

# GAZETA konkursu WIENIAWSKIEGO



16. MIĘDZYNARODOWY KONKURS SKRZYPCOWY IM. HENRYKA WIENIAWSKIEGO

FELIETON / COLUMN

## Scratche

i dźwięki subharmoniczne /  
scratches and subharmonic  
sounds  
[s. 6]

ESEJ / ESSAY

## Skrzypce

z witebskich dachów / violin  
from Vitebsk rooftops  
[s. 10]

ROZMOWA / INTERVIEW

## Alena Baeva

nie słucha swoich nagrań /  
doesn't listen to  
her recordings  
[s. 11]



egzemplarz bezpłatny / free copy

10 października 2022 / October 10, 2022

RELACJA / REVIEW

Złote i czerwone przyciski / Golden and Red Buzzers [s. 3]

fot. R. Masłow



# ROZBŁYSKI



**Karolina Kolinek-Siechowicz**

Redaktorka naczelna

Myszę o tym momencie, kiedy stoicie tuż przed wejściem na estradę, słuchając zapowiedzi konferansjera. A potem zjawiacie się przed słuchaczami, czasem widać drżenie Waszych rąk, niepewność, ruch ust, którymi wymawiacie sobie tylko znane zaklęcia, pozwalające odzyskać równowagę. Ta chwila budzi we mnie szczególną empatię. Ale gdy przytulacie skrzypce do podbródka i unosiście ręce w wojowniczym geście gotowości do gry, wszystko się odменя. Patrzę na Wasze skoncentrowane twarze o tak odmiennych rodzajach ekspresji. Pełne pasji, ruchami brwi odzwierciedlające niemal każdy łuk frazy. Albo kamienne i nieprzeniknione, nie zdradzające śladu najmniejszego utrudzenia. Na Wasze sylwetki – czasem twardo stojące na estradzie, a czasem niemal po niej tańczące. W tych chwilach, gdy jednocześnie się ze skrzypcami, Wasz wzrok kieruje się poza słuchający Was z uwagą tłum. Nie widzicie ani znużenia, które w sposób nieunikniony musi ogarniać konkurso- wych maratończyków, ani zachwyty, który pojawia się na ich twarzach, gdy Wasze interpretacje stają się tymi krótkimi chwilami objawień, zmuszającymi do pełnej koncentracji.

Nie widzicie także, jak pokonując trasę do redakcji naszej Gazety, przystaję na chwilę, by posłuchać, jak ćwiczyście zamknięci w czterech ścianach pokoju hotelowego. Ani gdy zerkam na Was na śniadaniu, z sympatią dostrzegając, że w życiu codziennym nie różnicie się przecież nadto od zwykłych zjadaczy chleba (ani rogalni szwajcarskich). W tej zwyczajności towarzyszy Wam jednak nadzwyczajność, której rozbłysków doświadczamy podczas konkursowych przesłuchań. Dla tych chwil warto biec w tym maratonie.

Flashes / I think of that moment when you stand just before you go on stage, listening to the announcer's introduction. And then you appear in front of the audience, and we can glance at your trembling hands, your uncertainty, the movement of your lips, with which you pronounce incantations that allow you to maintain your composure. This moment evokes a special empathy in me. But when you cradle your violin against your chin and raise your hands in a defiant gesture of readiness to play, everything changes. I look at your focused faces each with its own, distinct kind of expression: full of passion, reflecting every arc of the phrase in the movement of your eyebrows. Or stony and impenetrable, not betraying a trace of the slightest tribulation. At your postures – sometimes firmly planted on the stage, and sometimes almost dancing on it. In those moments when you are one with the violin, your gaze is directed beyond the crowd listening intently to you. You see neither the weariness that must inevitably overwhelm the competition marathoners, nor the delight that appears on their faces when the pieces you interpret become those brief moments of revelation that force you to commit yourself completely to your concentration.

Nor do you see how, as I make my way along the route to our Gazette's newsroom, I stop for a moment to listen to you rehearsing, confined within the four walls of your hotel room. Nor when I glance at you at breakfast, noting with sympathy that your daily bread (or St. Martin's croissants, we're in Poznań after all) is not too different from that of us more earthly types. In this ordinariness, however, you are accompanied by extraordinariness, the flashes of which we experience during the competition auditions. These moments make the marathon worth running. (MW)

## 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 the Henryk Wieniawski Musical  
Society, organizer of the 16th International Henryk  
Wieniawski Violin Competition

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

#3/2022

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-Gedroyc, Waldemar Łysy,  
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. Świętosławska 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:



### WSPÓŁORGANIZATORZY I WSPÓŁFINANSOWANIE:



### WSPÓŁFINANSOWANIE:



# Emocje okiełznane i nieokiełznane

✎ Łucja Siedlik

Ciekawe, czy otwierająca dzień Hawijch Elders odmieniła życie Augustine'a Dumaya, który deklarował, że tego właśnie w Konkursie szuka. Moje tak. Nie wierzyłam, że wirtuozowskie akrobacje *Wariacji na temat własny* mogą naprawdę dodawać uroku frazom, po występie Elders biję się jednak w pierś.

Ta niepozorna dziewczyna w skromnej sukience rozpoczęła występ *Chaconne* Bacha. Z dużą przyjemnością słuchałam jej wrażliwej, zaśłuchanej, a przy tym trzymanej w ryzach intelektu interpretacji. Nie spodziewałam się po niej *Kaprysu „La Cadenza”* ekspresyjnego, z pazurem i wirtuozowskim zacięciem. Zdumiał mnie również ognisty *Kaprys* nr 24 Paganiniego, który poprowadziła niezwykle zmysłnie, żonglując nastrojami i wykorzystując w pełni potencjał utworu. Beethoven przywoływał atmosferę ciepłego popołudnia w dworskim salonie, a finałowe *Wariacje* okazały się rzeczywistym ukoronowaniem recitalu. Pod palcami Elders doskonale odzywały się najbardziej niewdzięczne akordy tematu, z jego lirycznej odsłony wybrzmiewała tęsna nuta, a z fragmentów tanecznych wdzięk i arystokratyczne przymrużenie oka. Holenderka jest kapitalnie osadzona w instrumencie i dokładnie wie, co chce z niego wydobyć. Jej gra nie bucha nieokiełznanymi emocjami, słysząc w niej za to potężną, bijącą głęboko z wnętrza siłę, bezkompromisowość i charyzmę. Klara Gronet nie miała szczęścia, występując po niej. Mimo że grała z dużą uważnością, a zwłaszcza w *Fantazji* op. 20 Winiawskiego odsłoniła liryczną naturę i radość z obcowania z dźwiękiem, trudno było w pełni docenić walory jej gry w obliczu wrażenia, jakie pozostawiła Elders.

Po przerwie na estradzie pojawiła się uśmiechnięta Natsuki Gunji, z miejsca zaskarbiając sobie



Klara Gronet, fot. L. Zadoń, FreshFrame

sympatię słuchaczy, którzy pod koniec występu nagrodzili ją gromkimi brawami. W *Grave i Fudze* słysząc było nutę pogody i muzykalność, zabrakło mi jednak indywidualnego rysu. Wirtuozowskie zacięcie skrzypaczki odezwalo się w dźwięcznym *Kaprysie* nr 10 Paganiniego i dramatycznych fragmentach *Fantazji* op. 20. W grze Gunji jest coś kojącego, dającego poczucie bezpieczeństwa, jeśli natomiast szukamy zaskoczeń, prawdopodobnie bardziej przypadną nam do gustu interpretacje Yiyang Hou. Jej *Chaconne* przybrała ton liryczny i wylewny, z wartko rozwijającą się narracją. Miałam wrażenie, że skrzypaczka chce szybko doprowadzić słuchaczy do wybranego miejsca, co rusz

jednak zatrzymuje się, poszukując barwy, zmieniając dynamikę i nastrój. Z jednej strony przykuwało to uwagę, z drugiej wytrącało. Kaprysy zagrała w tempach zawrotnych, co nie do końca podziało na korzyść – w numerze 10 Paganiniego staccato nie miało szans porządnie wybrzmieć, *Alla Saltarella* natomiast sprawiała wrażenie zagonionej. W Yiyang Hou niewątpliwie kryją się potężne pokłady nie do końca ujarzmionych emocji. Trudno było nie wzruszyć się ekspresyjnym tematem *Wariacji* i choć w niektórych ogniwach łapało się zadyszkę, walc i brawurowy finał wywoływały uśmiech. Trzymam kciuki, żeby w drugim etapie skrzypaczka odnalazła więcej spokoju.

Emotions, restrained and unrestrained / I am curious to learn whether Hawijch Anna Elia Elders, opening the second day of the auditions, has changed the life of Augustine Dumay, who declared in an interview that this is what he is seeking in this competition. I am all for her. Until now I had not really believed that virtuoso theatrics in the *Variations* could really add charm to the phrases Winiawski penned. However, after Elders's performance, I acknowledge my mistake.

This unassuming girl in a low-key black dress started with Bach's *Chaconne*. It was a great pleasure to listen to her sensitive, focused interpretation, firmly disciplined by intellect. I did not expect to be offered an expressive *La Cadenza*, played dashingly, with virtuoso flair. I was also surprised with the fiery spirit of Paganini's *Caprice* No. 24, which she spun out with great skill, juggling the moods and timbres, fully exploiting the potential of the work. Her Beethoven evoked the atmosphere of a warm afternoon in a manor house salon, and the final piece of the performance – the aforementioned *Variations* – proved its crowning achievement. Even the most thankless chords of the theme were delivered in pitch perfect sound under Elders's

fingers, and the lyrical surface with pensive articulation, while the dance-like sections came with great charm, culture, and aristocratic refinement. The Dutch player is at one with her instrument. She is perfectly in control and knows precisely what she wants to draw from the phrases. Her performance did not burst with unbridled emotions, and she did not display an eagerness to hold your attention just with gimmicks. Instead, we felt a powerful force drawn from deep within and her uncompromising charisma.

