

GAZETA konkursu WIENIAWSKIEGO



16. MIĘDZYNARODOWY KONKURS SKRZYPCOWY IM. HENRYKA WIENIAWSKIEGO

ROZMOWA / INTERVIEW

Tchumburidze

wraca do Poznania /
comes back to Poznań
[s. 6]

FELIETON / COLUMN

Tęsknota

za Wieniawskim /
Longing for Wieniawski
[s. 8]

ESEJ / ESSAY

Anny Chęcki

konkursowe „tu i teraz” /
"here and now"
[s. 9]



egzemplarz bezpłatny / free copy

8 października 2022 / October 8, 2022

RELACJA / REVIEW Stukot obcasów Veriko / Veriko's heels' clatter [s. 4]



SKRZYPCE CZEKAJĄ



Karolina Kolinek-Siechowicz

Redaktorka naczelna

„Skrzypce nie mają mechanicznego wnętrza, po prostu czekają, puste. Ale jest to instrument strunowy i przez to nie jest tylko bierny: jest gotów wzmocnić wszystko, co znajdzie się w obrębie jego oddziaływania” – Yehudi Menuhin (tłum. Bożena Umińska). Skrzypce czekają. Pieczołowicie przygotowane przez lutników, troszeczkę zmęczone podróżą, aklimatyzują się w pogodnym Poznaniu. Ich puste – ale akustycznie jakże przestronne! – wnętrza już za chwilę uwolnią muzykę, którą rozbrzmiewały od dłuższego czasu. Uczestnicy przecież mają za sobą wiele miesięcy przygotowań do Konkursu, w tym miesiące pandemicznej pustki, które sprawiły, że poznański turniej odbywa się po sześcioletniej przerwie. Ale pierwszy etap to także dojmująca pustka estrady, z którą zmierzyć się musi każdy ze skrzypków. *Sei solo* – jesteś sam – jak głosi oryginalny tytuł z rękopisu Bachowskich *Sonat i Partit*. Jesteś sam z instrumentem wobec tysięcy oczu i uszu. Przede wszystkim jednak jesteś sam z muzyką. Albo raczej sam jesteś muzyką. Bo to właśnie Ty – Uczestniczko, Uczestniku Konkursu – sprawisz, że melomani w Auli UAM wstrzymają oddech z zachwytem. Że członkowie jury wymienią spojrzenia pełne uznania. Że słuchacze radiowych transmisji przerwą mimochodem wykonywane czynności. A skrzypce, które towarzyszą Ci w tej podróży, odpowiedzą na Twoje wezwanie, wzmocnią to, co chcesz nam przekazać. Bardzo na te chwile czekamy i, jako redaktorzy „Gazety Konkursu Wieniawskiego”, jesteśmy tu, by nasłuchiwać ich wrażliwie, a potem przekazać nasze wrażenia Czytelnikom obok esejów, felietonów, omówień repertuaru, które codziennie będziemy publikować na tych łamach.

The violin lies in wait / “The violin has no mechanical interior; it simply lies in wait, empty. But it is a stringed instrument, and thus it is not merely passive: it is ready to amplify anything that comes within its grasp” – Yehudi Menuhin. Meticulously prepared by the luthiers, a little travel-weary, it settles in the serene city of Poznań. The empty – but acoustically so spacious! – interior is about to unleash the music with which it has been resounding for a long time. After all, the participants have months of preparation for the Competition behind them, including the months of the pandemic vacuum which caused the Poznań competition to wait six long years to return. But the first stage is also about the acute emptiness of the stage, which each violinist has to face. *Sei solo* – you are alone – as per the original title from the manuscript of Bach’s *Sonatas and Partitas*. You are alone with your instrument in front of thousands of eyes and ears. Above all, however, you are alone with the music. Or rather, you are the music itself. For it is you – a participant in the Competition – who will make the music lovers in the University Auditorium hold their breath with delight. That the members of the jury will exchange glances of appreciation. That the listeners of the radio broadcasts will pause in passing. And the violin that accompanies you on this journey will answer your call, will amplify what you want to convey to us. We very much look forward to these moments and, as editors of the “Gazeta Konkursu Wieniawskiego”, we are here to listen to them with sensitivity and then pass on our impressions to our readers alongside the essays, columns, and discussions of the repertoire that we will be publishing daily in these pages. (EK-G)

Stopka / Colophon

Gazeta Konkursu Wieniawskiego
wydawana przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne, wydawcę
Ruchu Muzycznego, oraz Towarzystwo Muzyczne
im. Henryka Wieniawskiego, podczas 16. Międzynarodowego
Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego
Published by PWM Edition, publisher of Ruch Muzyczny
in collaboration with as the Henryk Wieniawski Musical
Society, organizer of 16th International Henryk Wieniawski
Violin Competition

Ruch Muzyczny, Redaktor naczelny / Editor-in-chief
Daniel Cichy

#1/2022

Gazeta Konkursu Wieniawskiego,
Redaktorka naczelna / Editor-in-chief
Karolina Kolinek-Siechowicz
karolina_kolinek-siechowicz@pwm.com.pl
Zespół redakcyjny / Board
Piotr Mika, Lucja Siedlik, Krzysztof Stefański,
Bartosz Witkowski
Dyrektor artystyczny, projekt graficzny /
Artistic director, layout
Marek Knap
Studio graficzne / Set up
Wojciech Szybisty
Przekłady na język angielski / English translation
Ewa Kanigowska-Gedroń, Waldemar Łyś,
Piotr Krasnowolski, Marcin Wilczek
Redakcja i korekta wersji polskiej /
Proof-reading of Polish version
Agnieszka Kurpisz
Redakcja i korekta wersji angielskiej /
Proof-reading of English version
Gavin Dixon
Wydawca / Publisher
Polskie Wydawnictwo Muzyczne
al. Krasińskiego 11a, 31-111 Kraków
pwm@pwm.com.pl

Współwydawca / In collaboration with
Towarzystwo Muzyczne
im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu
ul. Świętośławska 7, 61-840 Poznań
biuro@wieniawski.pl

Druk / Printed by
Wieland Drukarnia Cyfrowa
ul. Ziębicka 17
60-164 Poznań
Nakład / Circulation: 1000 egz./copies

Strona internetowa / Website
gazeta.wieniawski.pl

ISSN 0035-9610 INS 374911

Zdjęcie na okładce / Cover photo
L. Zadoń, FreshFrame

ORGANIZATOR:



WSPÓLORGANIZATORZY I WSPÓLFINANSOWANIE:



WSPÓLFINANSOWANIE:





Karolina
Kaźmierczak
Dyrektor Konkursu

CZAS POWROTÓW

Lata planowania, miesiące przygotowań, tysiące godzin rozmów – wszystko to dla tego właśnie momentu. Jest nam niezmiernie miło powitać Państwa w Poznaniu na XVI Międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym im. Henryka Winiawskiego – edycji długo wyczekiwanej, bo organizowanej nie po pięciu, lecz po sześciu latach. Doświadczenia pandemiczne, które zaważyły na naszym życiu w ostatnim czasie, nie ominęły także sfery muzyki. Tym bardziej cieszymy się, że pomimo tych zawirowań przez dwa tygodnie będziemy mogli wspólnie uczestniczyć w prawdziwym jej święcie. Z wieloma z Państwa spotkamy się ponownie niczym z dawno niewidzianymi przyjaciółmi, powitamy także nowe osoby, które poszerzą nasze grono – oby na wiele kolejnych lat. Bardzo miło nam przywitać również wszystkich uczestników, którzy z pewnością zapiszą kolejne karty pięknej historii Konkursów wieloma niezwykle dźwiękami, emocjami i wrażeniami. Dziękujemy naszym jurorom za podjęcie się arcytrudnego zadania, jakim jest wybór najlepszych z najlepszych.

Mamy nadzieję, że czekają nas wyjątkowe chwile, które wszyscy zapamiętamy na długo, zarówno dzięki obecności w Auli Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, jak i śledzeniu transmisji radiowych, telewizyjnych i internetowych. Jednak poza dźwiękami są jeszcze słowa, które, przebrane na papier, stają się wieczne.

Liczymy, że zdania, które zapełnią łamy „Gazety Konkursu Winiawskiego”, będą piękną pamiątką spędzonych razem chwil, a czasami stawać się będą również pretekstem do wielu kulturalnych rozmów, dyskusji i wymiany myśli.

Razem z Redakcją Ruchu Muzycznego życzymy więc wszystkim z Państwa odnalezienia emocji i słów, które zostaną z nami na wiele lat.

Time of comebacks / Karolina Kaźmierczak / Competition Director / Years of planning, months of preparations, hours of conversations, and all of it for this very moment. We are immensely pleased to welcome you to Poznań, to the 16th edition of the Winiawski Competition, an edition long awaited because, unusually, it is taking place after six, rather than five, years. COVID experience, which has exerted such a profound influence on our lives, has not spared the realm of music. We are all the more pleased that, despite the maelstrom, we can participate in this feast of music together. Many of you we meet again as with friends we have not seen for a long time. But we would also like to greet our new guests, who will expand our group, hopefully for many years to come. We are very glad to extend words of welcome to all the participants who in the coming two weeks will surely write new pages in the distinguished history of the competitions with their distinctive sounds and expression. We would also like to express our gratitude to our jurors who are undertaking this extremely difficult task of selecting the best of the best. With any luck, we will have many special moments ahead, which we will remember for years to come, from our presence here in Poznań, but also through following the radio, television and Internet broadcasts. However, as well as the sounds, we also have words, which when set down on paper, become timeless. We hope that the words that fill these columns will be a memory of the times we have spent together. They will also undoubtedly give rise to numerous behind-the-scenes conversations, discussions and exchanges of thought. On behalf of „Ruch Muzyczny”, we hope you all take away emotions and experiences that will remain with you for many years. (WŁ)



dr Daniel Cichy
Redaktor naczelny
„Ruchu Muzycznego”

NIECH ŻYJE MUZYKA!

Skrzypce od wieków są synonimem klasycznego piękna, artystycznej wrażliwości, głębi estetycznego przeżycia, a czułość, z jaką obchodzi się z nimi wykonawca, dowodzi niemal intymnej relacji między artystą a instrumentem. Wioliniścińska literatura muzyczna – dzieła solowe, kameralne, orkiestrowe – liczy chyba najwięcej utworów, a różnorodność form, gatunków i stylów przyprawiać może o ból głowy.

Bo przecież te same skrzypce świetnie się odnajdą zarówno w popisowych kaprysach i lirycznych frazach koncertów solowych, jak i jazzowej improwizacji, skutecznie zagrzeją do tańca w folklorystycznym entourage'u, donośnie zabrzmią w sali koncertowej, uniosą w modlitewnym skupieniu w przestrzeni sakralnej, wzruszą w pokoiku małego dziecka.

