muzyce Chopina. Dąbek postawiła zdecydowanie na refleksyjność i poszukiwanie kantyleny, Goranko – na wirtuozerię. Sesję otworzył więc z początku mroczny i stopniowo rozjaśniający się *Nokturn cis-moll* op. 27 nr 1, koniec – temperamentne *Scherzo b-moll* op. 31. Co ciekawe, Goranko zwieńczyła swój występ w pierwszym etapie trochę nieortodoksyjnie etiudami, Dąbek – bardziej „zachowawczo" *Balladą As-dur* op. 47, która wróciła do łask młodych pianistów na tym Konkursie. Zabrzmiała zresztą w jej interpretacji pewnie i całkiem interesująco.

Rzetelnie przygotowanych pianistów w tegorocznej stawce nie brakuje, dopisać więc do niej należy nazwiska Japonki Yasuko Furumi, reprezentanta Włoch i Słowenii Alexandra Gadjieva. Zamiast nokturnu, rozpoczynał on niezwykłą *Etiudą cis-moll* op. 25 nr 7 – rozpiętą między refleksyjnością a impresjonizmem. Warte jest to wykonanie zapamiętania. Podobnie jak cały występ Kubańczyka Jorgego Gonzáleza Buajasana. On także (jak Goranko) kończył etiudami, ale wcześniej zabrzmiała – rzadko wybierana – *Ballada F-dur* op. 38. Ciekawa kolorystycznie i dramaturgicznie, interesująco cieniowana agogicznie, dopełniała jego dobry występ. A zadanie miał utrudnione, skoro przed nim grała jedna z najciekawszych pianistek i faworytek, reprezentująca Rosję i Armenię – Eva Gevorgyan. Zadziwiające, ile w niej mądrości, którą objawiał sam układ programu (utwory pokrewne tonacyjnie). Najlepszy jak na razie *Nokturn cis-moll* (cudowny, dramatyczny łuk), doskonałe, dwie skontrastowane etiudy a-moll z op. 25 i wymagające *Scherzo E-dur* op. 54. Na przemian lekkie i głęboko poważne, inteligentnie poprowadzone w nokturnowym epizodzie. Mam swoją faworytkę!

Now that we are at the halfway mark of the First Stage, it is tempting for me to pick favourites (for my own use), or at least to compile a partial ranking of the most promising pianists – of those who have performed so far, needless to say. But fear not! This is not going to be definitive, although I have to stress that my list was clearly ordered after this morning. The field was bookended by two Polish pianists – Aleksandra Hortensja Dąbek and Joanna Goranko – and they each brought out different facets of Chopin's music. Dąbek clearly wagered on taking a reflective approach, and on striving toward cantilena, whereas Goranko went all out for virtuosity. Accordingly, the session opened with the Nocturne in C sharp minor, Op. 27 No. 1, which begins in gloom and slowly moves towards the light, and ended with the temperamental Scherzo in B flat minor, Op. 31. Curiously, Goranko ended her performance in a slightly unorthodox fashion, with etudes, while Dąbek played it safe with the Ballade in A flat major, Op. 47, which has made a comeback of sorts in this Competition. Dąbek played with conviction, and her interpretation was intriguing.

There has been no shortage of thoroughly prepared pianists this year. Here, I might mention Yasuko Furumi from Japan and Alexander Gadjiev, who represents both Italy and Slovenia. Gadjiev opened with the Etude in C sharp minor, Op. 25 No. 7, rather than the customary nocturne. His reading was reflective and impressionistic. It was a memorable rendition. As was the entire performance of Jorge González Buajasan from Cuba. Like Goranko, he ended with etudes, but before that, we heard – rarely chosen during the Competition – the Ballade in F major, Op. 38. Overall, this was a good performance. His colouring and dramatisation were varied and exciting, and his agogic shading was absorbing. Buajasan's task had been made all the more difficult by Eva Gevorgyan, representing Russia and Armenia, who had gone on immediately before him. Gevorgyan is one of the most exciting pianists in the Competition and a clear frontrunner. The level of diligence manifested in her repertoire was astonishing (the works were in related keys). She gave the best interpretation of the Nocturne in C sharp minor so far (with a truly wonderful and dramatic sense of form), and her contrasting A-minor Etudes, along with the demanding Scherzo in E major, were sheer perfection. The Scherzo was by turns flippant and profoundly serious, and the nocturne section was intelligent. I have my favourite.



