

GAZETA konkursu WIENIAWSKIEGO



16. MIĘDZYNARODOWY KONKURS SKRZYPCOWY IM. HENRYKA WIENIAWSKIEGO

REPORTAŻ / REPORT

Muzyk

musi odpocząć / musician
has to take rest
[s. 4]

FELIETON / COLUMN

Emocje

pod dywan? / emotions under
the carpet?
[s. 6]

POCZTÓWKA / POSTCARD

Sztuka

nie ma szans /
art doesn't stand
a chance
[s. 7]



egzemplarz bezpłatny / free copy

RELACJE / REVIEWS

Coś się wydarzyło / Something has happened [s. 3]



for. R. Masłowski

SCHOWAĆ SIĘ PRZED NIEPOKOJEM



Krzysztof Stefański

Redaktor prowadzący

Stres na Konkursie to codzienność – po ponad tygodniu zmagani może już mocno dać się we znaki. Tremują się uczestnicy przed występem, napięcie towarzyszy oczekiwaniu na ogłoszenie wyników. Także my, zespół „Gazety Konkursu Wieniawskiego”, odczuwamy presję, by każdego dnia świeży numer mógł trafić do Państwa rąk bez nieprzewidywanych sytuacji, które obudzą nas w środku nocy lub zerwą do pracy z samego rana. Jak radzić sobie z obciążeniem psychicznym? Barbara Rogala zapytała o to konkursowiczów, którzy opowiadają, jak ważne jest dla nich wsparcie najbliższych – pedagogów, rodziny, przyjaciół. Sama obecność lub kontakt potrafią wyraźnie podnieść morale, pomóc w rozładowaniu emocji. Też to czujemy. Niektórzy uczestnicy polecają również spacerować – i z tą radą nasza redakcja w pełni się zgadza.

Nie każdy problem da się jednak rozwiązać rozmową czy spacerem. Agata Szymczewska w swoim felietonie zwraca uwagę na nierozwiązywalną sprzeczność między artystycznym dążeniem do doskonałości (którego szczególnie zdają się wymagać konkursy muzyczne) a coraz powszechniejszym przekonaniem świata, by od perfekcjonizmu odchodzić. Apeluje, by stawiać zdrowie psychiczne na równi z fizycznym i nie wstydić się prośby o pomoc. By nie zamykać najtrudniejszych emocji pod dywan. Ogłoszenie wyników II etapu będzie dziś dla niektórych źródłem euforii, dla innych – smutku, żalu, złości czy rozczarowania. Pozwólmy im na te emocje, okażmy zrozumienie i wsparcie. Tym bardziej że – jak stwierdza Anna Duczmal-Mróż w rozmowie z Piotrem Miką – największa presja może spotkać artystów dopiero po Wieniawskim.

Hide away from distress / Stress is a part of everyday life at a competition, and it can really make its mark on you when you're a week into one. Contestants feel stage fright before performances, and there is also the tension that goes along with waiting for the results. We, the "Gazeta Konkursu Wieniawskiego" team, feel the pressure to present you with each day's new issue while avoiding all the unforeseeable problems that could end up waking us in the middle of the night or early in the morning. How to cope with this psychological burden? Barbara Rogala asked some participants, who explained the importance of the support they get from their nearest and dearest: teachers, family, and friends. Just their presence or contact can significantly improve the morale and help to calm the emotions. We feel that too. Some participants suggest going for regular walks, a recommendation the editing team fully endorses.

However, not every problem can be solved by a conversation or a walk. In her column, Agata Szymczewska focuses on the unavoidable conflict between the artistic pursuit of perfection (something that music competitions seem to crave) and the growing belief that perfectionism is psychologically damaging. She urges us to value mental health as much as the physical and never feel shame about asking for help – never to sweep the most complicated emotions under the carpet. The announcement of the results for the second stage will bring euphoria to some, while others will experience sadness, sorrow, pity, anger, and disenchantment. Let us permit these emotions to flow, let us show understanding and support. All the more so as, to quote Anna Duczmal-Mróż, in her interview with Piotr Miki, the artists may only run into even greater pressure when Wieniawski is over. (PK)

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

#9/2022

Gazeta Konkursu Wieniawskiego,
Redaktorka naczelna / Editor-in-chief
Karolina Kolinek-Siechowicz
karolina_kolinek-siechowicz@pwm.com.pl
Redaktor prowadzący / Commissioning editor
Krzysztof Stefański
Zespół redakcyjny / Board
Piotr Mika, Łucja 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 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. 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
O. Majrowska

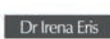
ORGANIZATOR:



WSPÓŁORGANIZATORZY I WSPÓŁFINANSOWANIE:



WSPÓŁFINANSOWANIE:



Co robić przez 10 minut?