Dodatkowo pobudzają nie tylko zmysły, lecz także wyobraźnię. Bajoniskie sumy, jakie za kilkusetletnie egzemplarze stradivariusów płacą kolekcjonerzy, ponadnaturalne zdolności wirtuozów, niezwykle atrybuty lutniczych mistrzów, niemal magiczne właściwości brzmienia instrumentów są tematem gorących dyskusji melomanów, ale i przecież motywem przewodnim niezliczonych tekstów kultury – powieści, obrazów, filmów.

Wreszcie skrzypce to bohater muzycznych turniejów, z których najstarszym i – nie bójmy się tego powiedzieć – jednym z najważniejszych na świecie jest Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Winiawskiego.

Ze względu na metrykę, galerię wybitnych laureatów, znakomite jury, pulę nagród i arcyciekawy zestaw uczestników, w najbliższych tygodniach Poznań ze swoim Konkursem stanie się centrum muzycznego świata. To niezwykła radość, że na łamach „Gazety Konkursu Winiawskiego”, tworzonej przez zespół dwutygodnika „Ruch Muzyczny”, będziemy wnikliwie śledzić przebieg wydarzenia. A nade wszystko, że wspólnie z Państwem będziemy słuchali wspaniałej muzyki!

Long live music! / Dr Daniel Cichy / Editor-in-Chief of „Ruch Muzyczny” / For centuries, the violin has been synonymous with classical beauty, artistic sensitivity and depth of aesthetic experience, and the tenderness with which it is handled by the performer demonstrates an almost intimate relationship between the artist and the instrument.

The violinist's musical literature – solo, chamber and orchestral works – is probably the largest of any instrument, and the variety of forms, genres and styles can give one a headache. For it is the same violin that is at home in both the caprices and lyrical passages of solo concertos as well as in jazz improvisation, that will make one dance happily in a folk setting, that will resound loudly in a concert hall, that will exalt one in prayerful concentration in a church setting and that will bring touching sentiment in a nursery.

Not only does it stimulate the senses, but also the imagination. The astonishing sums of money paid by collectors for several-hundred-year-old Stradivariuses, the preternatural skills of virtuosos, the extraordinary attributes of violin-making masters and the almost magical properties of the instruments' sound are the subject of heated debates among music lovers, but also the leitmotif of countless cultural artifacts – novels, paintings, films, etc.

Ultimately, the violin stands as the hero of many musical contests, of which the oldest and – dare we say it – one of the world's most important is the Winiawski Competition. With its stature, its pantheon of outstanding laureates, its illustrious jury, its pool of prizes and its formidable group of participants, in the coming weeks Poznań will become the centre of the musical world. We are extremely delighted that in the pages of „Gazeta Konkursu Winiawskiego”, created by the team of the fortnightly „Ruch Muzyczny”, we will be following the event in depth. Above all, together with you, we will be listening to great music! (EK-G)



fot. L. Zadoń, FreshFrame

Na to czekaliśmy

...i za tym tęskniliśmy! Koncert inauguracyjny XVI Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego pozwolił rozmarzyć się, wzruszyć i ucieszyć

 Piotr Mika

Nawet Aula Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza wydawała się ożywać z każdym kolejnym dźwiękiem. Lśniąca od złocien, światła żyrandoli i lamp telewizyjnych, była wyrazicielką nastrojów odczuwanych na sali.

Największe emocje to przede wszystkim zasługa genialnej Veriko Tchumburidze, której grę już w 2016 roku (zwycięzyła Konkurs w wieku zaledwie 20 lat) określano jako przemyślaną i niezwykle dojrzałą. Po pięciu latach skrzypaczka wróciła do Poznania w świetnej formie i jeszcze większym skupieniu. To prawdziwa osobowość i punkt muzycznego odniesienia.

Na jej występ odczuwało się największy apetyt i szybko okazało się, że będzie zaspokojony. Wielowymiarowość dźwięków, którą wydobywała z XVIII-wiecznego instrumentu Guadagniniego, robiła fenomenalne wrażenie, a zachowanie na estradzie, naturalnie wpasowujące się w *Koncert skrzypcowy* Dvořáka – pozy, ruchy i stuknięcia obcasami – dopełniały obrazu jej wytrawnej interpretacji i zrozumienia sytuacji koncertowej.

Andrzej Boreyko sprawnie prowadził swoją orkiestrę, na pierwszy plan wysuwał rzadziej odkrywane sola instrumentów dętych, tworzył przestrzeń na urocze konwersacje zespołu

z solistką, a także skrupulatnie dbał o dynamikę, w tym słodkie piano. Co prawda pojawiały się zaskakujące potknięcia rytmiczne, ale nie rzucały na cały obraz *Koncertu*. Wszak to dzieło trudne i dla solisty, i dla orkiestry.

Na bis skrzypaczka wykonała *Requiem for Ukraine* Igora Lobody. Proste, surowe dźwięki i oszczędność formy, a do tego obrazowanie jęków, wołania i rytmu bicia serca były zdecydowanie najmocniejszym akcentem wieczoru. Wyjątkowo smutne, że utwór z 2014 roku jest wciąż tak aktualny. Zapamiętamy to wykonanie.

Tematyce sytuacji w Ukrainie było też poświęcone, rozpoczynające koncert, prawykonanie utworu *Nova* Victorii Polevej. To wyraz hołdu złożonego Ukraińcom i Ukrainkom, którzy przelewają krew za swoją ojczyznę. Kijowska kompozytorka dedykowała go odwadze swego narodu. Sama pisała ten utwór w pierwszym tygodniu lutowej napaści Rosji na Ukrainę – to żywe świadectwo ogromu tej tragedii. Mimo że Valentyn Sylvestrov określił muzykę Polevej mianem „nawrażliwej”, *Nova* nie miała żadnych momentów delikatniejszych. Było tu sporo dosłowności, ale to też nie czas na niedopowiedzenia. Rytmika ewokowała strach, a harmonia nie podpowiadała

jednoznacznych nastrojów. Eksploatowane grupy dęta i perkusyjna dawały wrażenie nacierającej siły nie do powstrzymania. Urwane dźwięki trąbek były tu bardzo symboliczne...

Domykająca program *Symfonia e-moll „Odrodzenie”* Mieczysława Karłowicza stanowi kolejny krok po *II Symfonii c-moll „Zmartwychwstanie”* Gustava Mahlera, który w tym sezonie artystycznym wytyczyła Filharmonia Narodowa pod batutą swojego szefa. Dla Boreyki to symbole powrotu do normalności po zamrożeniu życia artystycznego w czasie pandemii i – zdaje się – także wyrazy nadziei na pokój na świecie. Została wykonana z polotem i otwartością. Choć przy kulminacjach części pierwszej można było zauważyć problemy z prowadzeniem narracji, dobre solówki dętych, sprawna perkusja oraz oddychające, grające szeroką frazą smyczki rekompensowały wszelkie niedociągnięcia. Długie brawa słuchaczy tylko to potwierdziły.

Konkursowa publiczność została ożywiona i jest żądna artystycznych zmagani. Choć Konkurs „to tylko konkurs” – przesunięcie jego terminu o rok było obarczone ryzykiem wysokich odsetek w pragnieniu sztuki. A początek tych rozliczeń już o godzinie 9:30.

Long awaited / Piotr Mika / ...and greatly missed, the inaugural concert of the 16th International Henryk Wieniawski Violin Competition fuelled dreams, emotions, and joy. The auditorium of Adam Mickiewicz University seemed to come to life with each successive note. Sparkling with gold, chandelier light, and TV lights, it expressed the mood of excitement that took over the audience.

The most profound emotions were elicited by the dazzling talent of Veriko Tchumburidze, winner of the First Prize at the 15th Wieniawski Competition, whose musicianship was perfect and extremely mature already in 2016, when she was just 20. Five years later, the artist returns to Poznań with stunning skills and a profound focus. A true personality and a point of musical reference.

Her appearance was in the greatest demand, which was soon satisfied. The multidimensional quality of the sound that she drew from the 18th-century Guadagnini did dazzle, while her exceedingly natural behaviour on the stage – the poses, movements, and heel clicks perfectly fitting Antonín Dvořák's *Violin Concerto* – complemented the image of her sophisticated interpretation and understanding of the stage.

Andrzej Boreyko efficiently conducted his orchestra, bringing to the fore the solos of winds that are rarely given eminence, built a perfect space for the charming conversations of the ensemble with the soloist, and meticulously cared for the dynamic, the sweet pianos included. Certain rhythmical inconsistencies might have surprisingly occurred, yet made no impact on the whole concerto, known to be tough for the soloist and the orchestra.

The violinist's encore was Igor Loboda's *Requiem for Ukraine*. The raw, simple sounds and frugal form matching the literal depictions of groans, calls, and heartbeat rendered on a violin was certainly the most powerful accent of the night. It is exceptionally sad that the piece written in 2014 remains so valid. A performance to be remembered.

The situation in Ukraine was also the subject of Victoria Polev's *Nova*, whose world premiere opened the concert. A homage to the Ukrainians who shed blood for their homeland. The Kyiv-based composer dedicated it to the courage of her nation as she wrote it in the first week of this year's Russian invasion on Ukraine, making it a living testimony of massiveness of the tragedy. Valentyn Silvestrov might have dubbed Polev's music 'exaggeratedly sensitive', yet *Nova* holds no delicate moments. The piece is quite literal, yet this is not a time for understatement. The rhythm evoked fear, and harmony prompted no unequivocal moods. The winds and percussions provided for an onslaught that cannot be withheld. The broken sounds of the trumpets were more than symbolic.

The competition audience have been roused and are hungry for the contests. Although the Competition 'is but a competition', delaying it meant longer yearning for artistic experiences. Their satisfaction will start at 9:30am today. (PK)

Kaprysy Henryka Wieniawskiego z op. 10

Malwina Kotz

Etiudy-kaprysy *L'École moderne* Henryk Wieniawski skomponował w 1854 roku, a ostatnie takty opusu dziesiątego nakreślił podczas pobytu w Poznaniu. Tytuł jasno nawiązuje do słynnych kompozycji twórcy gatunku, Niccolò Paganiniego.

Podobna jest również funkcja obu zbiorów: wyposażać skrzypków w materiał, którego studiowanie przyniesie wymierne korzyści w postaci rozwoju umiejętności, a jednocześnie – dzięki atrakcyjnej muzycznej formie – pozostanie użyteczny wykonawczo. Na tym jednak cechy wspólne się kończą, język i styl obu kompozytorów-wirtuozów jest bowiem zgoła odmienny.