Klara Gronet was certainly unlucky to follow her. Her playing was focussed, with a keen ear for the music, revealing its lyrical nature and conveying a joy at communing with the sounds, especially of the *Fantaisie* Op. 20. But it was hard to fully appreciate the strengths of her performance while the impression left by Elders still lingered. After the break, the stage was taken by the smiling Natsuki Gunji, who immediately captured the hearts of the audience and was awarded with loud applause after her performance. Her *Grave and Fugue* in A minor boasted a cheerful melody, bright tone, and quality music-making, but for me, she was not distinctive enough. Her virtuoso musicianship rose to the surface in Paganini's

turbulent and sonorous *Caprice* No. 10 and the dramatic sections of the *Fantaisie* Op. 20. Her Beethoven displayed perfect rhythms, transitions, and overall style, and the lyrical phrases were a pleasure to hear. There is something reassuring in how she plays, eliciting a smile and giving a sense of security. Yet those who look for surprises probably enjoyed Yiyang Hou's interpretations much more. Her *Chaconne* assumed a lyrical and extrovert tone, but was also brisk. I had the impression that the artist wanted to guide the audience to a place she had chosen, yet every now and then this pursuit was interrupted, with abrupt changes of dynamic and mood. This broke the concentration, but always focussed the attention. Hou played the caprices at overwhelming tempos, which was not fully to her advantage: the staccatos in Paganini's No. 10 stood no chance of resonating properly, while the *Saltarella* gave the impression of haste. Hou certainly has a plentiful supply of unrestrained emotions. It was hard not to be moved by the expressive theme of the *Variations*, and even if some passages were short of breath, the bravura finale elicited smiles. Fingers crossed that she finds more peace in the second stage. (PK)



fot. L. Zadoń, FreshFrame

# Złoty przycisk

✎ Piotr Mika

**W** czasie popołudniowej sesji miałem wrażenie, że gdyby na stołach jurorów znajdował się „złoty przycisk” przenoszący uczestnika do finału, kilku z nich nacisnęłoby go dziś bez wahania.

Z pewnością nagrodzoną byłaby występująca jako pierwsza (co nieszczyśliwe dla konkurenta i konkurentek) Meruert Karmenova z Kazachstanu. To ona podniosła poprzeczkę przesłuchań, utrudniając zadanie kolejnym wykonawcom. Atmosferę rywalizacji wzmacniał powtarzający się program – cztery pary *Grave* i *Fugi* z *Sonaty a-moll* Bacha oraz trzy *Kaprysy As-dur* „*La Cadenza*” Wieniawskiego. Co więcej, sesja musiała pomieścić i najstarszego uczestnika, i najstarszą uczestniczkę, i jedną z najmłodszych skrzypaczek zakwalifikowanych do Konkursu. Charakterystycznym wyznacznikiem pokoleniowym było ułożenie programów: starsi – Karmenova, Alexander Won-Ho Kim i Judyta Kluza-Sporniak rozpoczynali od Bacha, natomiast siedemnastoletnia Maya Alexandra Kasprzak – identycznie jak młodzietka Maya Wichert – od kaprysów.

W wykonaniu Kazaszki najbardziej ujęło mnie opanowanie, które przekładało się na ładny, swobodnie osiągnany dźwięk. Skrzypacz-

ka z powodzeniem zdała egzaminy: z dojrzałości (w *Grave*), zrozumienia formy (w *Fudze*), techniki (w kaprysach) i współpracy (finał *Sonaty* Beethovena). Szczególnie popisowo zabrzmiała jej *Fantazja na tematy z „Fausta”* – wciągająca tak, że bliżej było jej do recitalu niż prezentacji konkursowej. Zadowolonia z jej występu nie krył przewodniczący jury Augustin Dumay – dawny profesor Karmenovej – który nie będzie brał udziału w ocenianiu swojej byłej uczennicy.

Z trudnym zadaniem, po tak udanej prezentacji, musiała zmierzyć się Kasprzak, reprezentująca trzy państwa – Japonię, Niemcy i Polskę. Mimo że stres wydawał się zwałczony, jej wykonania nie były wolne od pomyłek, a świadomie mocny dźwięk z czasem stawał się coraz cięższy. Do *Grave* i *Fugi* młoda skrzypaczka użyła smyczka barokowego, co pozwoliło na kilka bardziej urozmaiconych brzmień, jednak w interpretacji brakowało mi nasycenia i głębi. Na pewno nie poma-gały jej upadające długopisy, dzwoniące telefony oraz podśpiewujące dzieci obecne wśród publiczności. Myślę jednak, że Kasprzak to talent, który jeszcze zawalczy o więcej – także w Poznaniu. Dziś dzielnie walczył Alexander Won-Ho Kim.

Mimo że Bach pod jego palcami był atrakcyjny brzmieniowo i zaciekał, to *Kaprys* nr 11 Paganiniego oraz *La Cadenza* Wieniawskiego przysporzyły mu wielu trudności. Problemy z wymaganiami technicznymi, które czyhają na muzyków w tych utworach, były tu aż nadto wyraźne. Kim okazał się za to o wiele lepszy w sztuce kameralnej – wprowadzał właściwe kontrasty w *Sonacie* Beethovena, grał żywo, a w odpowiednich miejscach ustępował pierwszeństwa pianistce. Jego porozumienie z towarzyszącym mu Michałem Francuzem zasługuje na osobne słowa uznania.

Na koniec ożywiła wszystkich Polka – Judyta Kluza-Sporniak. Choć w jej Bachu brakowało oddechu, to interpretacja była wyrazista i spójna. Liczba drobnych pomyłek i strata selektywności w kilku przebiegach, a następnie dobra prezentacja z fortepianem nasunęły mi myśl, że skrzypaczka – podobnie jak Kim – lepiej czuje się w parze z fortepianem... Dobrze, że na stołach jurorów nie znajduje się „czerwony przycisk” do przerywania występów i szybszej eliminacji, bo jej solistyczne popisy w *Legendzie* i *Scherzo-Tarantelle* zmieniły moje myślenie. I Judyty Kluzie-Sporniak zdecydowanie kibicuję! —

The golden Buzzer / During the afternoon session, I had the impression if there had been a Golden Buzzer on the jurors' tables, capable of moving a participant to the finals, several of them would have pressed it today without hesitation.

It was unfortunate (for participants) that the awardee would be the first to perform: Meruert Karmenova – she raised the bar of the auditions. Adding to the competitive atmosphere was the repeated program – four pairs of *Graves* and *Fugues* and three *Caprices* „*La Cadenza*” by Wieniawski. Moreover, the session had to accommodate both the oldest participant, the oldest female participant, and one of the youngest violinists to qualify for the Competition. A characteristic generational marker was the composition of the programs: the older ones started with Bach, while 17-year-old Maya Alexandra Kasprzak started with the *Caprices*.

What captured me most about the performance of Karmenova was her poise, which translated into a nice, casually attained sound. The violinist successfully passed the tests of

maturity (in the *Grave*), understanding of form (in the *Fugue*), technique (in *Caprices*) and collaborative work (the finale of the Beethoven *Sonata*). Her *Fantasia on Themes from “Faust”* sounded particularly spectacular – engaging in such a way it was closer to a recital than a competition presentation. The jury chairman, Augustin Dumay – a former professor of Karmenova's – who will not be involved in her judging, did not hide his satisfaction with her performance.

Kasprzak faced a difficult task after such a successful performance. Although stress seemed to have been overcome, her performances were not free of mistakes, and the strong sound became heavier with time. To play the *Grave* and *Fugue*, the young violinist used a baroque bow, which allowed for some more varied sounds, but the interpretation lacked saturation and depth for me. She certainly wasn't helped by the falling pens, ringing telephones and chirping children. I think Kasprzak is a talent who is still a contender for more. Alexander Won-Ho Kim fought bravely today. Although Bach under his fingers was

sonically attractive and interesting, Paganini's *Caprice* No. 11 and Wieniawski's *La Cadenza* gave him many difficulties. The problems with the technical demands that lurk for musicians in these pieces were all too evident here. Kim, on the other hand, proved to be much better at chamber music – he introduced just the right contrasts in *Sonata*, played vividly, and gave way to the pianist in the right places. His understanding with his accompanist Michał Francuz deserves separate words of praise.

In the end, everyone was animated by the Polish violinist Judyta Kluza-Sporniak. Although Bach was hardly breathy, her interpretation was crisp and coherent. The number of minor mistakes and loss of selectivity in several runs, followed by a good presentation with the piano, made me think that the violinist is more comfortable when paired with the piano. It's a good thing there's no Red Button on the judges' tables to speed up elimination as her soloist displays in the *Légende* and *Scherzo-Tarantelle* changed my thinking. And Judyta Kluzie-Sporniak I'm rooting for! (MW) —

# Sonaty i Partity Bacha

✎ Łucja Siedlik

**Z**biór *Sonat i Partit* na skrzypce solo Johanna Sebastiana Bacha zawiera trzy cztero-częściowe sonaty, ułożone wzorem barokowej sonaty da chiesa (części wolna, szybka – fuga, wolna, szybka), oraz trzy wieloczęściowe partity (licząc każde opracowanie części tanecznej jako odrębne ogniwo, mamy ich w sumie 20). Czuwający nad kształtem repertuaru Konkursu wytypowali tylko pięć części w trzech konfiguracjach, nad którymi pochylają się uczestnicy. Są to: zadumane *Grave* i *Fuga* a-moll, filozoficzna *Chaconne* d-moll, kresłone szeroką linią *Adagio* i najdłuższa ze skrzypcowych fug (C-dur). Czym zatem górują one nad wdzięcznymi częściami tanecznymi *Partit* i pozostałymi ogniwami *Sonat*? Czego mamy się dowiedzieć dzięki nim o uczestnikach, a czego uczestnicy o sobie samych? Jakże wyrysują się przed nimi ścieżki i jakie wyzwania?

Wyzwania niebagatelne, wszak wybrane fragmenty to z pewnością najbardziej rozbudowane i wymagające technicznie części cyklu.