✎ Krzysztof Stefański

Druga część *Sinfonii Concertante* Mozarta to jej błogosławieństwo i przekleństwo. Około dziesięć minut tego niespiesznego dialogu skrzypiec i altówki (ze szczerkawym towarzyszeniem orkiestry) może zarówno poruszyć intymną bliskością instrumentów, wycisnąć niejedną łzę rzewną melodyką czy szeroką skalą ekspresji, jak i śmiertelnie znużyć, rozciągając się w odbiorze do niemal pół godziny. Ale to właśnie na tę część najbardziej czekałem, po cichu licząc, że może tym razem się wzruszę. Nie zawiodłem się.

Zaczął się niepozornie, nieśmiały, jakby stremowanym wykonaniem Natsuki Gunji, której z trudem udawało się wychodzić z cienia altówki Ryszarda Groblewskiego. Otwarcie *Adagia* – ciemne i szorstkie, w tonie *doloroso* – zachęcało, ale pozostało niespełnioną obietnicą. Na drugim biegunie stało ekstrawertyczne wykonanie Yiyang Hou – tu każda kwestia wypowiedziana była z wręcz teatralną emfazą. Pod wpływem emocji dźwięk skrzypiec niemal krzyczał i zdecydowanie wybijał się ponad bardziej delikatny i zamglony dźwięk altówki Katarzyny Budnik. Skrzypaczce zdarzało się zbłądzić, ale nic nie było w stanie zmącić jej estradowej pewności siebie. Elias David Moncado pokazał z kolei siłę spokoju. Pod względem intonacji, precyzji i jakości dźwięku – pełnego i okrągłego – mało kto mógł z nim konkurować. Nawet altówka Ryszarda Groblewskiego wydawała się jakaś mniejsza. Ale przy całym podziwieniu i szacunku ten perfekcjonizm nie był w stanie mnie poruszyć.

Nadzieję dała mi Hina Maeda. W lekkiej, jasnej, zupełnie pozbawionej patosu części pierwszej pokazała, że jest w stanie świetnie porozumieć się z Katarzyną Budnik. W *Adagiu* powściągnęła emocje, postawiła na intymność



Hina Maeda i Katarzyna Budnik, fot. L. Zadoń, Fresh Frame

i kameralny dramat. Koncepcja intrygowała, choć nie utrzymała mojej uwagi do końca. A szkoda, bo rześko wykonana partia skrzypiec w finale była moją ulubioną tego dnia, nawet jeśli czasem w dialogach dominowała nad altówką.

I tak, to właśnie Meruert Karmenova spełniła moje marzenia. Była w jej grze nie tylko doskonała technika, lecz także przestrzeń na mikroiniuansy – tu zatrzymanie, tu uskok, tu lekkie zawieszenie. Wspaniale cieniowała dynamikę i kształtowała frazy. A przy tym od pierwszych namiętnych tonów *Allegro maestoso* wykazywała

świetne wycucie partnera i wiadomo było, że coś tu się wydarzy. W części drugiej uderzyła w ton wręcz błagalny, lecz nie był to łzawy dramat, znalazła bowiem miejsce na całe spektrum emocji – zawsze w doskonałym zjednoczeniu z altowiolistą. Karmenova umie niezwykle uważnie słuchać, jej wspólne diminuenda czy agogiczne rozszerzenia z Groblewskim, to był uczuciowy majstersztyk. Można by nazwać to wykonanie sentymentalnym i staroświeckim, ale ja czasem lubię czytać stare romanse.

Wzruszyłem się i to mi wystarczy. —

How to manage ten minutes?

/ The second movement of Mozart's *Sinfonia Concertante* is a blessing and a curse. Around 10 minutes of an unhurried dialogue between the violin and viola with the orchestra only nominally present can inspire you with the intimate proximity of the instruments, and extract many a tear with its sentimental melody and the broad-brush emotions. But it can also be terminally boring, and make you believe you have been listening for a half hour or more. And yet this is the movement I keep waiting for, quietly anticipating that it will move me. And it hasn't failed me.

The session began tentatively, with a diffident performance by Natsuki Gunji, who, as if consumed by stage fright, found it hard to come out from the shadow of Ryszard Groblewski's viola. Dark and rough-hewn, the opening of the *Adagio* in *doloroso* tone was encouraging, yet the promise remained unfulfilled. The opposite approach was demonstrated by the extrovert delivery from Yiyang

Hou, whose each statement was pronounced with ostentatious theatrical emphasis. Among these emotions, the dynamic reached the level of a scream, and clearly overpowered the more delicate and smoky sound of Katarzyna Budnik's viola. The violinist might stray at times, but nothing could break her stride on the stage. In turn, Elias David Moncado showed the power of calm. Hardly anyone could match his intonation, precision, and quality of sound – full and round. Even Ryszard Groblewski's viola seemed to recede. Yet, with all due respect, that perfectionism did not move me.

It was Hina Maeda who instilled me with hope. In the light and clear first movement, entirely devoid of bathos, she demonstrated that she knew well how to communicate with Katarzyna Budnik. In the *Adagio* she reined in her emotions, opting for intimacy on a chamber scale. Her conception was intriguing yet failed to hold my attention to the end. That was a pity, as the briskly performed violin part in the finale was certainly my favourite on that

day, even if it sometimes dominated her partner in the dialogues.