Kaoruko Igarashi
DAREK GOLIK / NIFC
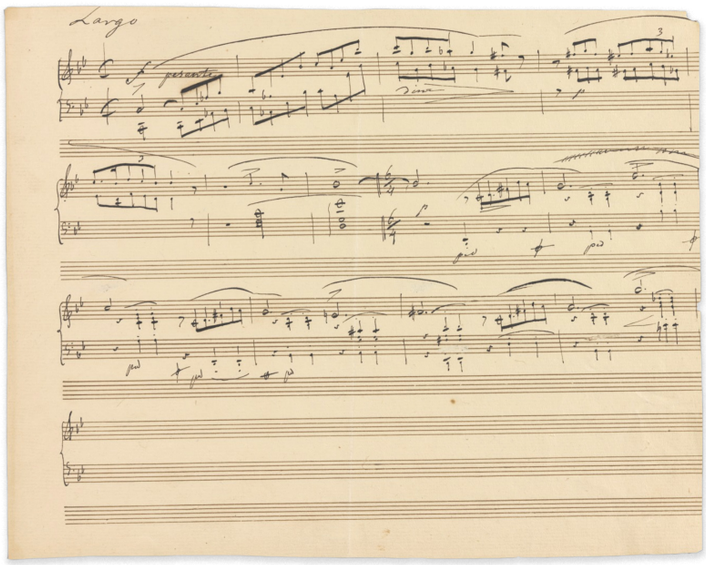
Uchem recenzenta
With a critical ear

ŁUCJA SIEDLIK

W wykonaniach wieczornej sesji przesłuchań dominował pierwiastek apolliński: równowaga, konsekwencja w budowaniu formy, precyzja detalu. Po stronie dionizyjskiej żywiołowości opowiedział się jednak siedemnastoletni Chińczyk, Yifan Hou. Nie zadawał pytań, raczej komunikował, gdzie jest jego zdaniem miejsce na pełne uderzenie, a gdzie na moment wytchnienia. Przyznaję, że rozczuliła mnie ta prostota, przeciwny biegun drobiazgowych konstrukcji reprezentantki chińskiego Tajpej, Wei-Ting Hsieh. O ile u Hou zdecydowanie prym wiodła melodia, o tyle Hsieh demokratycznie traktowała wszystkie głosy. W pierwszych frazach *Nokturnu cis moll* op. 27 nr 1 zachowała balans między światłem górnego rejestru a cieniem linii basu – wyraźnie, rysowanej, kontrapunktującej melodię w taki sposób, że ta wydawała się z niej bezpośrednio wynikać. Konsekwentnie budowała zarówno *Nokturn*, jak i *Fantazję* op. 49 – w *Fantazji* zachowując dystyngowany spokój, przygotowując do następujących po sobie fragmentów, a w *Nokturnie* przy powrocie części A podając frazę inaczej, bardziej zaciemnioną, tajemniczą. Japonka Saaya Hara w *Nokturnie Des-dur* op. 27 nr 2 każdej, najdrobniejszej nawet nutce nadawała sens, grała ciepłym, otulonym alikwotami dźwiękiem, a poszczególne obiegniki układały się w fale, które swobodnie przelewały się w dźwięki wyznaczające frazę. Falowała również Amerykanka Chelsea Guo, ale agogicznie. Pozostali pianiści zdawali się raczej iść z frazą do przodu, Guo natomiast rozmywała puls, rozciągała kreski taktowe, zanurzała się w muzycznym bezczasie, który wypełniała łagodnie przyćmionym brzmieniem. O ile jej występ był w jednorodnej tonacji, Japonka Kaoruko Igarashi pokazała całe spektrum brzmienia – w *Nokturnie cis-moll* bas wspaniale dudnił głębokim mrokiem, *forte* w *Scherzu cis-moll* op. 39 było okrągłe, pełne zdecydowania i mocy. Znakomicie różnicowała dynamikę i stopnie ekspresji, zachowując przy tym pełnię apollińskiej równowagi i precyzję w budowaniu formy.