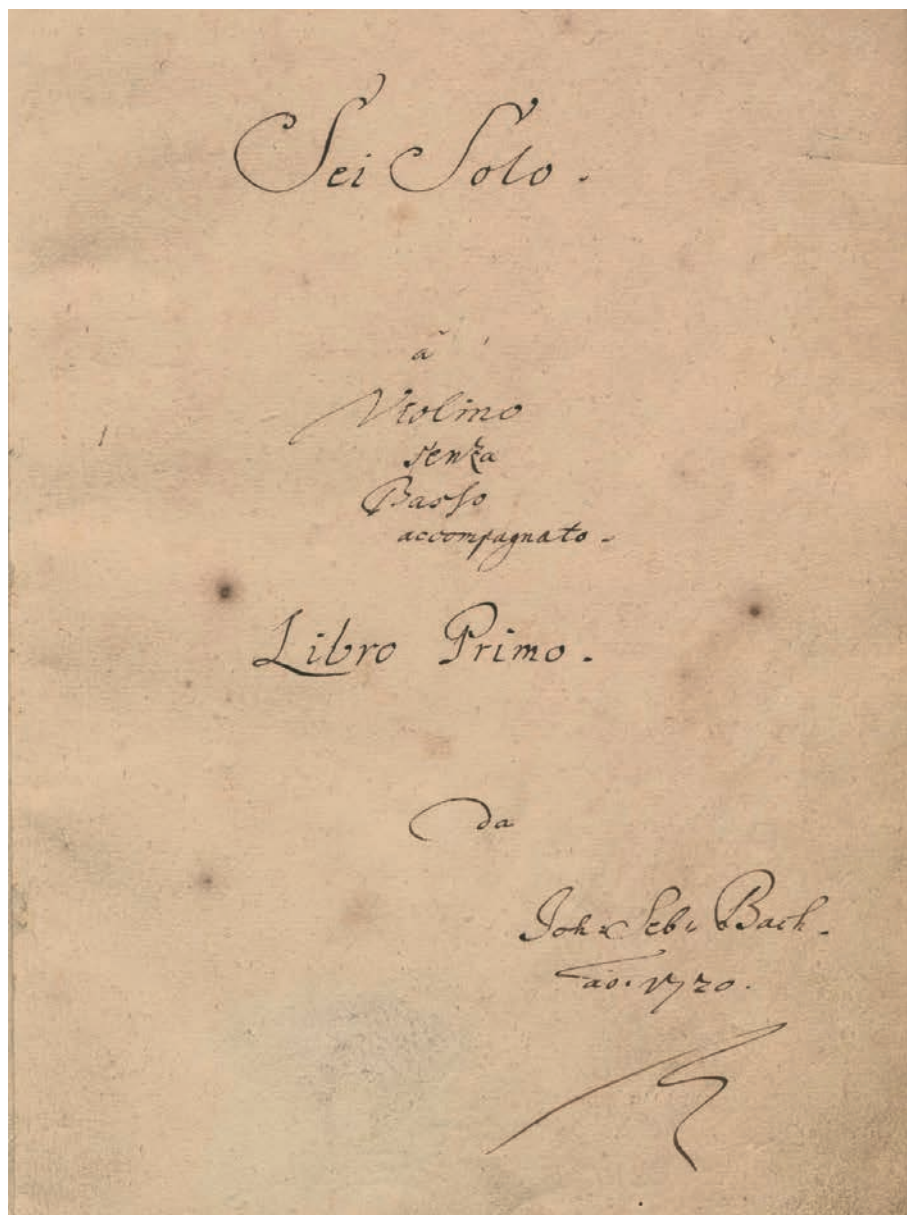
Bach's Sonatas and Partitas / The collection of Johann Sebastian Bach's *Sonatas and Partitas* for solo violin contains three sonatas, each in four movements, modelled on the Baroque *sonata da chiesa* (slow, fast and fugal, slow, and fast movements), and three partitas made up of multiple movements (20 in total if each dance is counted separately). Those who set the repertoire of the Wieniawski Competition only chose five movements in three configurations for the participants to direct their attentions and talents to. These are the contemplative *Grave* and *Fugue* in A minor, the philosophical *Chaconne* in D minor, the long-breathed *Adagio*, and the longest of the violin fugues (in C major). What then makes these excel over the graceful dance-like movements of the *Partitas* and the remaining movements of the *Sonatas*? What do we anticipate they will help us learn about the participants, and what should the participants learn about themselves from them? What paths will open before them, and what challenges await when each is taken?

The challenges are far from negligible, as the selected excerpts are certainly the most elaborate and technically demanding parts of the cycle. Despite the accumulating chord progressions, numerous double-stops, and long phrases ranging across the strings, they remain works of exquisite violin craft: manageable under the fingers and the bow once you have got to know them well and explored them.

Bach completed his *Sonatas and Partitas* in 1720, while staying in the court of the highly musical Prince Leopold in Köthen (north of Leipzig), where the composer was the kapellmeister and occupied himself mostly with secular works. Yet it cannot be ruled out that work on the cycle started over a decade earlier when Johann Sebastian was still a violinist at the court of Prince Johann Ernst of Saxe-Weimar (which he quietly left later in the wake of a petty scandal). And as much as the history of music primarily remembers Bach as an

Mimo piętrzących się pochodów akordowych, licznych dwudźwięków, długich fraz rozkładanych między skrajne struny, pozostają jednak dziełami niezwykle skrzypcowymi – dającymi się ujarzmić, a po bliższym spotkaniu i dogłębnym rozpoznaniu ułożyć pod palcami i smyczkiem. *Sonaty i Partity* zostały ukończone w 1720 roku, w czasie pobytu Bacha na dworze nader muzycznego księcia Leopolda w Köthen (na północ od Lipska), gdzie kompozytor pełnił funkcję kapelmistrza i poświęcał się głównie twórczości świeckiej. Niewykluczone, że prace nad cyklem rozpoczęły się jednak nawet kilkanaście lat wcześniej, gdy Johann Sebastian był jeszcze skrzypkiem na dworze księcia Johanna Ernsta w Weimarze (z którego to dworu ulotnił się później w atmosferze drobnego skandalu). Choć lipski kantor zapisał się w historii muzyki przede wszystkim jako wybitny organista, talent do gry na skrzypcach miał, można rzec, „we krwi” – jego ojciec, skrzypek Johann Ambrosius Bach, karmił syna brzmieniem instrumentu od małości.

Nie dziwią więc słowa wnuka Johanna Ambrosiusa, Carla Philippa Emanuela Bacha, mówiącego o ojcu: „Od lat młodzieńczych aż do późnej starości grał na skrzypcach, zachowując doskonałą intonację i siłę wyrazu, z pomocą których trzymał orkiestrę w ryzach znacznie lepiej, niż gdyby kierował nią od klawesynu. Rozumiał doskonale możliwości wszystkich instrumentów smyczkowych”. *Sonaty i Partity* są tego najlepszym świadectwem. Skrzypcom pozwalają osiągnąć pełnię brzmienia, jaką niewielu kompozytorów uzyskało w kolejnych stuleciach. Przekształcają instrument melodyczny w wielogłosową maszynę, a wprowadzając ją w ruch dają możliwość układania linii w niezliczone konfiguracje, układy napięć, znaczeń i odcieni, co wspaniale słysząc na nagraniach. Stale rozszerzający się Bachowski kanon jest szalenie różnorodny – obejmuje zarówno legendarne, ukazujące potęgę brzmienia i dramaturgię ekspresji odczytania Henryka Szyrmy czy Nathana Milsteina, nieco łagodniejsze, lecz wciąż bliskie romantycznej ekspresji



interpretacje Christiana Tetzlaffa czy Julii Fischer, jak i czerpiące z zasobów wiedzy na temat historycznych praktyk wykonawczych propozycje Isabelle Faust czy Thomasa Zehetmaira. To zróżnicowanie doskonale ukazuje, jak zmieniają się nie tylko wizje solistów, lecz także nasze – słuchaczy – przyzwyczajenia i wyobrażenia na temat tego, co w interpretacji jest dopuszczalne, a co nie, co wypada, a co jest już lekkim zgrzytem, niezręcznością, argumentem usprawiedliwiającym grymas czy krytyczne spojrzenie.

Z zaciekawieniem czekam na moment, w którym dowiemy się, czy w pełnym frapujących zawiłości harmonicznym *Grave* uczestnicy Konkursu znajdą więcej pytań czy odpowiedzi. Czy *Fuga a-moll* będzie dla nich chwilą zawieszenia i zadumy, czy brutalną walką? Czy w najobszerniejszej, najbardziej zróżnicowanej pod względem nastrojów, kunsztownej *Fudze C-dur* odnajdą więcej beztróski, czy jednak jasnej, lecz niepozabawionej gorczy refleksji? Wreszcie, co wydarzy się między otwierającymi a zamykającymi ekspozycjami tematu *Chaconne d-moll*? Ilu uczestników – tyle odpowiedzi. Powodzenia!

eminent organist, you could also say that he had a talent for playing the violin 'running in his blood', as his father, violinist Johann Ambrosius, acquainted his son with the instrument's sound from his earliest years. Therefore, it is unsurprising to read the words of Johann Ambrosius's grandson, Carl Philipp Emanuel Bach, referring to his father: 'From his youth up to fairly old age he played the violin purely and penetratingly and thus kept the orchestra in best order, much better than he could have done from the harpsichord. He understood completely the possibilities of all stringed instruments.' The best proof of this statement is found in the *Sonatas and Partitas*. They allow the violin to soar with a fullness of sound that few composers managed to achieve in the following centuries. They turn a melody instrument into a polyphonic device, and allow those setting it in motion to arrange the lines into infinitely variable configurations, alignments of tensions, meanings, and shades that can be heard well in recordings. The ever-expanding canon of interpreting Bach is greatly varied, as it ranges from the legendary renditions by Henryk Szeryng and Nathan Milstein revealing the music's power and dramatic expression, via Christian Tetzlaff's and Julia Fischer's readings – somewhat gentler yet still almost romantic in their expression – to ones drawing on historical performing practices, such as by Isabelle Faust and Thomas Zehetmair. That variety demonstrates how the conceptions of soloists change. So to do the habits of listeners, as we adapt our beliefs about what is admissible in interpretation and what is not, what is appropriate, what is elegant, and what might verge on jarring, drawing sneers and critical glances.