And yes, it was none other than Meruert Karmenova who made my dreams come true. Her technique was perfect, and there was also space for subtle nuances: a halt here, a leap there, and here again a slight suspense. She was marvellous in adding shades to the dynamics and in shaping her phrases. From the first, passionate tones of the *Allegro maestoso*, she demonstrated a perfect understanding of her partner, and you simply knew that something great was going to happen. In the second movement, she struck a decidedly plaintive tone, yet that was no tearful melodrama, as she found room for a whole spectrum of emotions; always in perfect unison with the violist. She clearly knows how to listen, and the diminuendos and agogic delays she shared with Groblewski were an expressive masterstroke. You could call the performance sentimental and old-fashioned, but I like to read old romances. I was touched, and it will do for me. (PK) —



Natsuki Gunji, fot. L. Zadoń, Fresh Frame

Jak i z kim odpoczywać po występie?

▮ Barbara Rogala

W estradowe szranki młodzi skrzypkowie wkraczają zwykle sami. Często jednak wspierają ich stojący dyskretnie w tle bliscy. To oni odbierają telefony o każdej porze, pomagają regenerować się przed kolejnymi wyzwaniem i zapewniają atrakcje.

„W Poznaniu uczą się moi przyjaciele, z którymi spotykam się podczas Konkursu. Na pierwszy i drugi etap przyjechał też mój profesor.

No i rodzice bardzo mnie wspierają” – zdradza Wojciech Niedziółka. Gdy zaczepiam Karen Su, właśnie kończy rozmowę z tatą. „Rodzice oglądali mnie z domu w Los Angeles. Tata napisał natychmiast po występie i gdy tylko mogłam, zadzwoniłam do niego” – mówi i dodaje – „po tym, gdy dasz z siebie wszystko na estradzie, chcesz o tym porozmawiać, to takie silne przeżycie”. Judyta Kluza-Sporniak, która przyjechała do Poznania

z mężem, wyznaje: „Obecność kogoś bliskiego dawała mi poczucie normalności, mąż towarzyszył mi też w trudnych stanach emocjonalnych, czego bardzo potrzebowałam. To był taki element codzienności w wyjątkowej, stresującej sytuacji konkursowej”.

Kiedy publiczność zęgnęła brawami Shihana Wanga, jego rodzice czekali już w foyer. „To ogromny, wymagający i bardzo dla mnie

How to rest after a performance and with whom? / Young violinists usually take the stage at the Competition alone. However, they are often supported by loved ones standing discreetly in the background. They are the ones who answer the phone at all hours, help them recover before the next challenge and ensure that they are entertained.

‘My friends, with whom I meet during the competition, study in Poznań. My professor also came to the first and second stages. And my parents support me a lot’ – reveals Wojciech Niedziółka. When I catch up with Karen Su, she is just finishing a conversation with her dad, ‘My parents watched me from home in Los Angeles. My dad texted me

immediately after the performance, and as soon as I could, I called him,’ she says, adding, ‘After you give your best on stage, you want to talk about it, it’s such a powerful experience.’ Judyta Kluza-Sporniak, who came to Poznań with her husband, confesses: ‘The presence of someone close to me gave me a sense of normality, my husband also accompanied me when I was in difficult emotional states, something I really needed. It was a kind of everyday element in a unique, stressful competition situation.’

As the audience applauded Shihan Wang on the stage, his parents were already waiting in the foyer. ‘This is a huge, challenging and very important competition for me. I have been

studying in Germany for a year and rarely see my parents, so I am very happy that they came from China just for this occasion. They support me, help me with smaller and bigger things, we spend time together and enjoy being together,’ says the violinist. For the participants, the support of other musicians is also invaluable. ‘My professor himself is giving concerts in Switzerland at the moment, but he talks to me every day and practices with me via Skype. A previous professor from China also gives me encouragement, and I myself am constantly writing to friends,’ Wang adds. ‘My professors, as well as other musicians, even strangers, gave me a lot of feedback, which, by the way, I still get now. It was amazing,’ says Judyta

ważny Konkurs. Od roku studiuje w Niemczech i rzadko widuję rodziców, bardzo się więc cieszę, że przybyli z Chin właśnie z tej okazji. Wspierają mnie, pomagają w mniejszych i większych rzeczach, spędzamy wspólnie czas i cieszymy się z bycia razem” – mówi skrzypek. Dla uczestników nieocenione jest też wsparcie innych muzyków. „Mój profesor sam koncertuje w tej chwili w Szwajcarii, ale codziennie ze mną rozmawia, ćwiczy przez Skype’a. Poprzedni profesor z Chin także dodaje mi otuchy, a ja sam ciągle piszę z przyjaciółmi” – dodaje Wang. „Profesorowie, a także inni muzycy, nawet obcy, chętnie dawali mi feedback, który zresztą dostaję do teraz. To było niesamowite” – mówi Judyta Kluza-Sporniak.