Dominant in the evening session's performances was the Apollonian spirit: balance, consistency of formal outline, and precision of detail. But siding with the Dionysian, elemental approach, was Yifan Hou, a 17-year-old from China. His musical stance was uncompromising and unquestionable. He posed no questions, but instead communicated directly exactly where, in his view, full tone should be employed, and where a moment of repose. I must admit to a feeling of tenderness towards this simplicity. At the other extreme, the detailed interpretations offered by Wei-Ting Hsieh, representing Chinese Taipei. While Hou gave primacy to melody, Hsieh treated all voices democratically. In the first phrases of the Nocturne in C sharp minor, Op. 27 No. 1, Hsieh maintained a balance between the light, upper register and the shade of the bass line, the bass leading the music on with a counterpoint from which the melody seemed to grow. She structured both the Nocturne and the Fantasy, Op. 49 in masterly fashion, maintaining in the Fantasy a dignified sense of reserve, in preparation for the more complex later passages, and in the Nocturne, when the A section returns, presenting the familiar phrases anew — darkened and mysterious. Japan's Saaya Hara, in a Nocturne in D flat major, Op. 27 No. 2 gave even the shortest note its own feeling, played with a warm sound, rich in overtones, and laid out the individual notes of ornamental turns as waves, which freely flowed into well-defined phrases. Waves also carried America's Chelsea Guo, but this time as pulsations. While the other pianists seemed to propel each phrase forward, Guo bathed in the fluid pulse, stretched the bar lines, submerged herself in musical eternity, which she imbued with a gently clouded timbre. Her playing maintained a uniform tone, while Japan's Kaoruko Igarashi explored the whole timbral spectrum: in the Nocturne in C sharp minor, the bass rumbled satisfyingly into deep darkness, and the *forte* in the Scherzo in C sharp minor, Op. 39 was full, decisive and strong. She is a master at varying the dynamics and her degrees of expression while all the time maintaining a fully Apollonian balance and precision of form.

Konkursowe menu. Ballady
Competition menu. Ballades



Fryderyk Chopin. *Ballada g moll* op. 23, autograf, Muzeum Fryderyka Chopina, sygn. MC/488.
Fryderyk Chopin, Ballade in G minor, Op. 23, autograph, The Fryderyk Chopin Museum, Object No. MC/488.
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

Jim Samson

Co miał właściwie na myśli Chopin, gdy nadawał tytuł „ballada" powstałemu w latach 1833–1835, a opublikowanemu w roku 1836 opusowi 23? Bez wątpienia, narzucającym się najsilniej skojarzeniem jest wczesnoromantyczna literatura, a zwłaszcza ponowne odkrycie i odrodzenie u początków XIX stulecia średniowiecznych ballad ludowych. Użycie w tychże balladach języków regionalnych niosło z sobą silny ładunek narodowościowy i to z nim szczególnie rezonował chopinowski tytuł ówczesnym odbiorcom, choć do naszych czasów nie przetrwał. „Kompozycja ostatnia – ballada – miała również charakter narodowy", zauważył jeden z recenzentów. Punktem odniesienia dla *Ballady* op. 23, jak i zresztą dla wszystkich czterech ballad, był archetyp formy sonatowej, choć tu punkt ciężkości struktury przesunięty jest bardziej ku końcowi niż w klasycznej czy wczesnoromantycznej sonacie, repryza odgrywa zaś bardziej rolę apoteozy aniżeli syntezy. Kolejną znaczącą różnicę stanowią zapożyczenia tematów owych sonatopodobnych struktur z gatunków popularnych, takich jak walce, barkarole, utwory pastoralne czy chorał. O ile jednak tego typu rodzajowe tematy rzadko kiedy stanowiły podstawę sonat klasycznych i romantycznych, o tyle dla wszystkich czterech ballad Chopina są elementami konstytutywnymi.