I am curious to learn whether the participants will find more questions or answers in the *Grave*, with its puzzling harmonic complexes. Will they consider the *Fugue* in A minor a moment to stand back and reflect, or rather a brutal struggle? Will they find the spacious and sophisticated *Fugue* in C major carefree and offering nuanced moods, or will it rather reflect that even this music can be tainted with bitterness? And finally, what will happen between the opening and closing expositions of the theme in the *Chaconne* in D minor? Each participant will have their own answer. Good luck! (PK)

fot. K. Sokołowski



## TAJEMNICE PRAWEJ RĘKI

Anna Kwiatkowska

Pamiętam z dzieciństwa, że trzymanie smyczka i ułożenie na nim palców wiązało się z dyskomfortem. Każdy nauczyciel coś ulepszał, poprawiał, zginał i przesuwiał. Godziłam się na te zmiany, choć nie do końca je rozumiałam. Wiedziałam, że palce powinny na smyczku leżeć, kciuk powinien być lekko zgięty, mały palec okrągły, a ręka w nadgarstku luźna. Nauczono mnie, jak wyrównywać palcami nacisk smyczka przy szpicu i odciążyć smyczek przy żabce. Miałam luźny bark, ramię pracowało, przegub też. Potrafiłam zmieniać dynamikę, grać na gryfie i przy podstawku, i miałam poczucie jako takiego panowania na smyczkiem. Nie do końca świadomego, ale wystarczającego do grania legata, staccata i wszelkich innych rodzajów smyczkowania używanych w literaturze skrzypcowej od baroku do połowy XX wieku.

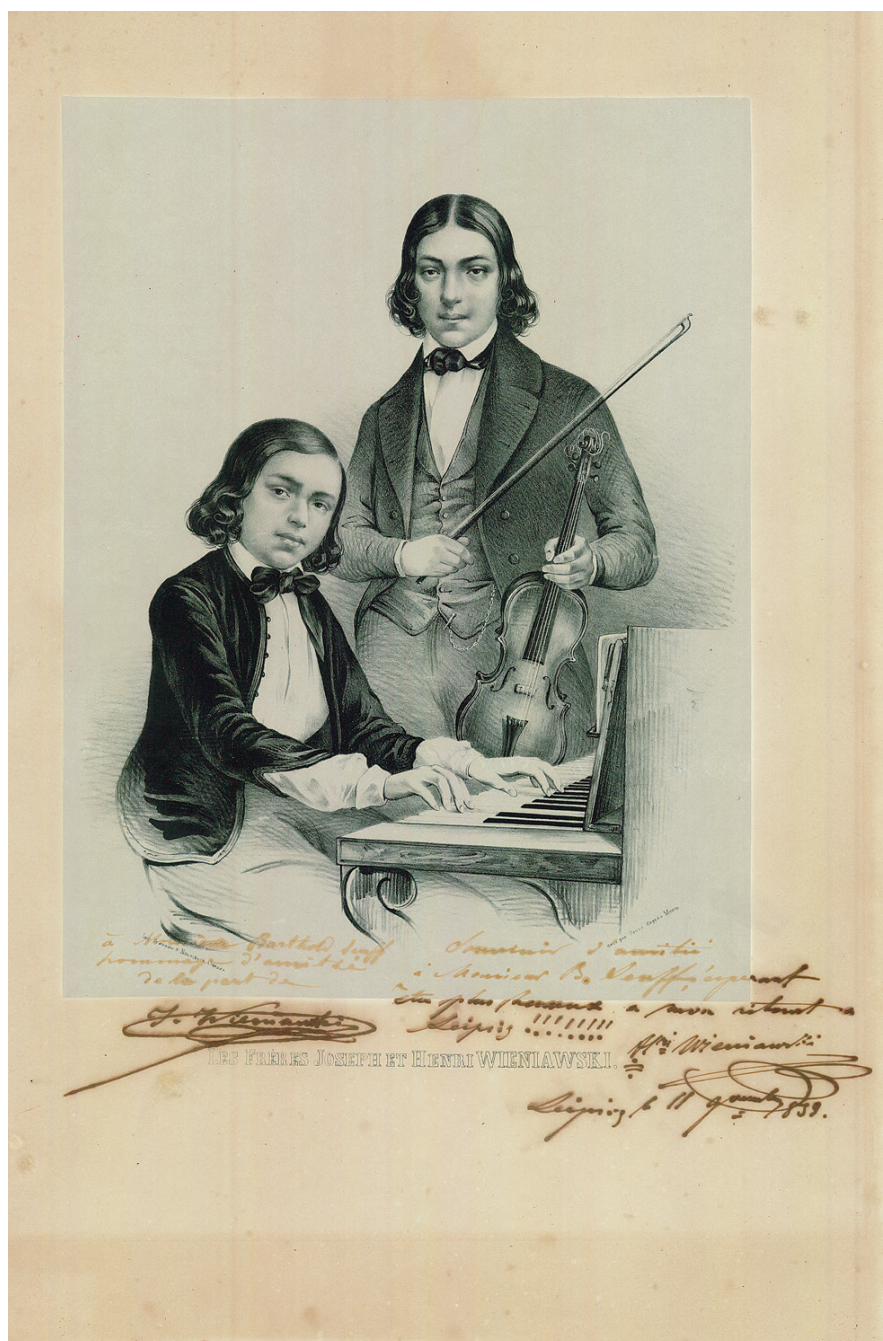
Z poczucia komfortu wyrwały mnie spotkania z nowszymi utworami. W *Sequency VII* Luciana Beria musiałam zmierzyć się z takimi połączeniami bardzo szybkich nut *sautillé* i wplecionych w nie akordów, że kilka tygodni zajęło mi nauczenie się niespotykanych do tej pory w żadnym innym utworze układów i przejść. Jednak utwory Beria czy Cartera, choć karkołomne dla wykonawcy, wciąż można zagrać klasycznym aparatem. Smyczek z dłoni wytrącił mi dosłownie i w przenośni Georg Friedrich Haas i jego *de terraefine*. Długie odcinki legata w dynamice *ppp* lub *pppp* z zaleceniem smyczkowania sul ponticello (przy podstawku) nie dawały się zagrać. Smyczek stawał, ślizgał się, spadał na owijki strun. Z każdą nieudaną próbą gubiłam legata i pewność siebie. Na Kursach Nowej Muzyki w Darmstadcie spotkałam Melise Mellinger, która dała mi zestaw ćwiczeń na prawą rękę i dodała odwagi, by nie bać się szukać. Metodą prób i błędów przebudowałam mój aparat i dostosowałam do własnych potrzeb. Nauczyłam się grać przyklejonym smyczkiem przy podstawku, odkryłam całą paletę scratchy i dźwięków subharmonicznych. Z zachwytem nowicjuszek odkryłam sposób na płynne wędrowki smyczka od podstawka aż po gryf. Odnalazłam barwy, faktury, poczułam smyczkiem chropowatość dźwięku i jego gładkość. Szmer, drgania strunnika, grę na podstawku i częściach skrzypiec. Wszystkie te brzmienia wymagały wielu godzin poszukiwań i pracy.

Poznanie swojego ciała i odkrywanie nowych możliwości nie kończy się nigdy. W prawej ręce smyczkownika spotyka się fizyka z malarstwem, matematyka z poezją, anatomia z wyobraźnią. Do tego dochodzą lata poszukiwań, ćwiczeń i eksperymentów. Mistrzowie, pedagodzy, kompozytorzy i wszyscy ci, którzy byli i są inspiracją.

Secrets of the right hand / I remember from childhood that holding the bow and placing my fingers on it caused discomfort. Every teacher improved, corrected, bent and moved something. I accepted these changes, although I didn't quite understand them. I knew that the fingers should lie on the bow, the thumb be bent a little, the little finger form a circle, and the hand should be loose at the wrist. I was taught how to use my fingers to balance the pressure of the bow at the tip, and how to relieve the pressure at the frog. My shoulder was loose, the arm worked, and so did the wrist. I was able to change the dynamics, play on the fingerboard and close to the bridge, and had a sense of sure control over the bow. This was not quite conscious, but was sufficient to play legato, staccato, and all the other types of bowing used in violin literature from the Baroque to the mid-20th century.

There were newer pieces that felt less comfortable. In Luciano Berio's *Sequenza VII*, I was confronted with such combinations as very fast *sautillé* notes and chords interwoven with them, and it took me weeks to learn these arrangements for passages previously unheard in any other work. However challenging for the performer, pieces by Berio or Carter can still be played using the classical performing system. It was Georg Friedrich Haas and his *de terraefine* that literally and figuratively knocked the bow out of my hand. Long legato sections in *ppp* or *pppp* sul ponticello dynamics (at the bridge) were unplayable. The bow would stall, slip, and fall on the string wrappings. With each failed attempt, I lost my feel for legato and my self-confidence. At the New Music Courses in Darmstadt, I met Melise Mellinger, who gave me a set of exercises for the right hand and instilled in me the courage not to be afraid to explore. By trial and error, I rebuilt my performing system and adapted it to my own needs. I learned to play with the bow held tight at the bridge and discovered a whole palette of scratching and sub-harmonic sounds. With the delight of a novice, I discovered a way to make the bow travel smoothly from the bridge to the fingerboard. I found new timbres and textures; with the bow, I felt a roughness, as well as smoothness of sound. Murmurs, vibrations of the tailpiece, playing on the bridge, and on other parts of the violin. All of these sounds required several hours of exploration and work.