Uczestnicy I etapu Konkursu mogą wybrać spośród siedmiu kaprysów (łącznie w opusie jest ich osiem). Za najmniej wymagające technicznie uchodzą: nr 2 (*La Vélocité*) oraz nr 5 (*Alla Saltarella*). Ich wykonania trwają z reguły około dwie minuty; wspólną cechą jest również poruszanie się w wysokich rejestrach instrumentu. Gdy byłam studentką poznańskiej Akademii Muzycznej, kaprys *La Vélocité* był obowiązkowym punktem programu egzaminu technicznego na drugim roku. Mój pedagog prowadzący, prof. Bartosz Bryła (notabene wyróżniony

w Konkursie Wieniawskiego w 1981 roku) miał w zwyczaju sprawdzać, czy studenci są świadomi znaczenia francuskiego tytułu etiudy. Legenda głosi bowiem, że ktoś kiedyś – z pełnym przekonaniem – orzekł: „*Vélocité?* To znaczy rower!”. Anegdota krąży w murach uczelni do dziś, ale nietrafiona odpowiedź zdradza przecież właściwą intuicję – najistotniejsze w wykonaniu tego kaprysu jest osiągnięcie biegłości i precyzji intonacyjnej lewej ręki przy zachowaniu gładkich, dobrze brzmiących i właściwie rozplanowanych ruchów ręki prawej.

Pierwsze dźwięki trzeciego kaprysu w zbiorze, *L'Étude*, mogą nasunąć skojarzenie ze... słynnym tangiem Carlosa Gardela, *Por una cabeza*. Karkołomne, dwudźwiękowe fragmenty (które powinny być zagrane miękkim, plastycznym legato) przeplatają się tu z niełatwymi ustępami arpeggiowymi.

Podobny (choć tu oparty przede wszystkim na grze akordowej), polifoniczny charakter ma w swoich skrajnych ogniwach *Prélude* (nr 6). Środkowy fragment tego kaprysu to ponownie sprawdzian dla możliwości lewej ręki, wzbogacony dodatkowo o pnące się po jednej strunie pochody chromatyczne i typowe dla

Henryk Wieniawski's Caprices from Op. 10 / Malwina Kotz / Henryk Wieniawski composed the *L'École moderne* Op. 10: *Études-Caprices for Violin* in 1854, and sketched the last bars during his stay in Poznań. The title clearly alludes to the famous compositions of the creator of the genre, Niccolò Paganini. The function of both collections is also similar: to equip violinists with material whose study will bring tangible benefits in the form of skill development, while at the same time – thanks to their musically attractive form – remaining useful performance-wise. However, this is where the similarities end, as the language and style of the two virtuoso composers is quite different.

Participants in the first stage of the Competition can choose from seven caprices (there are eight in total in the opus). The least technically demanding are No. 2 (*La Vélocité*) and No. 5 (*Alla Saltarella*). Performances of each generally last about two minutes; a common feature is also the passagework in the high registers of the instrument. When I was a student at the Poznań Academy of Music, the *La Vélocité* caprice was a compulsory item on the exam

programme for technique in my second year. My teacher in charge, Professor Bartosz Bryła (who was, incidentally, awarded a distinction in the Wieniawski Competition in 1981) would check whether the students were aware of the meaning of the French title of the étude. For legend has it that someone once – with complete conviction – pronounced: 'Vélocité? It means bicycle!'. The anecdote still circulates within the walls of the academy to this day, but the misplaced answer betrays the right intuition after all – the most important thing in performing this caprice is to achieve fluency and precision in intonation of the left hand while maintaining smooth, well-sounding and properly planned movements of the right hand.

The first notes of the third caprice in the collection, *L'Étude*, may bring to mind... Carlos Gardel's famous tango, *Por una cabeza*. The breakneck, double-stop passages (which should be played with a soft, pliant legato) are interspersed here with uneasy arpeggiated sections. The *Prélude* (No. 6) has a similar (though here based primarily on chordal playing) polyphonic character in its

twórczości Wieniawskiego glissando wibracyjne.

Największą trudność w czwartej etudzie, *Le Staccato*, zapowiada sam jej tytuł. Efektowne kaskady gam i pasaży – granych staccato w obu kierunkach smyczka – są dodatkowo okraszone brawurowymi skokami między strunami i pozycjami. Muzycznie szczególnie interesująca jest skoczna *Pieśń obozowa*, czyli *Le Chant du bivouac* (nr 8). Taneczny charakter w rytmie mazurka wyłuska jednak tylko ten skrzypek, który wcześniej na mistrzowskim poziomie opanuje niełatwe chwytaki akordowe w lewej ręce, umiejętnie wydobywając z tej trzygłosowej faktury to, co dla melodii najistotniejsze.

Niekwestionowaną królową opusu dzieł jest przepiękna *La Cadenza*. Nostalgiczne *Largo*, wymagające od grającego ogromnej kontroli nad prawą ręką, niejako otula kadencyjne, quasi-improwizacyjne centrum utworu. Umiejętne, powolne i pewne prowadzenie smyczka (gwarantujące możliwie najlepszą projekcję dźwięku) w zestawieniu z zagęszczającą się stopniowo fakturą i ujmująco ciemną barwą bemolowej tonacji As-dur mogą sprawić, że wysłuchanie *La Cadency* stanie się dla odbiorców prawdziwie poruszającym doświadczeniem. —

outer sections. The middle section of this caprice is again a test of the left hand's capabilities, further enriched by chromatic progressions climbing up one string and the vibrato glissando - typical of Wieniawski's music.

The greatest difficulty in the fourth etude, *Le Staccato*, is anticipated by its title. Impressive cascades of scales and passages - played staccato in both bow directions - are further laced with daring leaps between strings and positions. Musically, the lively *Camp Song*, or *Le Chant du bivouac* (No. 8), is particularly interesting. However, the dance character in the mazurka rhythm can only be conveyed by a violinist who has already mastered the difficult chordal fingerings in the left hand, skilfully extracting the most important elements of the melody from the triadic texture. The undisputed queen of opus 10 is the beautiful *La Cadenza*. The nostalgic *Largo*, which demands great control over the right hand from the player, somehow envelops the cadenza, the quasi-improvisational centre of the work. Skilful, slow and assured bowing (guaranteeing the best possible sound projection), combined with the gradually thickening texture and the engagingly dark timbre of A flat major should make listening to *La Cadenza* a truly moving experience for the listener. (EK-G)

Jedna pomyłka nie niszczy występu

Z Veriko Tchumburidze
rozmawia



Monika Zając

Program 2 Polskiego Radia



Bywasz w Polsce regularnie, ale akurat nie w Poznaniu – miejscu Twojego wielkiego sukcesu. Czy wracasz tutaj z sentymentem?

Tak. Po raz ostatni występowałam tu pięć lat temu, czyli dość dawno. Po drodze sporo się wydarzyło w moim życiu. Nie mogłam się już doczekać ponownego spotkania z tutejszą publicznością.

Czy wspomnienia z Konkursu Wieniawskiego są w Tobie wciąż żywe? Z jakimi emocjami myślisz o tym, co wydarzyło się w 2016 roku?

Te wspomnienia nie zacierają się w mojej pamięci. To był niesamowicie intensywny okres, który spędziłam wśród wspaniałych muzyków i w towarzystwie cudownej publiczności. Zapamiętałam zwłaszcza świetną atmosferę – otrzymałam wtedy wiele dowodów ciepła i sympatii, które docierały do mnie z różnych stron świata. To był piękny, ekscytujący czas.

Miałymy okazję rozmawiać tuż po werdykcie jury. Zapytałam wtedy, jak wyobrażasz sobie swoje życie za dziesięć lat. Odpowiedziałaś, że nie masz wielkich wymagań – chciałaś po prostu dzielić się muzyką z publicznością; miałaś też nadzieję rozpocząć w przyszłości pracę dydaktyczną. Minęło już sześć z tych dziesięciu lat. Na jakim etapie realizacji tego planu jesteś?

Nie mogłam przewidzieć wielu wydarzeń, które nas wszystkich zaskoczyły – choćby pan-

demii czy wojny. Potwierdzam jednak, co wtedy mówiłam. Ścieżka, którą obrałam, okazała się właściwa. Występowałam w całej Europie, odwiedziłam Australię i RPA. We wszystkich miejscach spotkałam wspaniałą publiczność. A jeśli chodzi o nauczanie, można powiedzieć, że moja kariera pedagogiczna również rozpoczęła się w Polsce. Pierwszy kurs mistrzowski poprowadziłam dwa lata temu we Wrocławiu. Praca z uczniami dała mi sporo satysfakcji. Bardzo liczę na to, że w przyszłości pojawi się więcej takich możliwości.

Jak kształtował się Twój stosunek do muzyki Wieniawskiego już po Konkursie? Czy utwory tego kompozytora wciąż pojawiają się w programach Twoich koncertów i recitali?

Po Konkursie często byłam proszona o wykonywanie *II Koncertu skrzypcowego d-moll* Wieniawskiego. Dziś z pewnością znacznie lepiej rozumiem utwory nie tylko tego, lecz także innych polskich kompozytorów, na przykład Szymanowskiego. Staram się jak najczęściej grać polską muzykę. Uważam, że twórczość ta jest wyjątkowa jest wyjątkowa, charakteryzuje ją niepowtarzalny język. Planuję poszerzyć mój repertuar także o *I Koncert fis-moll* Wieniawskiego. W ostatnich latach bardzo pogłębiłam wiedzę na temat muzyki polskiej – często bywam w Polsce i czuję się silnie związana z tym krajem. Mam tu mnóstwo przyjaciół, którzy zapraszają mnie do swoich domów, gotują dla mnie i sporo opowiadają. Dzięki temu wiem o Polsce dużo więcej.

Na koncercie inaugurującym tegoroczny Konkurs wykonałaś *Koncert a-moll* Antonína Dvořáka.

to stay on it. I have visited many great places – like Australia, South Africa, many European countries as well. I want to share the pure meaning of music. I think I'm achieving it and I am very happy to do that. Regarding teaching – my very first masterclass was in Wrocław 2 years ago. It was really nice. I was very excited to share my knowledge with students. I really hope that the future holds for me many more possibilities like this.

How has your relation with Wieniawski and his music been since the competition? Do you still have his pieces in your repertoire?

After the competition I played the *Violin Concerto* No. 2 in D Minor very often. I developed a relationship not only with Wieniawski, but also other Polish composers – like Szymanowski, for example. I think I understand their music better now. I want to have more and more of their pieces in my repertoire – they have a very strong language and they are very unique. As I continue to play Wieniawski's *Second Concerto*, I'm also planning to work on his *First Concerto* in F Sharp Minor. In recent years my knowledge of Polish music has become much more profound – thanks also to my frequent visits to this country. I have many friends here. They invite me to their homes, cook for me, we talk a lot. It has made my relationship with Poland and its culture much stronger.