To w tych właśnie czterech dziełach, powstałych między rokiem 1833 a 1842, Chopin ustanowił punkt styczny z literackimi zainteresowaniami sobie współczesnych, m.in. Schumanna, Berlioza czy Liszta. Poszedł tą ścieżką kilka kroków naprzód, ale niezbyt daleko, a co najbardziej charakterystyczne, w jego przypadku inspiracja literacka miała być w utworze fortepianowym ukierunkowana poprzez nadanie tytułu celowo ogólnego, nie zaś jawnie programowego. Tak jak utwór poetycki wyraża emocje, tak i [muzyczna] ballada opowiada historię, a głos narratora symbolizowany jest u Chopina przez dwudzielne metrum złożone, wspólne wszystkim tym czterem kompozycjom. Choć jednak mają one charakter narracyjny, nie są opowieściami. Mimo prób kojarzenia ich zwłaszcza z poematami Adama Mickiewicza, wszelka literacka dosłowność będzie nam stale umykać. Możemy raczej powiedzieć, że Chopinowskie ballady podążają za konturem – akcją – ballady poetyckiej jako „typu idealnego". Słowa etnologa Alberta B. Friedmana opisujące ostatnie stadia rozwoju bliźniaczego gatunku poetyckiego mogłyby odnosić się do kod *I*, *III* i *IV Ballady* Chopina: „i wreszcie schemat rozsadza odkrywczy zamiennik, doprowadzając do kulminacji, a wraz z nią – uwalniając potężne napięcie".

What exactly was in Chopin's mind when he chose the title 'ballade' for Op. 23, composed at some point between 1833 and 1835 and published in 1836? Without doubt, the most blatant association of the term was with early Romantic literature and specifically with the early 19th-century revival or reinvention of medieval and folk ballads. The use of the vernacular in this literature carried a powerful nationalist charge, and this was a resonance of Chopin's title that was picked up by his contemporaries, though it has been lost to our own time. 'The concluding piece was also national, a ballade', wrote one reviewer. The sonata-form archetype is a reference point for Op. 23, as for all four ballades, but the structure is more end-weighted than in the typical classical or early romantic sonata, so that the reprise functions as apotheosis rather than synthesis. Another important difference is that the themes of these sonata-like structures are drawn from popular genres such as waltzes, barcarolles, pastorals and chorales. Such generic themes, after all, rarely formed the basis of actual sonatas in the classical and romantic eras, but they are constitutive of all four of Chopin's ballades.

It is in these four works, composed between c.1833 and 1842, that Chopin established a rare point of contact with the literary preoccupations of contemporaries such as Schumann, Berlioz and Liszt. He went some way along this path, but only a short distance, and it is entirely characteristic that in his case literary inspiration should have been channelled into a piano piece with a deliberately generalised rather than an explicitly programmatic title. Just as the lyric poem would express an emotion, so the ballad would tell a story, and this narrating voice is musically symbolised in Chopin's ballades by the compound duple metre that is common to all four. Yet although Chopin's ballades have a 'story character', they are not stories. Specificity will continue to elude us, despite attempts to link the ballades with poems by Adam Mickiewicz in particular. Rather we might say that Chopin's ballades follow the outline – the plot – of the poetic ballad as an 'ideal type'. The ethnologist Albert B. Friedman could have been referencing the codas of Chopin's first, third and fourth ballades when he described the final stages of the typical poetic ballad: 'at last the final revelatory substitution bursts the pattern, achieving a climax and with it the release of powerful tensions.'