Getting to know one's body and discovering new possibilities is an endless process. In the string player's right hand, physics meets painting, mathematics meets poetry, anatomy meets imagination. Here, years of exploration, practice, and experimentation meet, thanks to all the masters, educators, and composers who have come before and who are an inspiration. (WŁ)



## Le petit Polonais, cz. 2

✎ Magdalena Romańska

**H**enryk trafił do klasy wybitnego pedagoga, Lamberta Massarta, wcześniej jednak przez rok pracował pod okiem jego asystenta, Josepha Clavela. W grudniu 1844 roku, po udanym koncercie w Sali Erarda, na którym Wieniawski wystąpił w kwartecie Haydna jako altowiolista, nauczaniem cudownego dziecka zajął się już sam Massart. Po dwóch latach efekty okazały się na tyle spektakularne, że jedenastoletni Henryk ukończył konserwatorium jako laureat pierwszej nagrody (najmłodszy w historii), którą otrzymał po egzaminie konkursowym w sierpniu 1846 roku, wykonując *XVII Koncert d-moll* Viottiego. O tym sukcesie została listownie zawiadomiona rodzina studenta, dzięki czemu Regina Wieniawska mogła pojawić się na grudniowym koncercie laureatów i pierwszy raz od trzech lat spotkać z młodszym synem.

Dziś trudno wyobrazić sobie ośmioletnie dziecko mieszkające samotnie w Paryżu. O tym, że nie był to łatwy czas, świadczą wspomnienia starszego brata Henryka – Juliana. „Le petit Polonais”, jak nazywano skrzypka, zamieszkał u państwa Voislin. Madame miała charakter paskudny i raczej oczekiwała samodzielności, niż okazywała troskę, trudno było uznać to miejsce za choćby namiastkę domu. Henryk nie mógł też liczyć na opiekę przyrodniego brata Tadeusza, który, choć studiował w Paryżu medycynę, to mieszkał osobno. Można przypuszczać, że wsparciem otoczył młodzieńca wuj Edward Wolff, ale on z kolei sam prowadził dość bogate życie koncertowe. Najbliższym człowiekiem stał się więc Henrykowi profesor Massart. Sądząc po wieloletniej serdecznej korespondencji, w jego domu mały geniusz musiał znaleźć trochę

rodzinnej czułości. Dopiero przybycie matki wraz z bratem Józefem w 1846 roku odmieniło sytuację. Wynajęto mieszkanie, a pani Wieniawska zaczęła prowadzić salon, który szybko zaczął rozbrzmiewać rozmowami i muzyką, na wzór domu w Lublinie. Ostatnie dwa lata studiów jedenastoletni wirtuoz spędził już w lepszych warunkach. Jednocześnie do grona studentów dołączył Józef, którego pianistyczny talent również okazał się ważniejszy niż regulamin uczelni. Koncertem z wujem Edwardem w Sali Saxa, 30 stycznia 1848 roku, bracia zakończyli swój pierwszy pobyt w Paryżu. Żegnano ich entuzjastycznie i z nadzieją na przyszłe sukcesy, które Wieniawscy zaczęli odnosić bardzo szybko. Dla Henryka Paryż pozostał ważnym punktem na mapie niezliczonych podróży po świecie. To tu po raz pierwszy zaznał rozkoszy sławy i poznał cenę, którą trzeba za nią zapłacić. ✎

*Le petit Polonais, part 2* / Henryk was placed in the class of the eminent pedagogue Lambert Massart, but had previously worked for a year under his assistant Joseph Clavel. In December 1844, after a successful concert at the Érard Hall, at which Wieniawski appeared in a Haydn quartet as viola player, it was Massart himself who took over the teaching of the child prodigy. After two years, the results were so spectacular that the eleven-year-old Henryk graduated from the Conservatoire as the winner of the first prize (the youngest ever), which he received after the competition examination in August 1846, performing Viotti's *Concerto No. 17 in D minor*. The student's family was notified of this success by letter, enabling Regina Wieniawska to attend the laureates' concert in December and meet her younger son for the first time in three years.

It is difficult today to imagine an eight-year-old child living alone in Paris. That it was not an easy time is evidenced by the memories of Henryk's older brother Julian. „Le petit Polonais”, as the violinist was called, went to live with Mr and Mrs Voislin. Madame had a nasty nature and expected independence rather than showing care; it was difficult to regard the place as even a substitute for a home. Nor could Henry count on the care of his half-brother Tadeusz, who, although studying medicine in Paris, lived separately. One can assume that the young man was supported by his uncle Edward Wolff, but he in turn led a rather extensive concert life himself. Professor Massart, therefore, became the closest person to Henryk. Judging by the many years of cordial correspondence, the little genius must have found some family affection in his home. Only the arrival of his mother with her brother Joseph in 1846 changed the situation. A flat was rented and Mrs Wieniawska began to run a salon, which soon began to resonate with conversation and music, in the manner of their home in Lublin. The eleven-year-old virtuoso spent the last two years of his studies in better conditions. At the same time, Józef, whose pianistic talent also proved more important than the rules of the university, joined the ranks of the students. With a concert given with their uncle Edward in the Sax Hall on 30 January 1848, the brothers completed their first stay in Paris. They said their farewells enthusiastically and with hopes of future success, which the Wieniawskis began to enjoy very quickly. For Henryk, Paris remained an important point on the map of his countless travels around the world. It was here that he first experienced the pleasures of fame and learned the price to be paid for it. (EK-G) ✎

# Spojrzenie, światło, linia

Natsuki Gunji



Klara Gronet i Grzegorz Skrobiński



Spojrzenia wszystkich  
w jednym punkcie – to esencja Konkursowych  
zmagai. Oczy i uszy całego muzycznego  
świata skierowane na Aulę UAM



Leszek Zadoń

FreshFrame

Gaze, light, line / All the eyes focused:  
competing in a nutshell. The eyes and ears  
of the musical world are now on Mickiewicz  
University Auditorium

# O skrzypcach w kulturze żydowskiej

✎ Maria Sławek

Jest w nim ogromna moc – hipnotyzujące spojrzenie rozgorączkowanych oczu. Złota łuna spływająca z nieba i łącząca go z bielejącą na nocnym niebie, także grającą na skrzypcach, kurą. Ma się wrażenie, że idzie w naszą stronę, ciągnąc za sobą całe miasteczko, że w jego muzyce mieści się wszystko – i sztetl, i kury, i kozy, tęsknota i oczekiwanie. Obraz *Skrzypek i światło* Marca Chagalla, który do niedawna można było oglądać na wystawie w Muzeum Narodowym w Warszawie, jest materializacją wyobrażenia o wyjątkowej relacji łączącej kulturę żydowską ze skrzypcami. Trudno nie umieścić skrzypiec w centralnym punkcie imaginariusium muzyki żydowskiej – od składu typowej kapeli klezmerskiej, przez fenomen żydowskich skrzypków, którzy w pierwszej połowie XX wieku zawojowali świat muzyki klasycznej, po współczesne przedstawienia motywu skrzypka w filmach, musicalach i literaturze. Kiedy myślimy o muzyce żydowskiej, słyszymy skrzypce.

Przez lata jedyną muzyką, jaka rozbrzmiewała w synagogach, był śpiew kantora, i to właśnie ów charakterystyczny sposób kształtowania linii melodycznej, lamentujący, ornamentowany, wpłynął na sposób, w jaki Żydzi wykonywali muzykę instrumentalną. Ta towarzyszyła przede wszystkim ślubom i weselom. Prawdopodobnie już w średniowieczu ukształtował się

typ wędrownego muzyka i śpiewaka, występującego zarówno na dworach, jak i dla mieszkańców miast i miasteczek. Pochodzący z Prowansji Żydzi Bonfils de Narbonne i Charlot le Juif należeli do najbardziej znanych trubadurów. W renesansie i baroku żydowską muzykę instrumentalną praktykowano głównie we Włoszech, dokąd trafiło wielu Żydów wygnanych z Półwyspu Iberyjskiego.

Jedną z najważniejszych postaci tego okresu był skrzypek i kompozytor Salomone Rossi, zwany Ebreo (ok. 1570–1630), działający na dworze księcia Vincenza I w Mantui. Jego status społeczny był tak wysoki, że zwolniono go z obowiązku noszenia żółtej łaty na ubraniu. Rossi komponował utwory instrumentalne i chóralskie, z których najbardziej znanym i najczęściej wykonywanym są *Pieśni Salomona* (*Ha-Shirim Asher li-Shelomoh*) z 1622 roku. Co ciekawe, jego twórczość przeznaczona do wykonywania w synagodze nie różni się niemal niczym (poza użyciem języka hebrajskiego) od powstającej w tym samym czasie wielogłosowej muzyki chrześcijańskiej.

Słowo „klezmer” pochodzi od dwóch hebrajskich słów: „kle” – instrument i „zemer” – muzyka. Trudno sobie wyobrazić wschodnią Europę –

tereny obecnej Białorusi, Litwy, Polski, Ukrainy, Rosji czy Rumunii – bez tego kluczowego dla aszkenazyjskiej tożsamości społecznej (*jidyszkajt*) elementu. Klezmerzy adaptowali na swoje potrzeby ludowe tańce i pieśni, charakterystyczne dla regionu, z którego pochodzili. Hora, polka, mazurek, skoczne czy kołomyjka to tylko kilka przykładów najczęściej wykonywanych przez nich utworów.

W wiekach XVIII i XIX na rozwój kultury żydowskiej miały wpływ trzy sprzeczne ze sobą nurty ideowe – haskalah, chasydyzm i ruch mitnagdim. Wraz z rozwojem na terenach polskich rósł w siłę chasydyzm – mistyczny, związany z tradycjonalizmem, nurt religijny, za którego twórcę uważa się Izraela ben-Eliezera, zwanego Baal Szem Towem. Chasydzi przeżywali swoją religijność w emocjonalny, wręcz ekstatyczny sposób: wpadali w trans, tańczyli, śpiewali, żywo gestykulowali.

Najbardziej znane i kojarzone powszechnie z chasydami są tzw. nigunim, czyli nucone melodie bez słów. Jedną z tradycji było ich układanie przez samych cadyków lub uzdolnionych muzyków nie wyznawców. Zwyczaj śpiewania nigunów związany jest ze świętowaniem szabatu – między rytualnym obmyciem rąk a błogosławieństwem

On the violin in Jewish culture / He has great power, a mesmerizing look from feverish eyes. A golden glow flowing from the sky connects him with a violin-playing hen which transforms to white in the night sky. One has the feeling that he is walking towards us, dragging the whole town behind him, that his music embraces everything: the shtetl, the chickens, the goats, longing and anticipation. Marc Chagall's painting *Light and Fiddler*, which until recently was on display at the National Museum in Warsaw, is a realisation of the idea of a unique relationship linking Jewish culture with the violin.