„Jestem na Konkursie z kolegą z klasy, przyjechaliśmy też z naszą pianistką, która jest dla nas ogromnym wsparciem. To tak, jakby przyjechać tu z przyjaciółką. Dzięki niej czuję się o wiele mniej samotna” – stwierdza Su. Shihan Wang również czerpie wsparcie od swojej pianistki, która na czas naszego wywiadu wcieliła się w rolę tłumaczki języka niemieckiego. „By odpocząć po graniu, bardzo chętnie chodzimy do restauracji, próbujemy nowych smaków – wyznaje skrzypek, zwracając się do Joanny Zathey.

Inne sposoby na regenerację po występie? „Mam przed sobą jeszcze Mozarta, więc muszę dać odpocząć głowie: wyjdę na spacer, odetchnę w spokoju, nie będę za dużo ćwiczył” – zdradza Wang. „Bardzo lubię spacerować. Przygotowując się do Konkursu, trudno było mi robić cokolwiek innego, niż ćwiczyć. Mój chłopak zachęcił mnie jednak do spacerowania” – mówi Karen Su. „To bardzo mi pomaga, pozwala zachować spokój, poczuć, że jestem poza Konkursem normalną osobą”. Jak podkreśla Wojciech Niedziółka, żeby odpocząć, nie wolno pozwolić myślom krążyć zbyt blisko Konkursu: „Zarówno w pierwszym etapie, jak i teraz po prostu gram koncert, chcę sprawiać ludziom przyjemność – gdy tak myślę, jest mi łatwiej”.

Kluza-Sporniak. 'I'm at the competition with a classmate. We also came with our pianist, who is a huge support for us. It's like coming here with a friend. She makes me feel much less lonely,' Su states. Shihan Wang also draws support from his pianist, who acted as German translator for our interview. 'To relax after playing, we very much enjoy going to restaurants and trying new flavors,' confesses the violinist, turning to Joanna Zathey. Other ways to recuperate after a performance? 'I still have Mozart ahead of me, so I have to give my head a rest: I'll go out for a walk, take a quiet breather, I won't practice too much,' Wang reveals. 'I like walking very much. When preparing for the Competition, it was difficult for me to do anything else but practice. However, my boyfriend encouraged me to walk,' says Karen Su. 'It helps me a lot, allows me to stay calm, to feel that I am a normal person outside of the whole Competition.' As Wojciech Niedziółka emphasises, in order to relax, one must not let thoughts revolve too closely around the Competition: 'Both in the first stage and now I simply play a concert, I want to give people pleasure – when I think this way, it's easier for me.' (MW)

Wiolinistyka w czasach Wieniawskiego, cz. 1

Struny i smyczki

✎ Paweł Miczka

W prawie całej historii instrumentów smyczkowych aż do połowy XX wieku (a więc również w czasach Henryka Wieniawskiego) w powszechnym użytku były tylko struny jelitowe. Pierwsze próby wprowadzania ich stalowych odpowiedników miały miejsce w ostatniej dekadzie XIX wieku, dotyczyły jednak wyłącznie najwyższej struny E. Wybuch I wojny światowej spowodował, że jakość strun jelitowych uległa znacznemu pogorszeniu, pojawił się także problem z ich dostępnością. W obliczu tego wyzwania wielu muzyków zaczęło stosować struny metalowe, w dalszym ciągu jednak tylko jako najwyższą. Współcześnie stosuje się trzy typy strun z różnym rodzajem rdzenia: metalowe, kompozytowe oraz jelitowe. Wszystkie z wyjątkiem najcieńszej E są zazwyczaj owinięte dodatkowym materiałem, na przykład aluminium.

Zastosowanie jelitowego materiału obarczone jest pewnym ryzykiem. Naturalne struny są znacznie mniej wytrzymałe aniżeli ich współczesne odpowiedniki. Pęknięcia metalowych czy też syntetycznych strun zdarzają się sporadycznie. Z ich jelitowymi odpowiednikami dzieje się to regularnie i często zupełnie nieoczekiwanie, co mocno związane jest z jakością rdzenia, jego eksploatacją przez grającego, temperaturą i wilgotnością powietrza. Wyprodukowanie dwóch takich samych strun w przypadku jelita zwierzęcego było i nadal jest niemożliwe – pod względem stabilności materiału współczesne struny są zatem niedoścignione. Do tego barwa strun jelitowych, szczególnie tych nieowijanych, znacząco

różni się od współczesnych. Jelitowa struna jest bardzo wrażliwa, wymaga uważnego kontrolowania prędkości i nacisku smyczka, w przeciwnym razie bywa bardzo kapryśna. Upraszczając, wydobyć dźwięku na instrumencie z epoki Wieniawskiego wiązało się więc z nieco mniejszą prędkością smyczka, za to z minimalnie większym jego naciskiem.