Skąd się wziął fortepian? *Where did the piano come from?*



Benjamin Vogel

Pytanie stosunkowo proste, skoro historia fortepianu sięga ledwie trzystu kilkudziesięciu lat i jego początki są nam dość dobrze znane. Pomińmy tu pierwszych, przypisywanych fortepianowi enigmatycznych przodków z wcześniejszych stuleci i zajmijmy się ojcem i matką, czyli klawikordem i klawesynem, z rodowodami sięgającymi przełomu wieków XV i XVI. Niewielki klawikord, zazwyczaj prostokątny, ma struny uderzane pionowymi, lekkimi metalowymi płytkami, zwanymi tangentami. Struny oraz tangenty były wykonane z niezbyt mocnego i kruchego materiału – mosiądzu, a delikatność mechanizmu ograniczała tak siłę uderzenia, jak i końcowy efekt dźwiękowy. Ponadto struny, rozpięte między kołkami, były po lewej stronie wytłumione wplecionymi paskami tkaniny. Dopiero dociśnięcie do nich uderzającego od spodu tangentu pozwalało drgać prawej części struny. W zależności od miejsca uderzenia uzyskiwano odpowiednią długość drgającej części struny i – w efekcie – właściwą wysokość dźwięku. Po zwolnieniu klawisza i odpadnięciu tangentu strunę tłumiły wspomniane paski tkaniny. Zaletą konstrukcji była możliwość różnicowania głośności dźwięków w zależności od siły uderzenia, wadą natomiast – ogólna „anemiczność" instrumentu, którego niewielka skrzynia i płyta rezonansowa oraz słabo napięte struny dawały ledwie delikatne brzmienie. Stąd klawikord był popularnym instrumentem domowym, ale głównie do nauki gry i ćwiczeń, m.in. dla organistów (z J.S. Bachem na czele). Naukowo klasyfikuje się go jako klawiszowy instrument strunowy uderzany.

Znaczniejszych rozmiarów i donośniejszy klawesyn, z pudłem w kształcie ptasiego skrzydła (inne, mniejsze odmiany to trójkątny lub wielokątny szpinet i prostokątny wirginał) większy wolumen brzmienia zawdzięczał nie tylko cechom korpusu. Struny były tu pobudzane do drgań (akustycznych) przez szarpanie niewielkimi kolcami umieszczonymi z boku wyskakujących z pudła instrumentu drewnianych listewek, zwanych skoczkami. Te ostatnie umieszczano w specjalnych otworach tzw. sita, pozwalającego jedynie na ich pionowy ruch. Skoczki nie były umocowane na stałe na końcach dźwigni klawiszowych. Wyrzucane naciśniętym klawiszem w górę, wracały do pozycji wyjściowej. Oprócz szarpiącego struny kolca, skoczki miały na końcu pasek tkaniny, który po ich powrocie opadał na strunę, tłumiąc jej drgania. Kolce, zwane piórkami,

Quite a straightforward question, given that the history of the piano dates back just three hundred years plus a few decades and its beginnings are fairly well known. Let us pass over the earliest enigmatic ancestors ascribed to the piano from previous centuries and deal with its father and mother, namely, the clavichord and the harpsichord, with a lineage reaching back to the turn of the sixteenth century. The clavichord, a small, usually rectangular instrument, has strings that are struck by light metal plates known as tangents. The strings and the tangents were made of brass, a rather weak material, and the delicacy of the action restricted both the force of the striking and the sound that was produced. In addition, the strings, stretched between pegs, were damped on the left by strips of fabric. The right side of the strings could only be vibrated when the tangent, striking from beneath, pressed against them. Pitch depended on the point of impact, which affected the length of the vibrating part of the string. After the key was released and the tangent dropped back, the string was damped by the fabric. One advantage of this design was that it enabled the loudness of the