For the opening night of this year's Wieniawski Competition you chose Dvořák's *Violin Concerto A-Minor*. It's one of the

To jeden z utworów, spośród których uczestnicy mogą w tym roku uwzględnić w programie swojego finałowego występu. Na czym polega jego specyfika, co jest w nim najważniejsze?

To nie jest po prostu koncert na instrument solowy z towarzyszeniem orkiestry. Moim zdaniem to coś w rodzaju muzyki kameralnej. Skrzypce solo wchodzi w dialog z innymi instrumentami, zwłaszcza dętymi. Niezwykle ważny jest słowiański duch tego dzieła, wyrażony przede wszystkim w nawiązaniach do muzyki tradycyjnej. *Koncert* Dvořáka cechuje niezwykle elegancja. Druga część to czyste piękno, trzecią wyróżnia słowiańskie szaleństwo, z kolei pierwsza – najtrudniejsza – musi być zagrana niemal w całości na jednym oddechu. Nie brakuje w niej także niuansów, pięknych melodii i delikatnego piano. Ten *Koncert* jest jednym z najpiękniejszych dzieł Dvořáka – kompozytor pokazał w nim pełnię swojego geniuszu. Cieszę się, że być może usłyszymy ten utwór w finale Konkursu. Nie wiedziałam tego, gdy proponowałam organizatorom wykonanie go na inauguracji. To dość rzadko grywany koncert, z pewnością mniej popularny niż te Beethovena, Brahmsa czy Czajkowskiego. Temu, kto wykona go w finale, życzę powodzenia i tego, by umiał cieszyć się tym niezwykłym dziełem.

Skoro już o tym wspomniałaś, muszę zapytać – będziesz śledzić tegoroczne przesłuchania?

Oczywiście! Będę kibicować każdemu z uczestników. Konkurs Wieniawskiego —

pieces that the competitors can pick for their final stage. How would you describe its specificity, its essence?

I wouldn't say it's only a symphonic concerto. It's more like chamber music. There is a dialogue between the violin and other instruments, especially the woodwinds. Of course it is a Slavic concerto, there are lots of folk elements in this music. You can really feel Dvořák's elegance here. The second movement is beautiful, the third – very Slavic, and the first one – technically speaking – is the most difficult. You play from the start until the end of the movement in just one breath. In between of course there are lots of pianos and beautiful melodies. Dvořák really showed his genius in this piece. I didn't actually know that it will be possible for the finalists to choose this concerto when I proposed this piece for the opening night. But I'm really glad that the organizers made it happen. It's not very often played, unlike Brahms, Beethoven or Tchaikovsky. I would say it's a challenge for the violinist. It's not easy to play. I hope that we will hear this piece in the finals! I'm really looking forward to it, and I wish to anyone who chooses it that they enjoy this wonderful concerto.

Since you mentioned it – will you be following this year's competition?

Of course! I will be cheering for each and every contestant. The history of this competition is really impressive. Ginette Neveu, Igor and David Oistrakh... so many great musicians have performed here, —

One mistake won't ruin the performance / Monika Zając (PR2) / You are visiting Poland quite frequently, but Poznań – not so much. Is this visit a kind of a sentimental journey for you?

It is! I visited Poznań last time in 2017. It's been quite a long journey and in between many things have happened. I was really looking forward to coming to Poznań again.

Are the memories from the Wieniawski Competition still vivid? With what kind of emotions you are thinking about this particular event?

Of course they are still vivid, and I'm quite sure they will be vivid for quite a long time. I don't think I could ever forget what happened here. The atmosphere was great, I was surrounded by wonderful musicians and audience. I just remember lots of warmth and love from Poland and from the world. It has been beautiful, a very exciting time for me.

We had a chance to speak straight after your triumph in Poznań. I asked you how you saw your future in ten years. You said that you didn't actually have high expectations – you only wanted to share your music with the audience, and maybe also teach. How has this plan been going?

Of course there were many things that we couldn't expect – like war or pandemic. But I think that I chose the right path and I want

ma naprawdę niezwykłą historię. Świadomość tego, kto tu występował, może przyprowadzić o zawrót głowy – Ginette Neveu, Dawid czy Igor Ojstrachowie... Tutaj występowały największe gwiazdy! Będę wypatrywać uśmiechów na twarzach uczestników tegorocznego Konkursu, myśląc o tym, co sama przeżywałam tutaj kilka lat temu. Mam nadzieję, że będą potrafili cieszyć się swoimi występami i nie zapomną, że tak naprawdę chodzi o muzykę. To dobrze, że w tym roku do Konkursu zakwalifikowało się tak wielu bardzo młodych artystów. Dzięki temu możemy spodziewać się dzikiej, młodzieżowej energii bijącej z ich wykonań.

Masz dla nich jakieś rady?

Sześć lat temu Maxim Vengerov powiedział mi coś bardzo ważnego: „Jeśli na estradzie zdarzy ci się na moment wyłączyć, spróbuj jak najszybciej odzyskać koncentrację”. To tak jak z połączeniem wi-fi: kiedy zerwie się na chwilę, nic się nie stanie, ważne jednak by od razu wróciło. Oczywiście, każdy uczestnik chce zagrać jak najlepiej, jak najbardziej poprawnie i tylko to w danym momencie jest dla niego ważne. Ale nawet jeśli coś przez chwilę pójdzie nie tak, to nie jest jeszcze koniec świata. Ważne, by nie pozwolić sobie wypaść z rytmu, nie stracić koncentracji. Jedna pomyłka nie może zniszczyć całego występu. Najistotniejsze jest wrażenie, jakie pozostanie w pamięci publiczności po zejściu artysty z estrady. Pamięta się całość, a nie błąd, który każdemu może się przytrafić.

Fragment dłuższej rozmowy
wyemitowanej na antenie PR 2 Polskiego
Radia i dostępnej na
dwojka.polskieradio.pl

on this stage! I'm really looking forward to see the smiles on competitors' faces, and it will remind me of the joy that I felt playing here. It's really all about music and sharing it with people. I know that there are many young violinists taking part in this year's competition. There will be lots of wild, raw energy coming from their performances.

What advice would you give them?

It was Maxim Vengerov who gave me an amazing piece of advice six years ago. He said 'Please, if you disconnect on the stage, like Wi-Fi, just connect back immediately.' That helped me a lot. We are focusing on perfection, which is quite natural during the competition. I would suggest to remember this line: even if something goes wrong on the stage, it's OK. It's not the end of the world. Just forget it immediately, let it go, and continue to play. In the end, one mistake won't ruin the whole performance. The overall impression will be much more important than this one wrong note.

The whole interview
is available on
dwojka.polskieradio.pl



LE DÉSIR



Adam Suprynowicz

Stęskniłem się za Wieniawskim. Czekaliśmy na te emocje, na powrót do Auli Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, na jesienny Poznań. Ale czy można tęsknić za MUZYKĄ Wieniawskiego? – spyta wyrafinowany meloman. Za kolejną interpretacją *Scherza-Tarantelle* albo *Legendy*? Otóż tak. Ja tęsknię właśnie za Wieniawskim.

No, Chopinem to on nie jest... – westchnie nasz koneser. Utworów Henryka prawie nie uświadczymy w programach filharmonicznych. Nagrań też powstaje stosunkowo niewiele. Wieniawski tkwi w szufladzie z napisem „muzyka wirtuozowska”, z której wyciąga się go w celach pedagogicznych, czasem ze względu na ministerialne granty, bardzo rzadko dla czystej przyjemności grania i słuchania. Jego twórczość jest lepiej przyswojona niż Hubaya czy Vieuxtemps, ale gdzie koncertom Henryka do popularności dzieł Brucha albo Mendelssohna. Polski kompozytor jakby wpadł w bardo – przeszczerzył między istnieniem a nieistnieniem w życiu koncertowym.

Wirtuozeria ma bowiem złą opinię w świecie wyrafinowanych melomanów. Zapracowały na to pokolenia zapatrzone w romantyczną literaturę i filozofię, zobowiązujące muzykę do najwyższej sublimacji uczuć i idei. Wieniawski chce nas tymczasem zadziwić, oczarować, sprawić nam przyjemność. Jego sztuka jest po trochu sportem, przebieranką, burleską. Zabawą aspirującą do wysokiej sztuki, ale na własnych warunkach.

W naszej hierarchii wartości ten rodzaj sztuki stoi nisko. W oberkach czy mazurkach chcemy doszukać się tęsknoty za ojczyzną, w koncertach – szekspirowskiego dramatu. Wykonawca? Ma prawie nie istnieć, być czystym przekazem. Tymczasem muzyk wirtuoz stoi na estradzie, jest tutaj cały czas, mówi: słuchaj, jak gram, patrz, jak przebieram palcami! Jak próbuję cię rozwibrować emocjonalnie w *Preghierze* z *Koncertu fis-moll*, żeby później twoja radość i wzruszenie wybuchły w finale niczym mieszanina coli i mentosów!

Amerykański psychiatra Alexander Lowen w swojej książce *Przyjemność* zauważa, że udana dziecięca zabawa angażuje małego człowieka bez reszty, jednocześnie jednak odbywa się przy pełnej świadomości, że nie jest rzeczywistością. Obraz rzeczywistości ulega zawieszeniu i właśnie to jest przyjemne. Ale wewnętrzne „ja” zawsze wie, że babki ulepionej z piasku się nie je. Takim reprezentantem wewnętrznego „ja” w muzyce Wieniawskiego jest ciało wirtuoza. Ono tu cały czas jest, nie znika, nie ukrywa się za muzyką. Jest przewodnikiem, wodzirejem i czarownikiem. Dlaczego więc mamy chcieć, żeby zniknęło?

Tęsknię za Wieniawskim, za jego konkursem i za bezwstydną wirtuozérią, wyrozumiałe temperowaną werdyktami jury. Będę uparcie szukać tej przyjemności.

Le désir / Adam Suprynowicz / I miss Wieniawski. We have been waiting for this excitement, for the return to Poznań in autumn. Though a sophisticated music lover would ask: is it possible to miss Wieniawski's MUSIC? Missing yet another interpretation of *Scherzo-Tarantelle* or the *Légende*? Well, yes. I do miss Wieniawski.

Indeed, Chopin he is not... – so sighs our connoisseur. We hardly ever stumble upon Henryk's works in orchestral programmes. There are also relatively few recordings out there. Wieniawski is tucked in a drawer labelled 'virtuoso music', to be pulled out only for pedagogical purposes, or for ministerial grants, very rarely for the pure pleasure of him being played or listened to. His work is better assimilated than Hubay's or that of Vieuxtemps, and yet there is no place for Henryk's concertos to have the popularity of Bruch's or Mendelssohn's works. It is as if the Polish composer has fallen into the bardo – the space between existence and nonexistence in performing life.