Trzeba też dodać, że w toku produkcji instrumentów smyczkowych nigdy nie ucierpiało żadne zwierzę. Jelita baranie czy wołowe pozyskiwane są tylko i wyłącznie jako materiał odpadowy w procesie uboju zwierząt hodowlanych. Ponadto zaopatrzenie firm produkujących struny naturalne stanowi promień wobec całkowitej produkcji mięsa w skali światowej.

Skoro podejmujemy temat strun, nie możemy zapomnieć o smyczkach. Pierwszy smyczek bliższy temu, który znamy dzisiaj, został zbudowany w Paryżu w warsztacie François Tourte'a (1747–1835). Aż do początku XIX wieku nie było bowiem standardowego modelu – używano bardzo różniących się od siebie pod względem długości, wagi i kształtu. Zarówno budowniczowie smyczków, jak i muzycy szukali odpowiednich parametrów, jednak w obliczu diametralnie zmieniającego się sposobu gry było to szalenie trudne.

Smyczek Tourte'a był lżejszy od współczesnego o około 8 g (52 g wobec dzisiejszych 60 i więcej). Wykonywano go wówczas z innego drewna niż stosowany obecnie ferambuk (*Caesalpinia echinata*). Również całą „galanterię” smyczków robiono

Wieniawski's world of the violin, part 1. Strings and bows / Until the middle of the 20th century (i.e. Henryk Wieniawski's era), gut strings were commonly used. First attempts to introduce their equivalents made of steel were taken in the last decade of the 19th century, yet these concerned only the highest string, E. World War One caused a decrease in the quality of gut strings, as well as problems with availability. Facing this kind of challenge, numerous musicians began using metal strings, still only on the E. Today, three types of strings with different cores are used: metal, composite, and gut. Except for the E string, which is the narrowest, they are typically wrapped with additional material, e.g. aluminium.

The use of gut material carries a certain risk. Natural strings are far less durable than their modern-day counterparts. Metal or synthetic strings break only occasionally. With their gut equivalents it happens regularly, and, often, completely unexpectedly. This is closely related to the quality of the core, the intensity of its use by the player, as well as the temperature and air humidity. In the case of animal gut, making all strings to identical

specifications was, and remains, impossible; thus, in terms of the stability of the material, modern strings are unrivalled. Furthermore, the timbre of gut strings, in particular those that are not wrapped, considerably differs from that of contemporary ones. A gut string is highly sensitive; it requires careful control of the speed and pressure of the bow, otherwise, it can be very temperamental. To cut a long story short, producing a sound with an instrument from the Wieniawski epoch entailed a somewhat slower bow, but a marginally greater pressure.

It also needs to be remarked that no animal has ever been harmed in the production process of stringed instruments. Sheep or cattle intestines are exclusively sourced as by-products from the process of breeding animals for slaughter. Furthermore, supply to companies which manufacture natural strings constitutes a negligible proportion of the overall production of the world's meat sector.

Once we have addressed the issue of strings, we must not forget about bows. The first bow similar to what we might recognise today was built in Paris, in the workshop of François Tourte (1747–1835). As there

najczęściej z kości słoniowej, kości wołowych, egzotycznego drewna lub rogu bawolego. Dopiero w połowie XIX wieku powszechnie zaczęto stosować heban. Liczba końskich włosów w dawnych smyczkach oscyluje w granicach 90–120. Louis Spohr w swojej *Szkole skrzypcowej* podaje przedział 110–120, lecz dzieło to zostało wydane około 1832 roku w Wiedniu, było więc już o wiele bliższe współczesnym smyczkom niż ich wcześniejszym, lżejszym odpowiednikom. W dzisiejszych smyczkach o wadze powyżej 60 g znajduje się między 150 a 250 włosów, w zależności od grubości włosa i twardości smyczka.

Jelitowe struny nie wymagają aż tak ciężkich smyczków, jak ich stalowe odpowiedniki. Wydaje się więc, że współczesny 60-gramowy egzemplarz byłby dla Henryka stanowczo za ciężki i nie służyłby śpiewnej grze na jego instrumencie. Dodatkowo przez użycie strun jelitowych i lżejszych smyczków możliwy był wolniejszy ruch na strunie, a to pozwalało na wykonywanie dłuższych fraz bez konieczności zmian kierunku smyczka. Obecnie romantyczne ligatury są dzielone kilkukrotnie w celu wydobycia satysfakcjonującej dynamiki instrumentu. Skoro dzieła Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego czy Johanna Brahmsa już regularnie są wykonywane na historycznych instrumentach, to może za kilka czy kilkanaście lat powszechne będzie granie utworów Henryka Wieniawskiego na instrumentach z epoki?

was no standard model until the early-20th century, bows differed in length, weight, and shape. Both bow makers and musicians sought the ideal specification. This, however, proved difficult at a time with playing techniques were changing radically.