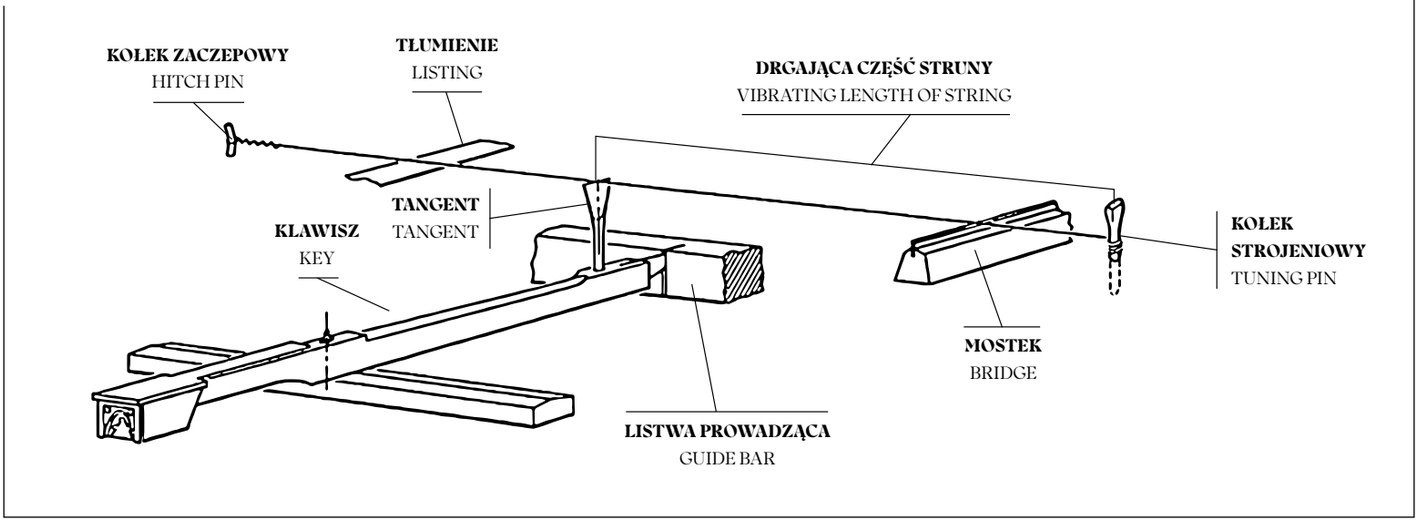
Najstarszy zachowany polski fortepian stołowy Ignacego Skurskiego, przypominający kształtem klawikord. Sandomierz 1774 r. Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu, nr inw. MDS 1334
The oldest surviving Polish square piano (reminding in shape the clavichord) made by Ignacy Skurski. in Sandomierz 1774. Diocesan Museum in Sandomierz. Object No. MDS 1334
fot. WALDEMAR KIELICHOWSKI

wykonywano z materiałów o różnej twardości i elastyczności: z dutki pióra kruczego, ze skóry, obecnie głównie z tworzywa sztucznego. Struny klawesynu były też znacznie dłuższe niż w klawikordzie, najczęściej podwójne, napięte w kilku zestawach o różnej długości, zwanych rejestrami, na wzór organowych. Rozbudowane klawesyny mogły mieć po kilka podobnych rejestrów strunowych z możliwością łączenia ich ze sobą, kilka zestawów skoczków (z odmiennymi piórkami), a nawet klawiatur. Słowem, była to spora maszyna z dużym wolumenem dźwięku i, co nie mniej ważne, sprawna technicznie. Pozwalała wykonywać bardzo szybkie przebiegi melodyczne, pasaże oraz tak charakterystyczne dla klawesynu ozdobniki, wypełniające luki pomiędzy krótko wybrzmiewającymi dźwiękami. Całą tę machinerię stworzono, aby wyeliminować podstawową wadę klawesynu – brak możliwości różnicowania dynamiki (głośności). Bez względu na siłę uderzenia palca skoczek zawsze z taką samą prędkością wyskakiwał w górę, szarpiąc strunę i nie pozwalając na tak pożądane płynne *crescenda* i *diminuenda*.

notes to be varied depending on the strength of striking; one drawback, meanwhile, was the instrument's generally 'anaemic' character, with the small case and soundboard and the low-tension strings giving a rather delicate sound. Hence the clavichord was a popular instrument in the home, mainly for teaching and exercises, including among organists (led by J. S. Bach). It is organologically classified as a keyboard struck string instrument.