For virtuosity has a bad reputation in the world of sophisticated music lovers. Generations obsessed with romanticism, obliging music to the highest sublimation of feelings and ideas, have made it so. Yet Wieniawski wants to amaze us, enchant us, give us pleasure. His art is a bit of a sport, a facade, a burlesque, a game aspiring to high art, but on its own terms. This kind of artistry stands low in our hierarchy of values.

In oberks or mazurkas we want to find a longing for the homeland, in concertos – Shakespearean drama. And the performer? They are supposed to be almost non-existent, to be nothing but the message. Meanwhile, the virtuoso is standing on the stage, saying: listen to how I play! How I try to emotionally stimulate you in the *Preghiera* from the *Concerto in F sharp minor*, so that later your joy and emotion can erupt in the finale like a mixture of cola and menthos!

Alexander Lowen noted in *Pleasure*, that successful child's play engages the young person utterly, but at the same time it happens with their full awareness that it is not reality. The image of reality is suspended, and that is what is pleasant. But the inner self knows that a cupcake made of sand cannot be eaten.

Such a representative of the inner self in Wieniawski's music is the virtuoso's body. It is there all the time, it does not disappear, it does not hide behind the music. It is a guide, a leader and a sorcerer. So why would we want it to disappear? I miss Wieniawski, his competitive and shameless virtuosity, reasonably tempered by jury verdicts. I shall persistently seek that pleasure. (EK-G)

Konkursowe „tu i teraz”

Śluchacz, juror, krytyk w czasie konkursu poddają próbie własną zdolność do skupienia uwagi na wykonaniu mimo zmęczenia czy rozproszenia myśli

 Anna Chęcka

Kiedy filozof sztuki chce oddać sprawiedliwość wartościom, kieruje się w stronę klasycznego podziału na to, co artystyczne i estetyczne. Jak zgodnie twierdzą badacze, wartości artystyczne dotyczą definicyjnych i konstytutywnych cech dzieła sztuki. Dostrzeganie w wykonaniu wartości artystycznych pozwala więc je uznać nie tylko za wierne odczytanie dzieła kompozytora, lecz także za dzieło sztuki. Wartości estetyczne natomiast – jak powiadają Roman Ingarden i Stanisław Ossowski – ujawniają się dzięki przeżyciu estetycznemu odbiorcy, który swoją wrażliwością, wyobraźnią i wiedzą odpowiada na jakości interpretacji wykonawcy. Zauważmy więc, że wartość estetyczna jest owocem relacji zachodzącej między dziełem sztuki i jego odbiorcą. Aby w sytuacji konkursowej ujawniła się wartość estetyczna, potrzebny jest dialog słuchacza (krytyka, jurora) z uczestnikiem współczesnego agonu. Śluchacz, juror, krytyk w czasie konkursu poddają próbie własną zdolność do skupienia uwagi na wykonaniu mimo zmęczenia czy rozproszenia myśli. Jeśli usposobienie lub czynniki zewnętrzne uniemożliwiają im podążanie za muzycznym komunikatem

wykonawcy, to niemożliwe staje się również wydanie odpowiedzialnego sądu estetycznego. „Próba” zatem w trakcie konkursu jest symetryczna dla wszystkich w pełni zaangażowanych w nią podmiotów, choć na pozór dotyczy jedynie tych, którzy prezentują się na scenie.

Konkurs postrzegany w ten sposób zamienia się w osobliwą transgresję życia. Nie dziwi więc stan, w którym po jego zakończeniu czujemy się współzależni od wydarzenia – przez kilka tygodni izolowało nas ono bowiem od banału i powszedniości życia, było swobodą luką w przeżywaniu życia na serio. Dodałabym nawet, iż permanentne trwanie w przeżyciu estetycznym [...] sprawiło, że czuliśmy się bardziej ludźmi, czuliśmy się lepsi. Pamiętajmy jednak, że aura przeżycia estetycznego, które – jak uczył Ossowski i Ingarden – jest demokratyczne i warunkuje zarówno odbiorcę, jak i wykonawcę konkretyzując dzieła sztuki, służy też na uczestników konkursu. Zauważmy, że w ich wykonawczym trudzie spotyka się działanie pragmatyczne, skupione na celach (które w zwykłym życiu naznaczą naszą codzienność), oraz wspomniane przed chwilą zawieszenie realności i luka w przeżywaniu

życia na serio. Tym bardziej więc doświadczenie bycia w muzyce – dostępne wykonawcom – skupia jak w soczewce esencję człowieczeństwa. Konkursowe „być albo nie być” wystrzaś tę perspektywę już nie w artystycznym, ale ludzkim wymiarze. Ten właśnie aspekt urzekł mnie w krótkiej wypowiedzi Kate Liu, która na konkursowej stronie internetowej, mówiąc o swoim udziale w przesłuchaniach, nieoczekiwanie zamienia się w filozofa. Mówi o tym, że konkurs bardziej niż koncert pozwala na każdy etap skupić całą swoją uwagę na „teraz”. Bo rzeczywiście, tutaj niczego nie da się poprawić, a nawet życie koncertowe, choć także efemeryczne, pozwala zatuszować niepowodzenia. Urokliwe w wypowiedzi Liu jest skupienie się na pięknie owego trwania w „teraz” – nie ma w nim śladu epatowania lękiem. Jest tylko zachwycenie tym, że muzyka pozwala docenić „tu i teraz”.

Relatywizm artystyczny

Być może warto przy okazji przypomnieć zagadnienie historycznej zmienności wartości artystycznej ujawnionej w wykonaniu. Zda-

The competition's 'here and now'
/ Anna Chęcka / When art philosophers wish to render justice to values, they turn to a classic division between what is artistic and what is aesthetic. Scholars agree that artistic values concern the defining and constituent features of the work of art. Thus the perception of artistic values in a performance allows one to regard it not just as a faithful reading of the composer's work, but also as a work of art itself. Aesthetic values, meanwhile – as Roman Ingarden and Stanisław Ossowski declare – manifest themselves in the aesthetic experience of the receivers, who with their sensitivity, imagination and knowledge respond to the quality of the performer's interpretation. Let us note, therefore, that aesthetic value is a fruit of the relationship that arises between the work of art and its beholder. In order for aesthetic value to manifest itself in the competition situation, there is a need for dialogue between the listener (critic, judge) and the participant of that contemporary agon.

During a competition, the listener, judge and critic put to the test their own capacity for focusing attention on a performance irrespective of tiredness or distraction. If their disposition or some external factor prevents them from following the performer's musical

message, then it also becomes impossible for them to make a responsible aesthetic judgment. Hence the 'test' during a competition is symmetrical for all the subjects fully engaged in it, although it ostensibly concerns only those who are performing on the stage.

A competition perceived in this way becomes a personal transcendence of life. It is not surprising, therefore, that when it ends we feel dependent on the events that have isolated us for a few weeks from the banality and ordinariness of life, offering a 'hiatus' from the serious business of living. I would even add that a continuous state of aesthetic experience [...] has meant that we felt more human, that we felt ourselves to be better people. Let us remember, however, that the aura of aesthetic experience, which, as Ossowski and Ingarden teach us, is democratic and conditions both the receptive and the performative concretisation of the work of art, covers also the participants in the competition. Let us note that their performative efforts unite pragmatic, purposeful activity (the kind that in ordinary life marks our daily routine) with that 'suspension of reality' and 'hiatus' in our earnest existence. It is all the truer, therefore, that the experience of being *in music* – an experience accessible to performers – distills the

essence of humanity. The competition's 'to be or not to be' heightens that perspective in the human (and no longer the artistic) dimension. It is this aspect that charmed me in a brief utterance by Kate Liu, who, when speaking about her participation in the competition on its website, unexpectedly turned philosopher. She stated that a competition more than a concert enables one to focus one's whole attention on the 'now' at every stage. Indeed, nothing can be corrected, whereas even concerts, although also ephemeral, allow for failure to be covered up. The charming thing about what Liu says is her focus on the beauty of being in the now. There is no trace of stage fright; there is only delight in the fact that music allows us to appreciate the 'here and now'.

Artistic relativism

It may also be worth drawing attention here to the issue of the historical variability of the artistic value revealed in a performance. In the opinion of the Polish scholar Zofia Lissa, artistic value is of a changeable character and depends on the faculties of the person perceiving it. This perspective is quite surprising, as it brings Lissa's thinking close to those contemporary approaches that decline to see a lasting source of value in the work. With in the

niem polskiej badaczki Zofii Lissy, wartość artystyczna ma zmienny charakter, a zależna jest od percepcyjnych możliwości tego, kto ją postrzega. To ujęcie zaskakuje, bo zbliża myślenie Lissy do tych współczesnych rozstrzygnięć, które rezygnują z upatrywania w dziele trwałego źródła wartości. Lissa proponuje w tym kontekście swoisty perceptualizm muzyczny, wiążąc wartość utworu ze zdolnością do postrzegania wartości przez publiczność: „Recepcja zmienia się historycznie. Wiemy, że pod koniec XIX wieku nie uznawano *Sonat* Chopina. Chopin był dla tej epoki jedynie kompozytorem małych form. Dopiero XX wiek odkrywa *Sonaty* czy *Ballady* Chopina. Zmienność wartości estetycznych zachodzi więc nawet w granicach jednej twórczości kompozytorskiej”.

Argumentem na rzecz zmiennego charakteru wartości jest dla Lissy także przykład niedocenianych przez barok, a odkrytych przez romantyzm dzieł Bacha, ale też sytuacja odwrotna: moda na Telemanna pośród współczesnych mu odbiorców i dzisiejszy umiarkowany entuzjazm dla większości dzieł tego kompozytora. Wydaje się, że autorka w nieuprawniony sposób relatywizuje i subiektywizuje wartości także z powodu braku rozróżniania wartości estetycznych i artystycznych. Według Lissy sprawdzianem wartości dzieła jest uznanie, z jakim dzieło spotyka się u odbiorców. Można by się zgodzić, że istotnie tak jest w wypadku wartości estetycznych, których sprawdzianem jest przeżycie estetyczne odbiorcy. Natomiast wartości artystyczne, które można dostrzec w postawie czysto poznawczej, bez udziału przeżycia estetycznego, nie zależą już od zmiennych gustów odbiorców. Można tu zaryzykować następują-

cy wnioski. Gdyby Lissa miała rację, konkursy muzyczne należałoby zamienić w festiwale – ujawniałyby one mody i upodobania publiczności, a wraz z nimi zmienne i ulotne wartości. Wydaje się jednak, że istotą konkursu jest odkrywanie nowych wcieleń trwałych wartości – lub inaczej: ciągle poszerzanie horyzontu znaczeń dzieła muzycznego. Zapytajmy więc po raz ostatni, jaką funkcję pełni w tym procesie interpretator, a więc ten, kto nadaje wartościom nowy blask. Podejmuje przy tym niemałe ryzyko, zwłaszcza wówczas, gdy jest oceniany przez poszukiwaczy precyzyjnie zdefiniowanego „znaczenia” muzycznego dzieła sztuki.