Tourte's bow was around 8g lighter than those today (52g vs. the 60g and more). They were made from wood that differed from the pau brasil wood (*Caesalpinia echinata*) that is used today. All decorative elements of the bow were typically made of ivory, cattle bone, exotic wood, or oxhorn. Only in mid-19th century did ebony come into common use. The number of horsehairs to be found on an old bow ranges from 90 to 120. In his *Violin School*, Louis Spohr gives the range 110-120, but the work was published in Vienna ca. in 1832, i.e. it was far closer to the contemporary bow than its earlier, lighter varieties. Depending on the thickness of the hairs and hardness of the bow, modern-day bows, whose weight exceeds 60 g, contain between 150 and 250 hairs.

Gut strings do not require such heavy bows as their steel counterparts. Thus, it appears that Henryk Wieniawski would find a contemporary 60-gram bow much too heavy; it would prevent him from producing a lilting quality on his instrument. Furthermore, use of gut strings and lighter bows made it possible to apply slower movement on the string, and this facilitated performance of longer phrases without the need to change the direction of the bow. As a result, slurs in Romantic repertoire are usually divided in order to elicit satisfactory dynamics from the instrument today. If Felix Mendelssohn Bartholdy's or Johannes Brahms's works are already performed today on historical instruments on a regular basis, perhaps in the foreseeable future performing Henryk Wieniawski's pieces on instruments from his epoch will also become more common? (WŁ)

fot. M. Grochowolski



PUŁAPKA (NIE) DOSKONAŁOŚCI

Agata Szymczewska

W poniedziałek obchodziliśmy Światowy Dzień Zdrowia Psychicznego. Kolejny raz w przestrzeni publicznej więcej uwagi poświęcono tematyce związanej z kondycją ludzkiej psychiki. Problemy z jej osłabianiem znamy ze środowisk artystycznych, szkolnych czy akademickich. Chyba nikogo nie dziwi dziś wyznaczenie świadomego młodego artysty, który przyjeżdżając na międzynarodowy konkurs, oprócz świetnej formy muzycznej, deklaruje dobre przygotowanie od strony mentalnej. Tylko co to oznacza?

W poradnikach wręcz zalewających półki księgarń czytamy, że aby dobrze żyć, musimy wyzbyć się pogoni za perfekcjonizmem. Uczyc się odpuszczać, zadowalać tym, co mamy, i pojmować nasze umiejętności (jakie by nie były) jako z założenia wystarczające. Samoakceptacja to wyznacznik naszego „być albo nie być”.

A przecież w treningu muzycznym chodzi o coś dokładnie przeciwnego – mamy być coraz lepsi, więcej potrafić, zbliżać się do wykonania idealnych. Konkursy muzyczne jeszcze intensyfikują te działania. Przygotowujemy się do nich miesiącami, nawet latami, codziennie dążąc do perfekcji. I tak oto wpadamy w pułapkę, z której – przynajmniej na pierwszy rzut oka – nie sposób się wydostać.

Próbując pochylić się nad zagadnieniem „muzycznej doskonałości”, niektórzy mogą dojść do wniosku, że coś takiego nie istnieje. Nie ma przecież wykonania intonacyjnie nieskazitelnego, technicznie idealnego, muzycznie absolutnego, a artystycznie bezdyskusyjnego. Decyzje jury każdego zmagania – od szkolnego konkursu recytatorskiego po międzynarodowe imprezy artystyczne czy sportowe – często wywołują ogromną falę niezadowolenia. To banał, wiem, ale naprawdę nie sposób zadowolić wszystkich.

Zatem jak odnaleźć się w tych paradoksach? Jak nie dać się zwariować, chronić swoją artystyczną tożsamość i dbać o zdrowie psychiczne?

Niekontrolowana nerwowość, brak wiary w siebie, dekoncentracja, obniżenie komfortu życia, zaburzenia lękowe i depresja to zagrożenia, z których realności każdy musi zdawać sobie sprawę. Artysta, nieustannie balansujący między swoją wrażliwością a silną odpornością psychiczną, jest na to szczególnie narażony. Wnikliwa obserwacja swojego zachowania, wyzbycie się wstydu w proszeniu o pomoc oraz stawianie zdrowia psychicznego na równi z fizycznym nie dadzą jeszcze gwarancji dobrego samopoczucia, ale będą to pierwsze kroki ku zdrowieniu. Nie bądzmy obojętni wobec tych, którzy cierpią. Szukajmy dla nich pomocy, oferujmy nasze wsparcie. W poczuciu społecznej odpowiedzialności dzielimy się historiami o znalezieniu wyjścia z zastawionych na nas pułapek. I najważniejsze – nie zamiatajmy emocji pod dywan!

The trap of (im)perfection / On Monday, 10 October, we observed World Mental Health Day. More and more public space and time is devoted to the condition of the human psyche. The problem is well known in the worlds of art and music, and school and academic environments. No one is surprised today by a young artist arriving at an international music competition and declaring that, as well as from having flawless instrumental skills, they are well prepared mentally. But what does this mean?