It is hard not to place the violin at the centre of the Jewish music *imaginarius*: from the makeup of a typical klezmer band, to the phenomenon of Jewish violinists who swept the classical music world in the first half of the 20th century, to contemporary representations of the image of the violinist in films, musicals and literature. When we think of Jewish music, we hear the violin.

For years, the only music that resounded in synagogues was the cantor's chant, and it was this distinctive manner of shaping the melodic line, lamenting, entreating, ornamenting, that influenced the way Jews performed instrumental music. This primarily accompanied marriage ceremonies and weddings. A type of itinerant musician and singer emerged, probably by the Middle Ages, who performed both at courts and in towns. Originally from Provence, the Jews Bonfils de Narbonne and Chariot le Juif were among the most famous troubadours. In the Renaissance and Baroque periods, Jewish

instrumental music was performed mainly in Italy, where many Jews expelled from the Iberian Peninsula resided.

One of the most important figures of this period was the violinist and composer Salomone Rossi, called Ebreo (c.1570–1630), who was active at the court of Duke Vincenzo I in Mantua. His social status was high enough to exempt him from the obligation to wear a yellow patch on his clothing, which was imposed upon all Jews in the town. Rossi composed instrumental and choral works, of which the best known and most frequently performed are the *Songs of Solomon* (*Ha-Shirim Asher li-Shelomoh*) of 1622. Interestingly, his works intended to be performed in the synagogue are almost identical (save for the use of Hebrew) to the polyphonic Christian music that was being composed at the time.

The word 'klezmer' comes from two Hebrew words: 'kle' for instrument, and 'zemer' for music. It is hard to imagine Eastern Europe, the present-day Belarus, Lithuania, Poland, Ukraine, Russia, or Romania, without this key element of Ashkenazi social identity (*Yiddishkeit*). Klezmer musicians adapted folk dances and songs typical of the region they came from to their needs. The hora, polka, mazurka, skoczne and kolomyjka are just a few examples of the songs they performed most frequently. They also drew on the tradition of cantorial singing, evidence of which we find in the varied modes of articulation and long improvised passages. The profession was usually passed down from generation to generation.

In the 18th and 19th centuries, three conflicting ideological currents – the Haskalah, Hasidism, and the Mitnagdim movement – exerted influence upon the development of Jewish culture. The development of Polish lands coincided with Hasidism, a mystical religious trend, associated with conservatism, gaining momentum. Israel Ben Eliezer, known as the Baal Shem Tov, is considered the founder of the movement. Hasidic Jews carried out their religious practices in an emotional, even ecstatic way: they fell into trances, danced, sang, and gestured vividly.

The best known music commonly associated with Hasidic Jews are the so-called nigunim, or hummed wordless melodies. One of the traditions associated with them was that these were made up by the tzaddikim themselves or by their musically gifted followers. The custom of singing nigunim is related to the celebration of the sabbath: between the ritual washing of hands and the blessing of the challah one is not allowed to talk; in order to maintain a joyful mood, however, one is allowed to sing without words. The flourishing of this form stems from the growing popularity of Hasidism in the Polish lands.

Perhaps the most famous violin piece, which directly refers to Hasidism and the Baal Shem Tov, is Ernest Bloch's suite *Baal Shem: Three Pictures of Hasidic Life*, in particular its middle section, *Nigun*, which is frequently performed independently of the rest of the cycle. Bloch dedicated the cycle to the memory of his mother, and *Nigun* has secured a permanent position in the repertoire of many

chały nie wolno rozmawiać, ale żeby zachować radosny nastrój, pozwala się na śpiew bez słów. Rozkwit tej formy wynika ze wzrostu popularności chasydyzmu na ziemiach polskich.

Najsłynniejszym chyba utworem skrzypcowym, który wprost nawiązuje do chasydyzmu i Baal Szem Towa, jest suita Ernesta Blocha *Baal Shem – trzy obrazy z życia chasydów*, a zwłaszcza jej środkowe ogniwo *Nigun*, które często wykonuje się niezależnie od reszty cyklu. Cykl zadekował Bloch pamięci swojej matki, a *Nigun* na trwałe wszedł do repertuaru wielu skrzypków. Są w nim zarówno fragmenty ad libitum, jak i lamentujące melodie, przywołujące na myśl śpiew kantora, rozpisane melizmaty i ozdobniki, charakterystyczne zwroty harmoniczne. Utwór Blocha to jeden z licznych przykładów przenikania tradycyjnej muzyki żydowskiej do repertuaru klasycznego – obok tak znanych dzieł, jak suita *Shelomo* tego samego kompozytora, *Kol Nidrei* Maxa Brucha (oba dzieła na wiolonczelę z orkiestrą), trio *Vitebsk* Aarona Coplanda czy *Melodii hebrajskiej* Józefa Achrona.

Do popularności tych dzieł przyczynili się w dużej mierze wykonawcy – u progu XX wieku pojawiło się wielu muzyków pochodzenia żydowskiego, a szybko rozwijający się rynek fonograficzny sprawił, że to właśnie ich nagrania stanowią niejednokrotnie wzorzec. Z samych jedynie terenów ówczesnej Polski pochodziły tak wielkie gwiazdy, jak: Ida Haendel, Henryk Szeryng, Józef Chasyd czy Bronisław Huberman, a sale koncertowe na całym świecie zdobyły szturmem żydowskich skrzypkowie urodzeni w Cesarstwie Rosyjskim: Natan Milstein, Jascha Heifetz, Misza Elman, Dawid Ojstrach czy pochodzący już z Hajfy syn emigrantów z terenów Ukrainy, Iwri Gitlis. To oni byli autorami najwybitniejszych interpretacji repertuaru skrzypcowego,

wychowali kolejne pokolenia skrzypków, którzy kontynuują tradycje wyniesione ze słynnej rosyjskiej szkoły (Ithzak Perlman, Pinchas Zukerman, Shlomo Mintz czy Gil Shaham).

## „Skrzypce są centralnym punktem imaginarium muzyki żydowskiej

Słynnym przykładem wykorzystania motywu skrzypiec w kulturze żydowskiej jest *Skrzypek na dachu*. Scenariusz musicalu, a później ekranowego hitu z 1971 roku, powstał na podstawie opowiadań Szolema Alejchemy. Pokazuje, jak trudne i chwiejne byłoby życie Żyda, gdyby nie trzymał się zasad religijnych i tradycji. Główny bohater, Tewje, mówi: „Skrzypek na dachu. Brzmi dziwnie, nie? Ale tutaj, w naszej małej Anatewce, można powiedzieć, że każdy z nas jest skrzypkiem na dachu, który próbuje wygrać przyjemną, prostą melodię, nie łamiąc sobie karku. To nie jest łatwe. Możesz zapytać: Dlaczego zostajemy tu, skoro to takie niebezpieczne? Cóż, zostajemy, ponieważ Anatewka jest naszym domem. A jak zachowujemy równowagę? Na to jest tylko jedna odpowiedź: tradycja”. Tewje ze wszystkich sił usiłuje tę tradycję podtrzymać, szczególnie w zakresie wydawania swoich córek za mąż. Świat się jednak zmienia, a nowoczesność dociera nawet do jego wioski – za każdym razem, kiedy bohater musi zmierzyć się z wyzwaniami nowej rzeczywistości, pojawia się przy nim dzi-

waczna postać skrzypka i przypomina, że chociaż jest trudno, niebezpiecznie i w każdej chwili można spaść z dachu, to trzeba dalej żyć...

O roli skrzypiec w strategiach przetrwania w nazistowskich obozach można dowiedzieć się natomiast ze wspomnień Szymona Laksa dotyczących obozowej orkiestry. Główną rolą zespołu było przygrywanie więźniom przy wychodzeniu do pracy i powrocie z niej. Laks wziął na siebie komponowanie i aranżowanie utworów na skład, jakim akurat dysponowała orkiestra. Esemmani oczekiwali regularnych, niedzielnych koncertów z muzyką rozrywkową, mieli też określone wymagania repertuarowe.

Epilogiem do historii skrzypiec i Zagłady jest projekt „Violins of Hope” izraelskiego lutnika Amnona Weinsteiny. Zgromadził on instrumenty, których historia wiąże się z Holocaustem – należały do Żydów przebywających w obozach zagłady, zostały im odebrane, były wykorzystywane przez więźniów grających w obozowych orkiestrach. Lutnik zajął się ich konserwacją, a dziś udostępnia je muzykom z całego świata oraz prezentuje w ramach działań edukacyjnych.

W tym małym i delikatnym instrumencie, o którym Zbigniew Herbert pisał, że ma „chude ramiona” i „płacz ze wstydu i zimna”, kryje się wielka moc – mogą grać skoczne, wesołe melodie na żydowskich weselach, radosne frejlachy na chasydzkim dworze lub pełne bólu i tęsknoty modlitwy bez słów. A może jest tak, jak mówił Isaac Stern – niezwykła popularność skrzypiec bierze się z ich poręczności: po prostu łatwo je „wziąć pod pachę” i uciekać, co – jak wiadomo – jest doświadczeniem niemal wszystkich pokoleń Żydów od kilku tysięcy lat.

Skrócona wersja tekstu, który ukazał się w „Ruchu Muzycznym” 17/2022

violinists. It contains ad libitum passages, as well as lamenting melodies reminiscent of cantor chant, carefully notated melismas and ornaments, as well as characteristic harmonic phrases. Bloch's work is one of many examples of traditional Jewish music filtering through to the classical repertoire, alongside such well-known works as the suite *Shelomo* by the same composer, Max Bruch's *Kol Nidrei* (both works for cello with orchestra), Aaron Copland's *Vitebsk* trio, and Joseph Achron's *Hebrew Melody*.