Poddawanie wartości próbie często niepokojąco ciąży ku finityzmowi, bliskiemu metodzie szkiełka i oka. Na gruncie nauki finityzm zakłada możliwość poznania prawdy, dotarcia do poznawczego celu. Tymczasem na gruncie artystycznym finitystyczne zapędy są pułapką i zwodniczą mrzonką, choć niemal każdy

“ Istotą konkursu jest odkrywanie nowych wcieleń trwałych wartości – lub inaczej: ciągle poszerzanie horyzontu

z nas czasem bezwiednie im ulega. Dzieje się tak choćby wtedy, gdy z zapamiętaniem walczymy o „prawdę” dzieła sztuki, o pełne rozszyfrowanie intencji kompozytora, zakodowanych w tekście nutowym czy utrwalonych w tradycji. Innym przejawem tego sposobu myślenia jest traktowanie dzieła sztuki jako całości i skończoności, a więc immanencji. W skrajnej wersji przekonanie to przybiera postać nominalizmu Nelsona Goodman, który twierdzi, że partytura wyznacza precyzyjnie zbiór poprawnych odczytań wszelkich parametrów dzieła. Odzworowanie w wykonaniu tych zaleceń twórcy, które Goodman uważa za sprecyzowane, ma zapewnić nienaruszony obraz dzieła, a nawet odzyskanie partytury z wykonania.

Z zawierzenia całości i skończoności jednak zamiast z gruntu szlachetnej wierności partyturze może się zrodzić przesadna potrzeba stworzenia jedynie słusznej interpretacji. Żłudzeniem, którym żywi się zwolennik perspektywy immanentnej, może być chęć zbliżenia się do jakościowej pełni, która potencjalnie tkwi w każdym dziele. Ale czy owej pełni może sięgnąć pojedyncze wykonanie? Czy nie powinno się raczej traktować dzieła po ingardenowsku, jako pewnej „idealnej granicy”, ku której zmierzają różne dobre wykonania? Zawierzenie immanencji objawia się często jako rezygnacja z właściwej działalności artystycznej dialektyki wolności i konieczności na rzecz samej konieczności i jedynie słusznej wykładni interpretacyjnej. Wynika to z postrzegania utworu muzycznego jako zamkniętego rezerwuaru znaczeń, które w sposób pewny i właściwy musi rozpoznać wykonawca, jeśli zamierza rzetelnie i wiernie przekazać publiczności komunikat zakodowany w partyturze przez

finals in this context, Lissa proposes a kind of musical perceptualism, linking the value of the work to the audience's ability to perceive that value: 'Reception changes over time. We know that towards the end of the nineteenth century Chopin's sonatas were held in disregard. For that epoch, Chopin was solely a composer of small forms. It was only the twentieth century that discovered Chopin's sonatas and ballades. So the variability of value arises even within the bounds of a single compositional oeuvre'.

For Lissa, another argument in favour of the changeable nature of value is the example of the works of Bach, undervalued in the Baroque era, and then discovered by romanticism, as well as the reverse situation: the vogue for Telemann among audiences of his day and the restrained enthusiasm for most of his works today. It would appear that Lissa unjustifiably relativises and subjectivises value by failing to distinguish between aesthetic and artistic values. According to her, a test of the value of a work is the recognition it receives among listeners. We might agree that such is indeed the case with aesthetic values, which are gauged by the listener's aesthetic experience. However, artistic values, which may be perceived from a purely cognitive perspective, and without the participation of aesthetic experience, do not depend on the changing tastes of listeners. We may hazard the following conclusion: if Lissa were right, music competitions should be turned into festivals, which would reveal

the public's fashions and preferences, and with them also variable and ephemeral values. It would seem, however, that the essence of the competition is the discovery of new embodiments of lasting values or, to put it differently, the continual expansion of the horizon of the meanings of a musical work. So let us explore one last time the role of interpreters – those who impart new lustre to enduring values. In so doing, they take a significant risk, particularly when assessed by people who are seeking a precisely defined 'meaning' in a musical work of art.

The act of putting values to the test gravitates disturbingly towards finitism, close to something like a 'lenses and learning' method. In science, finitism presupposes the possibility of cognising the truth, of attaining a cognitive goal. In art, meanwhile, finitist aspirations represent both a pipe dream and a trap, although almost every one of us unwittingly succumbs to them at one time or another. This occurs, for example, when we fight tooth and nail for the 'truth' of a work of art, attempting to fully decipher the composer's intentions as encoded in the score or perpetuated by tradition. Another manifestation of that kind of thinking is the treatment of the work of art as something whole and complete, and therefore immanent. In an extreme version, that conviction assumes the form of the nominalism of Nelson Goodman, who asserts that the score precisely delineates a collection of correct readings

of all the work's parameters. The replication in performance of those instructions of the composer, which Goodman considers to be precisely stipulated, supposedly ensures that we obtain an inviolate image of the work and that we might even reconstruct the score from the performance.

However, instead of an essentially noble fidelity to the score, a belief in the whole and complete nature of the work of art may give rise to an exaggerated need to create only a single correct interpretation. The delusion nurtured by an advocate of the immanent perspective may be his/her wish to approach the qualitative plenitude that potentially lies in every work. Yet can a single performance ever attain qualitative plenitude? Should a work not be treated rather, after the Ingardenian fashion, as an 'ideal aesthetic object' to which various good performances aspire? Trusting in immanence often manifests itself as relinquishing the dialectic of freedom and necessity that is proper to artistic activities in favour of necessity alone and nothing other than a single correct interpretation. This results from perceiving the work of music as a closed reservoir of meanings, which performers must come to know in a full and proper way if they intend to transmit to the audience the message encoded by the composer in the score in a faithful and reliable way. In such instances, the test of value conducted from the finitist-immanent perspective proves uncompromising,

kompozytora. Przeprowadzona w perspektywie finitystycznoimmanentnej próba wartości okazuje się wówczas bezwzględna, bo zamienia wartości w fakty i próbuje o nich obiektywnie orzekać.

Ku transcendencji

Próba wartości może jednak ciążyć ku infinityzmowi i transcendencji. Wartość każdej nowej interpretacji muzycznej ma bowiem szansę ukazać swój nowy blask, konkretyzować się coraz pełniej, niejako zaświadczać o tym, że rozumiane po platońsku piękno jest zakorzenione w świecie idei. Taką możliwość przyjmuje *implicit* Roman Ingarden, skoro dzieło muzyczne nazywa idealną granicą, ku której zmierzają różne dobre wykonania, choć zawsze w jakiejś mierze się od niej oddalają. Pójdźmy dalej tym tropem, przyjmując za George'em Steinerem, że zbliżenie się do istoty muzyki pozwala udzielić odpowiedzi na pytanie, kim jest człowiek. Muzykujący człowiek – widziany w perspektywie konkursowej rywalizacji – ucieleśnia niezwykle przejmującą tę próbę, która dotyczy już nie tyle efemerycznego piękna dźwiękowego, ile samego podmiotu: jedności wzbogaconej przez muzykę i udzielającej muzyce siebie, swojego człowieczeństwa. Ta próba ma już wymiar nie tylko estetyczny, lecz także głęboko egzystencjalny. Niezależnie więc od wszelkich prób zdystansowania się wobec idei konkursu jako próby samego siebie, uczestnik wykonawca, udzielając muzyce gościnny we własnym wnętrzu, zarazem odsłania samego siebie w obliczu wszystkich obserwatorów konkursowych zmagani. Godzi się też na utrwalenie – w postaci nagrań – ulot-

nych przejawów własnej scenicznej obecności, w której poza wzniosłością i pięknem objawić się może zwykła ludzka niemoc, a nawet bezbronność. George Steiner, walcząc o „redefinicję” kategorii doświadczenia estetycznego, przypomina więc o rzeczywistych obecnościach (*real presences*) w dziele sztuki Tajemnicy. Z pewnością ma na myśli niepoznaną Tajemnicę dzieła, które mówi nam o nas, ale także otwarty horyzont znaczeń dzieła. Podpowiada nam, by przekraczać immanencję i być zdolnym do brzemiennej w odpowiedzi odpowiedzialności interpretatora wobec dzieła (Steiner twierdzi, że celowo używa w tym kontekście niemodnego dziś słowa: *answerability*). Pójdźmy jeszcze dalej tym tropem. Interpretator „rzeczywiście obecny” w scenicznym, konkursowym wykonaniu udziela muzyce swojego istnienia, odpowiada na nią własnym życiem. A my, jako mniej lub bardziej zaangażowani obserwatorzy, jakże często wpadamy w pułapkę komentarzy, które nie mają końca.

Uczestnik
wykonawca, udzielając
muzyce gościnny
we własnym
wnętrzu, zarazem
odslania samego
siebie

since it turns values into facts and attempts to make objective statements about them.

Towards transcendence

Yet a test of value may also gravitate towards infinitism and transcendence, since the value of each and every new musical interpretation has an opportunity to show its new refulgence, to manifest itself ever more fully, as if attesting to a Platonic beauty rooted in the world of ideas. Such a possibility is implicit in the thought of Roman Ingarden, given that he calls the musical work an 'ideal aesthetic object' to which various good performances aspire, although always departing from it to some extent. Let us continue that line of thought, assuming, with George Steiner, that to approach the essence of music is to answer the question as to who man is: in other words, 'to ask "what is music?" may well be one way of asking "what is man?"'. A person playing music – seen from the perspective of competitive rivalry – embodies most affectingly a test that concerns not so much ephemeral beauty in sound as (and this is the real subject) an individual enriched by music and imparting to the music themselves and their humanity. Such a test has not just an aesthetic, but also a deeply existential dimension. So regardless of all attempts at maintaining a distance from the idea of the

competition as a test of oneself, competitors-performers, offering music a home within themselves, at the same time reveal themselves to all the competition's observers. They also agree to the documenting – in the form of recordings – of fleeting manifestations of their own stage presence, in which, besides loftiness and beauty, human impotence and even defencelessness may manifest themselves. Thus Steiner, seeking to redefine the categories of aesthetic experience, reminds us of the *real presences* of Mystery in the work of art. He certainly has in mind not just the unfathomed Mystery of the work, which tells us about ourselves, but also the open horizon of the work's meanings. He suggests that we transcend immanence and become capable of assuming the 'responding responsibility' of an interpreter with regard to a work (Steiner states that he deliberately uses in this context 'a dated word [...] *answerability*'). Let us follow that trail a little farther. Interpreters who are 'really present' in their performance on stage in a competition impart to the music their own existence, and respond to it with their own life. And we, as more or less committed observers, so often fall into the trap of endless commentaries. Vision is fed by re-vision; critical commentary begets critical commentary. The competition situation, where music is put to the test, is burdened by a particular responsibility with regard both to the premature and rash labelling of performers and to

Wizja karmi się „rewizją”, krytyczny komentarz rodzi następne komentarze. Konkursowe poddawanie muzyki próbie jest obarczone szczególną odpowiedzialnością za przedwczesne i pochopne etykietowanie wykonawców i ustalenie hierarchii interpretacji. Dlatego nie tylko juror, lecz także krytyk powinien wykazywać nieustanną gotowość do weryfikacji swoich punktów odniesienia. Nie twierdzę przy tym wcale, że krytyk powinien być niezdecydowany czy niepewny sobie. Należałoby jednak wypracować złoty środek pomiędzy autorytarną pewnością a programową nieufnością wobec własnych punktów odniesienia.