Every other 'how-to' book burdening bookshop shelves says that to live well you need to give up the pursuit of perfection. We must learn to let it go, to be satisfied with what we have, and assume that our skills (whatever they may be) are satisfactory by default. Self-acceptance defines our being. But does music training not aim at the exact opposite? You must be ever better, do ever more, strive for ideal performances. This conviction is reinforced by music competitions. We prepare for these month by month, sometimes for years, striving for perfection and excellence day in day out. And this is how we fall into a trap that, at least at the first glance, may seem to have no way out.

Reflecting on the question of musical perfection, some of us may realise that no such thing exists. There are no immaculately intoned, technically ideal, musically perfect, and artistically unchallengeable performances. Decisions of the juries of any competition in the world, from a school poetry contest to international artistic and sports events (just look at figure skating at the Winter Olympics) often provoke huge waves of discontent. It is a cliché to say, but you can never please everyone. How then can you find your place among these paradoxes, how to retain your sanity, protect your artistic identity, and care for your mental health?

Uncontrolled nerves, lack of self-confidence, inability to concentrate, deterioration of quality of life, anxiety disorders, and depression are genuine threats that every one of us must take into consideration. An artist continually balancing between their hypersensitivity and their wall of psychological resilience is especially vulnerable to these. It is good to be open to asking for help, and also to understand that mental health is as important as physical, but even these will not guarantee well-being. However, they are the first steps towards finding the balance. Let us not be indifferent towards those who suffer. Let us seek assistance for them and offer them our support. In the spirit of social responsibility let us share stories about finding ways out from the traps we've fallen into. And most importantly, let us not sweep these emotions under the carpet. (PK)



Na podbój Nowego Świata, cz. 2

✎ Magdalena Romańska

Ciągły nadzór impresaria i liczba koncertów Rubinsteina i Wieniawskiego, która ostаточно wyniosła aż 215 w 60 miastach, okazały się zbyt wyczerpujące dla pianisty – po wypełnieniu obowiązków kontraktu wrócił on do Europy, nie ulegając kolejnym ofertom. W swoich wspomnieniach narzekał zarówno na konieczność grania nieraz dwóch, a nawet trzech koncertów dziennie, jak i presję impresaria, która odbierała mu szacunek do samego siebie: „Niech Niebo zachowa nas od takiej niewoli! W tych warunkach sztuka nie ma szans – człowiek staje się po prostu automatem, wykonującym mechaniczną pracę; artyście nie pozostaje żadna godność”. Wieniawski natomiast wykazał się większą odpornością i zaskakującą autodyscypliną. Choć Rubinstein znał

go jako artystę odwołującego występy z powodu gorszego samopoczucia, w USA dostrzegł, że skrzypek nie opuścił żadnego koncertu, co – wedle słów pianisty – wynikało z faktu, iż za każdy niezagrany koncert czekała dotkliwa kara finansowa.

Po zakończeniu obciążającego kontraktu Wieniawski został w Stanach Zjednoczonych przez niemal rok, nadal współpracując z Grauem i koncertując z innymi pianistami, Wolfsohnem oraz Rembielińskim.

Zachowane recenzje dowodzą, że Wieniawskiemu udało się zdobyć serca amerykańskiej publiczności i uznanie krytyki. W San Francisco ukazała się nawet broszura poświęcona skrzypkowi. Jednak pełna gorzkości refleksja Rubinsteina na temat sensu tak intensywnego eksploatowania

artystów nie była pozbawiona podstaw. Wśród licznych zachwyty i drobiazgowych opisów genialnych umiejętności Wieniawskiego znalazły się bowiem i takie głosy: „Wieniawski wiedząc, że występuje po raz ostatni przed publicznością w Cleveland, grał niestaranie i nonszalancko, rzucając obojętne spojrzenia na widownię. Jego dźwięk, choć pełny i szeroki, był tylko przyjemny, a fazolety miejscami zgrzytliwe. Cała jego postać zdawała się mówić: «Muszę grać, bo mi za to płacą, ale zrobię to tak szybko, jak tylko możliwe». [...] U Wieniawskiego na pierwszym miejscu jest «ja», potem publiczność, a na szarym końcu sztuka”. I choć opinia ta wydaje się niesprawiedliwa, to może dla dobra wszystkich Mr. Grau powinien był czasem dać odpocząć swoim podopiecznym...

To Conquer the New World, part 2
/ Constant supervision of the impresario, Maurice Grau, and the number of concerts Rubinstein and Wieniawski gave (eventually amounting to as many as 215 in 60 cities) proved too exhausting for the pianist – having fulfilled the obligations of the contract, Rubinstein returned to Europe without accepting any further offers. In his memoirs, he complained both about having to play sometimes two or even three concerts a day, and about the pressure of the impresario, which damaged his self-respect. He wrote: ‘May Heaven preserve us from such bondage! Under these conditions, art doesn’t stand a chance – man simply becomes an automaton, doing mechanical work; no dignity is left to the artist.’ Wieniawski, on the other hand, showed greater resilience and surprising self-discipline. Although Rubinstein knew he had a reputation as an artist who cancelled performances because of ill health, in the U.S. he noticed that the violinist did not miss any performances, which, according to the pianist, was due to the fact that a severe financial penalty awaited him for every concert he did not play.