To a large degree, the popularity these works enjoyed at the beginning of the 20th century was related to the emergence of a number of exceptionally gifted musicians of Jewish origin, while the rapidly developing phonographic market gave several of their recordings benchmark status. Being brought up in the Jewish religious tradition, being accustomed to the singing of cantors, or growing up surrounded by klezmer musicians certainly influenced the specific, inimitable performance style of Jewish virtuosos. Such great stars as Ida Haendel, Henryk Szeryng, Józef Chassid, or Bronisław Huberman all came from the Polish lands, while concert halls throughout the world were taken by storm by Jewish violinists born in the Russian Empire: Nathan Milstein, Jascha Heifetz, Misha Elman, David Oistrakh, and the Haifa-born son of Ukrainian emigrants Ivry Gitlis. They produced the most outstanding interpretations of the violin repertoire, and guided later generations of players, who continue the traditions of the famous Russian school (Ithzak

Perlman, Pinchas Zukerman, Shlomo Mintz, Gil Shaham).

A famous example of the use of the violin motif in Jewish culture is *Fiddler on the Roof*. The screenplay for the musical, and later the 1971 screen hit, was based on stories by Sholem Aleichem. It shows how difficult and insecure a Jew's life could be if he didn't stick to religious principles and traditions. Tevye, the main character, says: 'A fiddler on the roof. Sounds crazy, no? But here, in our little village of Anatevka, you might say every one of us is a fiddler on the roof, trying to scratch out a pleasant, simple tune without breaking his neck. It isn't easy. You may ask: Why do we stay up there, if it's so dangerous? Well, we stay because Anatevka is our home. Then, how do we keep our balance? That I can tell you in one word: tradition!' Tevye tries with all his might to uphold this tradition, particularly when it comes to giving away his daughters in marriage. However, the world is changing, and modernity has reached even his village: each time the protagonist faces challenges of the new reality, the surreal figure of a violinist appears by his side to remind him that even though life is difficult and dangerous, and you can fall off the roof at any moment, you have to go on living....

On the other hand, one can learn about the role of the violin in survival strategies at Nazi camps from Szymon Laks' camp orchestra memoir called *Music of Another World*. The ensemble's main role was to play accompaniment for the prisoners as they left for and returned from work. Laks undertook to

compose and arrange pieces for the line-up the orchestra happened to have at a particular time. The SS expected regular Sunday concerts of popular music; they also had specific repertoire requirements. Laks' fate was similar to those of Alma Rosé, Gustav Mahler's niece, who headed the women's orchestra at Auschwitz-Birkenau, or Arthur Gold, who formed the orchestra at the Treblinka death camp.

An epilogue to the story of violins and the Holocaust is the "Violins of Hope" project by Israeli violin maker Amnon Weinstein. He amassed instruments whose individual histories are linked to the Holocaust: belonging to Jews detained in death camps, they were taken from them and used by prisoners playing in camp orchestras. The luthier restored them and today lends them to musicians from around the world, and also presents them within educational projects.

This small and delicate instrument, of which Zbigniew Herbert wrote that it has 'skinny arms' and 'cries from shame and cold', conceals great power: it can play lively, cheerful melodies at Jewish weddings, joyful freilachs at a Hasidic manor, or wordless prayers full of pain and yearning. Or, perhaps, as Isaac Stern used to say, the unusual popularity of the violin comes from its handiness: it is simply easy to take it under one's arm and run away, which, as we know, has been the experience of almost every generation of Jews for several thousand years. (WŁ)

An abridged version of the text, which appeared in "Ruch Muzyczny" 17/2022

fort. B. Barczyk, Filharmonia w Szczecinie

# Muzyka jest przestrzenią dla każdego

Z Aleną Baevą  
rozmawia

🎹 Jacek Marczyński

📷 Bartek Barczyk

**J**ak to jest być zwyciężczynią Konkursu Wieniawskiego?

To było tak dawno, 21 lat temu... Ale i dziś mogę powiedzieć, że to wielki zaszczyt zostać tryumfatorką tego Konkursu. Byłam bardzo młoda, miałam 16 lat. W Warszawie brałam udział w Konkursie im. Tadeusza Wrońskiego, z bardzo złożonym, specyficznym programem utworów na skrzypce solo. Ale udziałem w Konkursie Wieniawskiego byłam naprawdę przytłoczona, jego tradycją, jego historią, wystawą przypominającą, co się na nim działo w minionych latach. A jednocześnie byłam niezwykle szczęśliwa, wszyscy w Poznaniu byli mili, serdeczni i otwarci. Cieszyłam się każdą minutą.

Słuchała Pani kiedykolwiek swoich nagrań z Konkursu w 2001 roku?

Długo tego unikałam. Ale po paru latach jednak się zdecydowałam i nie byłam usatysfakcjonowana. *Koncert Czajkowskiego* na przykład wydawał mi się zagrany zbyt mechanicznie, nazbyt bezpiecznie. Odniosłam wrażenie, że skoncentrowałam się wówczas na jak najbardziej perfekcyjnym wykonaniu. Bardzo nie lubię takiego



SZYMANOWSKI:  
KONCERTY  
SKRZYPCOWE NR 1, 2  
Alena Baeva (skrz.),  
B. Dawidow (dyr.),  
J. Łukaszewski  
(dyr.), OSFO  
DUX 2008



WIENIAWSKI,  
DOBRZYŃSKI  
Alena Baeva (skrz.),  
José Maria  
Florêncio (dyr.),  
Orkiestra XVIII  
Wieku  
NIFC 2021

Music is a space for everyone / How does it feel to be the winner of the Wieniawski Competition?

It was such a long time ago, twenty-one years... Yet, even today I can say it is a great honour to become the winner of this Competition. I was very young, sixteen years of age. In Warsaw, I took part in the Tadeusz Wroński Competition, which had a very complex, very singular programme of solo pieces for the violin. At the Wieniawski Competition, I felt really overwhelmed by its tradition, its history, and by an exhibition which looked back at what happened at the event in the past. At the same time, I was very happy; everybody in Poznań was so nice, so cordial and open. I enjoyed every moment of it.

Have you ever listened to your recordings from the 2001 competition?

I shunned it for a long time. Yet, a few years down the line I decided to do it, and I was not pleased. The Tchaikovsky *Concerto*, for example, appeared to me to have been performed in an excessively mechanical way, played all too safely. I had a feeling I had concentrated at the time on as perfect a rendition as possible. I am not a great fan of such

sposobu grania. No, ale mówimy o mnie w określonym momencie dojrzewania.

Bywa Pani już jurorką na rozmaitych konkursach skrzypcowych. Czy słuchając uczestników, którzy mają tyle lat, co Pani, gdy brała udział w podobnych rywalizacjach, sądzi pani, że potrafią więcej niż Pani w ich wieku?

Absolutnie tak. Internet bardzo przyspieszył ich dojrzałość. Kiedy miałam 14 czy 15 lat, zaczynałam czytać różne rzeczy w Wikipedii i to było dla mnie wielkie odkrycie. Nie miałam jednak takiego dostępu do muzyki, jak oni, nie istniał jeszcze YouTube. Ale mój ojciec przywoził z rozmaitych podróży płyty. Stanowiły moje źródło nauki, oczywiście poza tym, co dawał mi profesor w szkole muzycznej.

Ale przecież każdy artysta powinien szukać własnej muzyki, nie tylko słuchać wielkich mistrzów z przeszłości. Czy taka chęć kopiowania tych najlepszych nie bywa zabójcza?

Bywa. Poza tym, można odnieść wrażenie, że mieszkańcy Paryża, Londynu czy Nowego Jorku mają szczęście, gdyż łatwiej im o kontakt z najlepszymi z najlepszych. Ale pamiętam, że prowadziłam kiedyś kursy w niewielkiej miejscowości w Polsce i był tam 12-latek, który grał sonatę Händla oraz poloneza Wieniawskiego w sposób wręcz nieprawdopodobny, a jego matka powiedziała mi, że ona nie wie nic o muzyce. Prawdziwa indywidualność, prawdziwy talent —

a delivery. Well, we are talking about me at a particular stage towards maturity.

You now sit on the juries for various violin events. Listening to participants as old as you were when you took part in similar contests, do you think they can do more than you when you were their age?

Absolutely. The Internet has greatly sped up their maturing process. When I was fourteen or fifteen, I began to read various things on Wikipedia, and it was a great discovery for me. However, I did not have such access to music as they do today; there was still no YouTube. Yet, my father brought records from various trips. They were my sources of knowledge; besides, naturally, what I got from my professor at the school of music.

But every artist should look for his or her own approach to music, and not just listen to great masters of the past. Isn't a desire to copy the best ones destructive?

It can be. Besides, one can come to the conclusion that inhabitants of Paris, London or New York are lucky, because for them contact with the best of the best is easier. I remember, though, that I once had master classes in a small town in Poland, and there was a twelve-year-old boy who played a Handel's sonata and Wieniawski's *Polonaise* in a truly unbelievable manner, while his mother told me that she knew nothing about music. A genuine individuality, genuine talent, will shine no matter what, and will independently bring something new to music. These are very rare cases, yet they weren't any more frequent in the past. —

zabłyśnię sam z siebie, samodzielnie wniesie coś nowego do muzyki. To są jednostki, bardzo nieliczne, ale przecież nie było ich więcej również w przeszłości.

Ma Pani swoje muzyczne marzenia? Co chciałaby Pani w przyszłości wykonać?

Jest tego tak dużo, że nie wiem, co wymienić. Z większych utworów chciałabym wreszcie zagrać *Koncert* Elgara, czego dotąd nie zrobiłam. Bardzo chciałabym zająć się muzyką bardziej współczesną, przede wszystkim koncertami, co ciągle – z różnych powodów – odkładam. Natomiast cieszę się, że będę miała możliwość wystąpienia z młodą polską skrzypaczką, Sławomirą Wilgą, którą słyszałam w Polsce na jednym z konkursów i wywarła na mnie wielkie wrażenie.

Czy jest możliwe niemal w tym samym czasie koncertowanie z orkiestrą oraz w składach kameralnych, czy też każdy z tych rodzajów muzykowania wymaga odrębnego przygotowania?