W wypadku tej drugiej skrajności krytyk nie potrafi się wsłuchać we własny głos wewnętrzny, w zmysł krytyczny, nie ufa impulsowi, który pozwala otworzyć się na wartość i doznać przeżycia estetycznego. Niezdolność do przeżycia estetycznego zaś oznacza atrofie zmysłu wartości, a więc upadek krytyka. Kłopot polega na tym, że krytyk niekiedy pozoruje pewność, zamiast przyznać się do obojętności pełnej tajowego znużenia. I tej właśnie obojętności, znieczulenia na wartość, wyostrenia apetytów estetycznych ponad ludzką miarę powinno się szukać w swoim prywatnym krytycznym rachunku sumienia. Sądzę, że dotyczy to także jurorów konkursu oraz wszystkich odpowiedzialnych za swój osąd słuchaczy.

fragment książki Anny Chęćki
Śluch metafizyczny,
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina,
Warszawa 2020, s. 149–154.
Dziękujemy Wydawcy za udostępnienie
materiału do przedruku.

establishing a hierarchy of interpretations. Hence not only the judge, but also the critic should display a constant readiness to verify their own points of reference. By no means am I stating that a critic should be undecided or uncertain. Yet a golden mean should be sought between authoritarian certainty and a programmed mistrust of one's own points of reference. In the case of the latter extreme, critics are incapable of hearkening to their own inner voice, their critical sense; they do not trust the impulse that enables us to open ourselves up to value and to have an aesthetic experience. An incapacity for aesthetic experience means the atrophy of the sense of value, and consequently the critic's demise. The problem is that a critic sometimes feigns confidence instead of admitting to an indifference imbued with concealed boredom. And that very indifference, that imperviousness to value, that sharpening of aesthetic appetites beyond human capacities, should also be sought in one's own private life, in a critical examination of one's conscience. I consider that this applies also to competition judges and to all listeners responsible for their judgments.

Excerpt from the book
by Anna Chęćka, *Metaphysical hearing*
(translated by John Comber),
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina,
Warsaw 2021, pp. 151–157.
Our thanks to the publisher
for permission to reprint the text.

Kwestionariusz

Jak grać, by skraść
serce jurora?
Co jest dla jurora ulubionym
elementem konkursu?
Czym stresuje się juror?

Questionnaire / How to play to steal the juror's heart?
What is each juror's favourite element of the competition?
What does a juror stress about?

Daniel Stabrawa

Wiceprzewodniczący Jury / Deputy Chairman of the Jury

Należy grać z wielkim wyrazem, bez względu na ewentualne błędy.

Czekam z niecierpliwością na odkrycie wspaniałego skrzypka.

Niepokojący jest brak obiektywizmu.



It's necessary to play with great expression, regardless of possible mistakes.

I'm very much looking forward to discovering a great violinist.

The lack of objectivity is disturbing.

Barnabás Kelemen

Członek Jury / Member of the Jury

Ciesz się swoją grą! Kiedy coś idzie inaczej niż w założeniu, powiedz sobie: patrz naprzód!

Nigdy nie byłem na tym Konkursie, więc odpowiem na to pytanie po finale. Na razie cieszę się z polsko-węgierskiej przyjaźni!

Po Konkursie nasza punktacja będzie dostępna publicznie – to stresujące! To też ważne doświadczenie dla nas, bo punkty mogą tworzyć przyszłość lekcji muzyki.



Enjoy your playing! When something goes differently than you expected, don't worry and tell yourself: look forward!

I've never been to this competition, so I will answer after the final. For now, I am enjoying the Polish-Hungarian friendship!

After the competition, our scores will be available to the public – it's stressful! It's also an important experience for us, because our numbers can create the future of music lessons.

Augustin Dumay

Przewodniczący Jury / Chairman of the Jury



Z muzyczną wyobraźnią.

Odkrywanie skrzypków, którzy nie tylko dysponują wspaniałą techniką, ale których chcielibyśmy słuchać za kilka lat. Wielu uczestników konkursów ma wielkie umiejętności techniczne, ale gdy konkurs się kończy, nie chodzimy na ich koncerty, bo wiemy, że nie dysponują muzyczną wyobraźnią.

Stresuję się swoją rolą w konkursie. Tym, by osiągnąć demokrację; kreatywną demokrację.

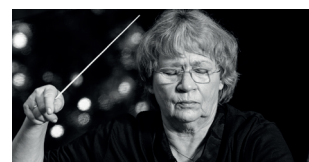
With musical imagination.

It's finding young violinists, who are not only fantastic technicians, but people we would like to listen to in a concert hall in a few years. There are many of those who have great technical skills, but after the competition we don't go to their concerts, because we know about their lack of imagination.

About my role in the competition. I'm trying to find democracy; a creative democracy.

Agnieszka Duczmal

Członkini Jury / Member of the Jury



Będę uradowana, gdy w grze uczestników usłyszę, że swoje umiejętności techniczne wykorzystują do przekazania pełnej palety barw muzycznych.

Najbardziej satysfakcjonuje mnie moment, gdy muzyk zapomina o stresie konkursowym i w pełni poddaje się wykonywanej muzyce.

Najbardziej stresuje mnie myśl, że dla skrzypka, któremu nie powiedzie się na Konkursie będzie to straszny cios psychiczny.

I will be delighted when I hear in the participants' performance that they use their technical skills to convey the full palette of musical hues.

The most satisfying moment for me is when the musician forgets the stress of the Competition and fully surrenders to the music being performed.

What stresses me most is the thought that for a violinist who fails in the Competition, it will be a terrible psychological blow.

René Koering

Członek Jury / Member of the Jury



Czekam na muzyka, który odczyta z partytury to, co kompozytor zapisał nie tylko w nutach.

Kompozycje Wieniawskiego, których nie mamy okazji słuchać na co dzień. Stawiają one przed wykonawcami ważne pytanie o ich osobisty stosunek do nich.

Znalezienie prawdziwego Muzyka, a nie tylko „technika”, który będzie grał tak, że utwór nie mógłby być zagrany na żadnym innym instrumencie.

I am waiting for a musician who will read what the composer wrote not only in the notes.

Wieniawski's compositions. We do not have the opportunity to listen to them every day. They pose an important question to the performers about their personal relationship to them.

Finding a real Musician, not just a 'technician', who will play so that the work could not be played on any other instrument.

Grzegorz Kotów

Członek Jury / Member of the Jury



Najlepiej grać tak, jak na koncercie – dla publiczności, a nie dla jurorów.

It is best to play as you would at a concert – for the audience, not for the jury.

Atmosfera, jaką buduje poznańska publiczność.

The atmosphere that the Poznań audience creates.

Juror powinien czuć wielką odpowiedzialność przy podejmowaniu decyzji. Często ich efektem jest cała przyszłość młodych artystów i to może, a nawet powinno być elementem stresującym.

A juror should feel a great responsibility when making decisions. It often affects the whole future of young artists and this can, and even should, be a stressful element.

Mariusz Patyra

Członek Jury / Member of the Jury



Należy pamiętać, że juror to również odbiorca. Uczestnik konkursu, wychodząc na estradę, powinien grać jak na koncercie, cieszyć się chwilą i czarować.

It is important to remember that the juror is also the audience. The contestant, when going on stage, should play as if they were at a concert, enjoy the moment and make magic happen.

Moim ulubionym elementem konkursu jest oczywiście wręczenie pierwszej nagrody.

My favourite part of the competition is, of course, the presentation of the first prize.

Jako juror na razie nie stresuję się niczym. Mam tylko słuchać i obiektywnie oceniać tych, którzy biorą udział w Konkursie. To oni odczuwają stres.

As a juror, I don't stress about anything for now. All I have to do is to listen and objectively judge those who take part in the Competition. They are the ones who feel the stress.

Jian Wang

Członek Jury / Member of the Jury



Z mojej perspektywy, jeśli gra uczestnika wywołuje u mnie gęsią skórę, to już mnie kupił.

For me, if the contestant's playing makes me feel a lot of goose bumps, then I will certainly be won over.

Poznanie niezwykłych młodych instrumentalistów i nauka, jaką można czerpać z ich wspaniałych wykonań.

To discover wonderful young players and to learn from their wonderful performances.

Tym, że liczba miejsc w kolejnych etapach jest ograniczona, a osób, które się do nich kwalifikują, może być więcej.

To only have a limited number of places in the next round, while there are more who qualify.

Bartłomiej Nizioł

Członek Jury / Member of the Jury



Lubię słuchać gry stylistycznie uporządkowanej, naturalnej, z pewną nutką sentymentalną, nie forsowanej, o nieskazitelnym jakości dźwięku i intonacji, nasyconej ciekawymi barwami, uczciwej interpretacyjnie.

I like to listen to stylistically structured playing that is natural, with a certain sentimental touch, not forced, with impeccable sound quality and intonation, saturated with interesting colours, honest in interpretation.

Bardzo przyjemna jest chwila, w której bez zastanowienia mogę wystawić prezentującemu się kandydatowi(ce) najwyższą ocenę...

It is a very pleasant moment when I can give the candidate(s) the highest mark without a second thought....

Stresuję się, gdy ktoś nie radzi sobie z nerwami na estradzie.

I get stressed when someone can't manage their nerves on stage

Miguel da Silva

Członek Jury / Member of the Jury



Być szczerym, a także wierzyć w sugestywną moc muzyki.

To be honest and deeply believe in the evocative power of music.

Tworzący się za sprawą Wieniawskiego pomost między doświadczeniem przeszłości a muzyczną przyszłością, odkrywanie nowych talentów – to jest dla mnie bardzo ekscytujące.

The bridge that is formed – because of Henryk Wieniawski – between the experience of the past and the musical future – the discovery of the new talents – is very exciting for me.

To konieczne, by mocno skoncentrować się na interpretacjach uczestników. Jest to obowiązek z uwagi na ich przygotowanie, a my musimy szanować ich pracę i pomysły.