The bigger harpsichord, with its wing-shaped case (smaller varieties are the triangular or polygonal spinet and the rectangular virginals), owed its larger volume of sound not only to the design of its body. The strings were made to vibrate (acoustically) by being plucked by plectra located on the side of strips of wood known as jacks, which sprang out of the instrument's soundbox. The jacks were held in place by 'registers', which only allowed them to move vertically. The jacks were not fixed permanently on the ends of the key levers. They were propelled upwards by a pressed key, then returned to their starting position. Besides the plectrum that plucked the string, the jack had a strip of fabric at the end which, after the jack resumed its starting position, fell onto the string, damping its vibrations. Plectra were made of material of varying hardness and flexibility: raven quill or leather. Nowadays, they are mostly plastic. The harpsichord's strings were also considerably longer than those of a clavichord, most often doubled (in so-called choirs), strung in several sets of different length, known as registers, like organ registers. Larger harpsichords could have several similar registers of strings that could be combined, several sets of jacks (with different quills) and even manuals. In a word, this was quite a large instrument with a big volume of sound. Just as importantly, it was technically proficient, enabling the player to perform rapid melodic progressions, passages and ornaments, characteristic of the harpsichord, filling in the gaps between the short-sounding notes. The improvements were designed to eliminate a fundamental flaw in the harpsichord – the lack of dynamic variation. No matter how hard the finger struck the key, the jack always jumped up at the same speed, plucking the string and not allowing the player to obtain fluent *crescendos* and *diminuendos*.

Mechanika klawikordu
Clavichord mechanics





Joanna Goranko
Wojciech Grzędziński / NIFC



Wei Ting Hsieh
Wojciech Grzędziński / NIFC



Eva Gevorgyan
Darek Golik / NIFC



Adam Harasiewicz, Katarzyna Popowa Zydroń (stoi / standing), Nelson Goerner, John Rink
Wojciech Grzędziński / NIFC

Cz@t z Chopinem
Chopin ch@t

barkarola! Jest nadzieja na wyleczenie mojej migreny!
barcarolle! here's hope my migraine will be cured!

@GRUENETTE

> **Liczę na to, że Pani migrena już przeszła i że Pani czuje się lepiej niż kiedykolwiek.**
> *I take it that you have got over your migraine and are feeling better than ever.*
>
> CHOPIN, 25 XI 1846

jego ekspresja jest trochę zbyt chłodna jak na *zimowy wiatr*...
his expression is a bit too calm for this *winter wind*...

@ELEANOR

> **jeżeli on potracił na moich kompozycjach, to zapewne dla głupich tytułów, jakie podawał mimo mojego zakazu**
> *if he lost money on my compositions, it is no doubt on account of the stupid titles he gave them, despite my forbidding it*
>
> CHOPIN, 9 X 1841

choć nie ma tego ciężaru atmosfery, pasja i ogień buzują...
though she does not possess that heavy atmosphere, the passion and the fire is sparkling...

@HONGLU ZHANGAL

> **dymu nie ma, nie smoli, nie brudzi**
> *there is no smoke, it doesn't emit soot, make dirt*
>
> CHOPIN, 11 X 1846

Podoba mi się jak prowadzi głosy w tym scherzu. A bywa chaotyczne tam, gdzie on daje klarowność
I love how he is voicing this scherzo. It can sound chaotic in parts, where he offers us clarity.

@BJØRN HEGSTAD

> ***Trzecie Scherzo* – ta sama cena, co za *Polonezy*, na całą Europę.**
> *A third Scherzo same price as the Polonaises for the whole of Europe.*
>
> CHOPIN, 22 I 1839

Jego gra jest jak malowanie; kiedy słucham, jawią mi się sceny.
His performance is like a painting, and when I listen to it, the scene comes to my mind.

@OKOJYO11NE

> ***À propos* malowania, wczoraj rano był u mnie Hummel z synem; kończy mój portret, ale tak podobny, że nie można lepiej.**
> *À propos painting, Hummel visited me yesterday morning with his son; he is finishing my portrait, but it is such a likeness that it couldn't be better.*
>
> CHOPIN, 22 XII 1830

Zapraszamy na nasz kanał
Join us on our channel

YouTube *@chopininstitute*