Kiedy gram z orkiestrą, czuję się tak, jakbym grała w zespole kameralnym. To jest po prostu uprawianie muzyki z innymi ludźmi. Nigdy nie mam wrażenia, że jestem wielką solistką, za którą wszyscy inni powinni podążać. To jest bardzo złe i niebezpieczne odczucie, pozbawia nas przyjemności, jaką daje uprawianie muzyki. A dla mnie ona jest zawsze najważniejsza, niezależnie od tego, czy oddaję się jej w mniejszym, czy w większym, orkiestrowym towarzystwie.

Skrócona wersja tekstu, który ukazał się w „Ruchu Muzycznym” 20/2022

Have you got musical dreams? What would you like to perform in the future?

There's so much, I don't know what to mention. Of the larger pieces, I would finally like to play the Elgar *Concerto*, which I haven't done so far. I would very much like to delve into more contemporary music, concertos above all, which I have been repeatedly putting aside for various reasons. I also know that I will have an opportunity to play with Sławomira Wilga, a young player whom I heard at a competition in Poland, and who made a profound impression on me.

Is it possible to play concertos with orchestra in the same time period as performing in chamber ensembles, or do these kinds of music-making require separate preparations?

When I play with an orchestra, I feel as if I am playing in a chamber ensemble. It is simply making music with different people. I never have the feeling that I am a great soloist whom everybody else should follow. That is a very bad and dangerous feeling. It deprives us of the joy that playing music gives us. And for me, the most important thing is always music, irrespective of whether I perform it in a smaller group, or larger, orchestra-sized company. (Wt.)

An abridged version of the text which appeared in “Ruch Muzyczny” 20/2022



Piotr Janowski, fot. J. Unierzyski, TMHW, cyryl.poznan.pl

## V Konkurs Wieniawskiego w RM

✎ Agnieszka Szynek

V Konkurs Wieniawskiego zdominowali młodzi Polacy. Po raz pierwszy w historii „na pudle” znalazło się aż dwoje reprezentantów naszego kraju, w tym jeden na najwyższym stopniu podium. Zwycięzcą został zaledwie 16-letni Piotr Janowski, uczeń Ireny Dubiskiej. Między dwojgiem naszych laureatów uplasował się Michaił Bezwierchny z ZSRR. Trzecią nagrodę przyznano osiemnastolatce, Kai Dan-czowskiej, natomiast z szóstą lokatą zmagania zakończył starszy od niej o dwa lata Michał Grabarczyk.

Wielkim sukcesem tej edycji okazał się występ Konstantego Andrzeja Kulki, który dał popis swojej gry na koncercie inauguracyjnym. Świeżo upieczony złoty medalista Międzynarodowego Konkursu Radia Niemieckiego w Monachium na zaproszenie organizatorów wykonał *I Koncert skrzypcowy D-dur* Paganiniego, co wywołało powszechny zachwyt. Gra Kulki z jednej strony potwierdziła ogromny talent skrzypka, a z drugiej – w naturalny sposób wyznaczyła mistrzowski poziom jeszcze przed rozpoczęciem I etapu.

Wielu świętowało tego roku absolutny tryumf polskiej wiolinistyki. Mniej entuzjastycznie wypowiadało się dwóch redaktorów RM,

którzy odnieśli się do zaistniałej sytuacji i ogólnego poziomu Konkursu. „I bez żadnej również wątpliwości Jury V Konkursu im. Henryka Wieniawskiego stało przed problemem, który każdy z jego członków rozstrzygnąć musiał we własnym artystycznym sumieniu [...]: dać maksymalną artystyczną satysfakcję uczestnikom Konkursu i po prostu najlepszemu spośród nich przyznać pierwszą nagrodę, czy też strzec wywalczonej już wysokiej rangi samej imprezy i – pierwszej nagrody nie przyznawać tym razem w ogóle” – rozważał Tadeusz Kaczyński.

Kwestia sprawiedliwości werdyktu jury nie pochłonęła jednak całej uwagi komentatorów. Wątpliwości wzbudzała liczba zakwalifikowanych uczestników. W 1967 roku wystartowało 21 skrzypków z 6 krajów – przy czym aż 11 z nich reprezentowało Polskę. Bywało, że do zawodów przystępowało ich ponad dwa razy tyle (w roku 1935 – 55 skrzypków z 16 państw). „Przed rozpoczęciem konkursu mieliśmy nadzieję, że jego ilościowe zawężenie zostanie zrekompensowane jakością. Dziś wiemy, że się tak nie stało. Były na tym konkursie dobre interpretacje, ale nie było kreacji” – wnioskował krytyk. W swych refleksjach pokonkursowych Józef Kański tłumaczył czytelnikom powody małego zainteresowania

imprezą zagranicznych gości: „[...] zaś jedną z przyczyn owego spadku jest właśnie program, złożony przeważnie z pozycji rzadko grywanych w trakcie studiów i raczej mało przydatnych w estradowej karierze. Trzeba tedy uczyć się ich specjalnie na ten konkurs, co wielu młodym wirtuozom po prostu się nie opłaca”.

The 5th Wieniawski Competition in RM / Young Poles dominated the 5th Wieniawski Competition. For the first time in history, two representatives of our country found their way to “the podium”, one even climbing to its top. The winner was Piotr Janowski, only 16 and a student of Irena Dubiska. His runner-up was Mikhail Bezverkhni from the USSR, the 3rd Prize went to the 18-year-old Kaja Danczowska, while Michał Grabarczyk, two years her junior, won the 6th Prize.

The opening performance by Konstanty Andrzej Kulka, who presented a powerful and impressive display of violin music at the inaugural concert, was a great success. Invited by the organisers, the recently awarded gold medallist of the ARD International Music Competition in Munich performed Paganini's *Violin Concerto No. 1* in D major, to broad acclaim. His performance not only confirmed Kulka's great talent, but also inadvertently defined the necessary level of accomplishment, even before the first stage began.

That year, the compelling victory for the Polish violin education and performance traditions was celebrated by many. Yet two journalists of RM were far less enthusiastic about what had transpired and the general level of the competition. ‘[...] without any doubt, the jury of the 5th Henryk Wieniawski Competition faced a conundrum that each of its members had to resolve with their own artistic conscience [...]: To give maximum artistic satisfaction to the competition participants and simply award the first prize to the best of them, or to bolster the high esteem of the event and award no first prize at all this time’, Tadeusz Kaczyński mused.

Nonetheless, there were questions about issues other than the validity of the jury's verdict that attracted the commentators' attention. The number of participants who qualified raised concern. In 1967, 21 violinists from six countries, 11 of whom represented Poland, vied for the competition's laurels. Yet there were years when the number had been more than twice that (for example: 55 violinists from 16 states in 1935). ‘Before the competition started, we hoped that the quantitative decline would be compensated by quality. Today we know that was not the case. There were good interpretations presented at the competition, but there was no creativity’, a critic concluded. In his post-competition reflections, Józef Kański thus explained the reasons for the low interest generated by the foreign guests at the event: ‘one of the reasons behind that decline is precisely the programme, as it is composed of items hardly ever played during studies and almost useless for a stage career. Therefore, they have to be learnt especially for the competition, which simply does not make sense to many young virtuosos.’ (PK)

**3rd International Competition of Polish Music**  
July 2–9, 2023

**Take part in the competition and cherish the best Polish music**

**Find out how to participate:**

 [polishmusiccompetition.pl](http://polishmusiccompetition.pl)

 [@polishmusiccompetition](https://www.facebook.com/polishmusiccompetition)

**categories:**  
**Pianists**  
**Chamber ensembles**

**total prize pool – 100 000 euro**

**The National Institute of Music and Dance supports professional musicians, dancers and arts institutions in fulfilling their missions.**



# Dzisiaj grają

Today's performers

10/10/2022

11.40



Elias David Moncado

Niemcy / Germany

J. S. Bach – *Chaconne z Partity nr 2 d-moll*  
BWV 1004  
N. Paganini – *Kaprys b-moll* op. 1 nr 2  
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 – *Legenda* op. 17  
H. Wieniawski – *Polonez D-dur* op. 4

16.50



Tassilo Probst

Niemcy / Germany

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 As-dur* op. 10 nr 7  
*La Cadenza*  
L. van Beethoven – *Sonata nr 10 G-dur* op. 96,  
cz. IV *Poco Allegretto*  
H. Wieniawski – *Wariacje na temat*  
*własny* op. 15

9.30



Paul Kropfisch

Austria / Austria

J. S. Bach – *Grave & Fuga z Sonaty nr 2 a-moll*  
BWV 1003  
N. Paganini – *Kaprys Es-dur* op. 1 nr 23  
H. Wieniawski – *Kaprys As-dur* op. 10 nr 7  
*La Cadenza*  
L. van Beethoven – *Sonata nr 10 G-dur* op. 96,  
cz. IV *Poco Allegretto*  
H. Wieniawski – *Wariacje na temat*  
*własny* op. 15

12.30



Wojciech Niedziółka

Polska / Poland

J. S. Bach – *Grave & Fuga z Sonaty nr 2 a-moll*  
BWV 1003  
H. Wieniawski – *Kaprys A-dur* op. 10 nr 4  
*Le Staccato*  
N. Paganini – *Kaprys e-moll* op. 1 nr 15  
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

18.10



Charlotte Spruit

Niderlandy / The Netherlands

J. S. Bach – *Chaconne z Partity nr 2 d-moll*  
BWV 1004  
H. Wieniawski – *Kaprys Es-dur* op. 10 nr 5  
*Alla Saltarella*  
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 – *Wariacje na temat*  
*własny* op. 15

10.20



Hina Maeda

Japonia / Japan

N. Paganini – *Kaprys C-dur* op. 1 nr 11  
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

16.00



Sueye Park

Korea Południowa / South Korea

J. S. Bach – *Grave & Fuga z Sonaty nr 2 a-moll*  
BWV 1003  
N. Paganini – *Kaprys C-dur* op. 1 nr 11  
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

19.00



Karen Su

Stany Zjednoczone / USA

J. S. Bach – *Chaconne z Partity nr 2 d-moll*  
BWV 1004  
N. Paganini – *Kaprys g-moll* op. 1 nr 10  
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 – *Legenda* op. 17  
H. Wieniawski – *Polonez D-dur* op. 4