It is important to be focused on the participants' interpretations. It is an obligation because of their preparation and we must respect their work and ideas.

Christopher Warren-Green

Członek Jury / Member of the Jury



Grać od serca. Wywoływać płacz, śmiech, skłaniać do kontemplacji.

Play from the heart! Make me weep, laugh, contemplate.

Słuchanie młodych talentów w takiej liczbie. Każdy dzień jest tutaj świętem.

Listening to so much young talent. It's a feast every day.

Popełnieniem błędu! Konkursy to czasami loteria – tak wielu uczestników mogłoby wygrać, a my musimy wybrać tego jedynego.

Getting it wrong! Competition can be a lottery sometimes with so many that could be winners, but we have to choose one.



III Konkurs Wieniawskiego w RM

✎ Agnieszka Szynk

W czasie pierwszych dwóch Konkursów – warszawskiego w roku 1935 i poznańskiego w 1952 – „Ruch Muzyczny” jeszcze się nie ukazywał. Jego stałym towarzyszem stał się dopiero pięć lat później. Tego roku jednak prasa nie rozpisywała się na temat III Konkursu – pojawiały się nawet głosy o „zmowie milczenia”.

Nielicznym z wnikliwych tekstów był opublikowany wówczas na łamach pisma wywiad z przewodniczącą jury, Grażyną Bacewicz. Wszystko miało rozpocząć się łada moment – Wojciech Jędrzejczak przeprowadził rozmowę z kompozytorką w przeddzień inauguracji Konkursu. Pytana o znaczenie tego muzycznego przedsięwzięcia, podkreślała, że wśród głównych założeń znalazły się: rozpowszechnianie muzyki polskiej poza granicami kraju oraz działania na rzecz podniesienia poziomu polskiej wiolinistyki. „Nie można zapomnieć też o naszej publicz-

ności, dla której taka porcja muzyki skrzypcowej stanowić będzie poważny czynnik pogłębienia znajomości i zamięłowania tego instrumentu” – zaznaczyła.

W 1957 roku na Konkurs wpłynęło ponad 70 zgłoszeń, a w głównych zmaganiach wzięło udział 45 skrzypków z 15 krajów. Tryumfatorką została 28-letnia uczennica Dawida Ojstracha, reprezentująca ZSRR Roza Fajn z Odessy. Na kolejnych dwóch miejscach uplasowali się Sidney Harth, reprezentant USA, i Mark Komissarov ze Związku Radzieckiego. Żaden z naszych skrzypków nie znalazł się w pierwszej szóstce nagrodzonych. Na otarcie łez musiało wystarczyć polskiej publiczności jedno z sześciu przyznanych przez jury wyróżnień, które trafiło w ręce Zenona Płoszaja. „Nie bez wpływu na polskie wyniki III Konkursu jest z pewnością stan pedagogiki skrzypcowej w zakresie niższe-

go i średniego szkolnictwa muzycznego, który, jak się zdaje, pozostawia bardzo wiele do życzenia i wymaga gruntownej naprawy – pisał Józef Kański na łamach #. – Można bowiem myśleć o organizowaniu kursów mistrzowskich dla najbardziej utalentowanych skrzypków, [...] lecz chcąc postawić polską szkołę skrzypcową na istotnie wysokim poziomie i nawiązać do jej dawnych, świetnych tradycji, trzeba zacząć przede wszystkim od podstaw, choć oczywiście ogromną rolę grać będzie zawsze niewymierny problem – wybitnych talentów”. Słów krytyki nie szczędził również Wojciech Jędrzejczak: „Tyle w ciągu ostatnich dwunastu lat słyszało się o nadzwyczajnych talentach, cudownych dzieciach! A tak naprawdę – doczekaliśmy się w ciągu całych dwunastu lat powojennych tylko jednego zjawiska z prawdziwego zdarzenia – Wandy Wilkomirskiej”.

The 3rd Wieniawski Competition in RM / Agnieszka Szynk / At the time of the first two Competitions – the Warsaw Competition in 1935 and the Poznań Competition in 1952 – “Ruch Muzyczny” had not yet been published. It did not become a permanent companion until five years later. That year, however, there was no press coverage of the 3rd Competition – indeed, some even spoke of a ‘conspiracy of silence’.

One of the few insightful texts was an interview with the chairman of the jury, Grażyna Bacewicz, published in the magazine at the time. It was all about to begin – Wojciech Jędrzejczak interviewed the composer on the eve of the inauguration of the Competition. When asked about the significance of this musical endeavour, Bacewicz emphasised that one of the main objectives was to popularise Polish music abroad and seek to raise the standard of Polish violin music. ‘We must not forget our audience either, for whom such exposure to violin music will be a significant factor in deepening their knowledge and love of the instrument,’ she noted.

In 1957, the Competition received more than 70 entries, and 45 violinists from 15 countries took part in the main contest. The triumphant winner was the 28-year-old pupil of David Oistrakh, representing the USSR, Roza Fajn from Odessa. The next two places were taken by Sidney Harth, representing the USA, and Mark Komissarov, also from the Soviet Union. None of the Polish violinists made it into the top six. Wiping away the tears, the Polish public had to be content with one of the six distinctions awarded by the jury, which went to Zenon Płoszaj.

‘Not without influence on the Polish results of the Third Competition is certainly the state of violin pedagogy in the field of lower and secondary music education, which, it seems, leaves a great deal to be desired and requires thorough repair,’ wrote Józef Kański in RM. ‘One can imagine master classes being organised for the most talented violinists, [...] but in order to raise the Polish violin school to a genuinely high level and restore its splendid historical traditions, it is necessary to start from the basics, although, of course, a huge role will always be played by the indiscernible problem – that of outstanding talents’. Wojciech Jędrzejczak was also unsparing in his criticism: ‘We have heard so much in the last twelve years about extraordinary talents, child prodigies! Yet, in fact, in the entire twelve years since the war, we have only seen one true phenomenon – Wanda Wiłkomirska’. (EK-6)



LAT RADIOWEJ DWÓJKI

95

 **dwójka**
POLSKIE RADIO

JESTEŚ NA MIEJSCU

Dwójka  

Dzisiaj grają

Today's performers

8/10/2022

11.40



Takako Yumiba

Japonia / Japan

- J. S. Bach – *Grave & Fuga z Sonaty nr 2 a-moll*, BWV 1003
 N. Paganini – *Kaprys Es-dur* op. 1 nr 17
 H. Wieniawski – *Kaprys Es-dur* op. 10 nr 5 *Alla Saltarella*
 L. van Beethoven – *Sonata nr 10 G-dur*, op. 96, cz. IV *Poco Allegretto*
 H. Wieniawski – *Fantazja na tematy z opery Ch. Gounoda „Faust”*, op. 20

16.50



Hana Chang

Japonia / Singapur / Stany Zjednoczone / Japan / Singapore / USA

- J. S. Bach – *Chaconne z Partity nr 2 d-moll*, BWV 1004
 N. Paganini – *Kaprys b-moll* op. 1 nr 2
 H. Wieniawski – *Kaprys A-dur* op. 10 nr 8 *Le Chant du Bivouac*
 L. van Beethoven – *Sonata nr 10 G-dur*, op. 96, cz. IV *Poco Allegretto*
 H. Wieniawski – *Polonaise brillante nr 2 A-dur*, op. 21

9.30



Maya Wichert

Niemcy / Germany

- H. Wieniawski – *Kaprys A-dur* op. 10 nr 4 *Le Staccato*
 N. Paganini – *Kaprys C-dur* op. 1 nr 11
 J. S. Bach – *Grave & Fuga z Sonaty nr 2 a-moll*, BWV 1003
 L. van Beethoven – *Sonata nr 10 G-dur*, op. 96, cz. IV *Poco Allegretto*
 H. Wieniawski – *Wariacje na temat własny*, op. 15

12.30

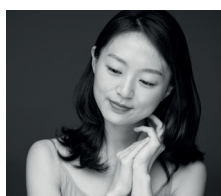


Zhixin Zhang

Chiny / China

- N. Paganini – *Kaprys a-moll* op. 1 nr 24
 H. Wieniawski – *Kaprys Es-dur* op. 10 nr 5 *Alla Saltarella*
 J. S. Bach – *Chaconne z Partity nr 2 d-moll*, BWV 1004
 L. van Beethoven – *Sonata nr 10 G-dur*, op. 96, cz. IV *Poco Allegretto*
 H. Wieniawski – *Wariacje na temat własny*, op. 15

18.10

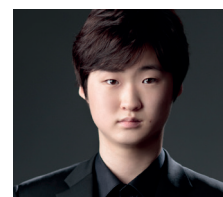


Jane (Hyeonjin) Cho

Korea Południowa / South Korea

- J. S. Bach – *Chaconne z Partity nr 2 d-moll*, BWV 1004
 H. Wieniawski – *Kaprys H-dur* op. 10 nr 2 *La Vélacité*
 N. Paganini – *Kaprys b-moll* op. 1 nr 2
 L. van Beethoven – *Sonata nr 10 G-dur*, op. 96, cz. IV *Poco Allegretto*
 H. Wieniawski – *Fantazja na tematy z opery Ch. Gounoda „Faust”*, op. 20

10.20



Dayoon You

Korea Południowa / South Korea

- N. Paganini – *Kaprys E-dur* op. 1 nr 1 *L'Arpeggio*
 J. S. Bach – *Grave & Fuga z Sonaty nr 2 a-moll*, BWV 1003
 H. Wieniawski – *Kaprys A-dur* op. 10 nr 8 *Le Chant du Bivouac*
 L. van Beethoven – *Sonata nr 10 G-dur*, op. 96, cz. IV *Poco Allegretto*
 H. Wieniawski – *Wariacje na temat własny*, op. 15

16.00



Barbara Ewa Żołnierczyk

Polska / Poland

- N. Paganini – *Kaprys e-moll* op. 1 nr 15
 H. Wieniawski – *Kaprys H-dur* op. 10 nr 2 *La Vélacité*
 J. S. Bach – *Grave & Fuga z Sonaty nr 2 a-moll*, BWV 1003
 L. van Beethoven – *Sonata nr 10 G-dur*, op. 96, cz. IV *Poco Allegretto*
 H. Wieniawski – *Wariacje na temat własny*, op. 15

19.00



Eva Zavaro

Francja / France

- J. S. Bach – *Chaconne z Partity nr 2 d-moll*, BWV 1004
 H. Wieniawski – *Kaprys As-dur* op. 10 nr 7 *La Cadenza*
 N. Paganini – *Kaprys a-moll* op. 1 nr 24
 L. van Beethoven – *Sonata nr 10 G-dur*, op. 96, cz. IV *Poco Allegretto*
 H. Wieniawski – *Legenda*, op. 17
 H. Wieniawski – *Polonez D-dur*, op. 4