After this gruelling contract ended, Wieniawski stayed in the United States for almost a year, continuing to work with Grau and touring with other pianists, Wolfsohn and Rembielinski.

Surviving reviews prove that Wieniawski succeeded in winning the hearts of American audiences as well as critical acclaim. San Francisco even published a brochure dedicated to the violinist. However, Rubinstein’s bitter reflection on the consequences of such intense exploitation of artists was not unfounded. Indeed, among the numerous tributes and detailed descriptions of Wieniawski’s brilliant skills, there were also comments such as: ‘Wieniawski, knowing that he was performing for the last time before an audience in Cleveland, played carelessly and nonchalantly, casting indifferent glances at the audience. His sound, though full and sweeping, was only pleasant, and his harmonics were raspy at times. His whole figure seemed to say: ‘I have to play because I’m being paid to do so, but I’ll do so as quickly as possible.’ ‘With Wieniawski, the self comes first, then the audience, and at the very end comes art.’ And while this opinion seems unfair, perhaps for everyone’s sake, Mr. Grau should have given his charges an occasional rest... (MW)



Scena balkonowa

Im bliżej końca, tym więcej emocji! Atmosfera jest gęsta od napięcia, w splątanych dźwiękach skrzypiec i altówki można się zadurzyć...

Balcony Scene / The closer the end, the greater the emotions! The atmosphere sparks with tension, and you can fall in for the entangled sounds of the violin and the viola. (PK)



Leszek Zadoń

Fresh Frame



„Ober trwał godzinę dziesięć!” O ludowej wirtuozerii

✎ Maria Stępień

Skrzypce to najważniejszy instrument w polskiej muzyce tradycyjnej. Jak pisze Ewa Dahlig-Turek: „Na mapie polskich regionów etnomuzycznych nie znajdziemy żadnego, w którym nie pełniłyby one roli instrumentu wiodącego”. Stanowią podstawę każdej kapeli – od chopinowskich Kujaw po szzymanowskie Tatry, a w każdym miejscu brzmią inaczej. Niezwykły koloryt, odrębny dla każdego regionu, to ewenement na skalę co najmniej europejską.

W XIX wieku, kiedy środowisko artystyczne zwróciło się w stronę wsi, folklor miał pełnić jasno określoną funkcję – traktowano go jako źródło inspiracji. Według Zbigniewa Jerzego Przerembskiego „ludoznawstwo było bardziej ideą niż nauką”, stanowiło podwaliny patriotyzmu i stosunkowo nowej koncepcji tożsamości narodowej. Folklor musiał być zrozumiały na salonach, dlatego też dostosowywano go do współczesnej muzyki artystycznej: z całe-

go bogatego zbioru muzyki ludowej wyjmowano szkielet melodii, następnie wyprostowywano wszelkie nieregularności rytmiczne i intonacyjne, a na koniec harmonizowano.

O tej praktyce bardzo krytycznie pisał się w swoich listach Chopin, opisując pieśni potraktowane w ten sposób przez Oskara Kolberga: „wszystkie te piękności zostaną z przyprawionymi nosami, różowane, z poobcinanymi nogami albo na szczudłach, i pośmiewiskiem będą tym, co lekko na nie spojrzysz”.

Mimo że od tego czasu upłynęło już ponad 200 lat, to (z kilkoma wyjątkami) muzykę ludową wciąż mierzy się klasyczną, XIX-wieczną miarą, a umiejętności wykonawców ludowych porównuje się do tych klasycznych, jak na przykład w niefortunnym artykule *Kultura i demokracja* Jana Hartmana. Z takiej perspektywy skrzypek ludowy rzeczywiście ma nieprawidłowy aparat

gry i marną technikę, wydobywa z instrumentu dźwięk koszarnej jakości, a jego repertuar wydaje się monotony i prosty.

Istotą kultury ludowej jest jej przekaz ustny. Muzykanci nie zapisywali muzyki – byli tak zwanymi słuchowcami. Chociaż dziś zgromadziliśmy bogate archiwa transkrypcji etnograficznych, a coraz więcej skrzypków ludowych umie czytać nuty, to nauka ze słuchu wciąż jest praktykowana i ma głęboki sens. Ćwiczy ona pamięć muzyczną i kształci pewnego rodzaju czujność, bardzo potrzebną w praktyce muzycznej. Dawniej na zabawie trzeba było umieć powtórzyć raz zaśpiewaną melodię – ten sposób „zamawiania” kolejnego tańca wciąż jest żywy w pamięci mieszkańców wsi. Do tej pory nikt też nie opracował zapisu nutowego, który oddałby w pełni złożoność i nieregularność muzyki ludowej. Trzon repertuaru skrzypka ludowego stanowią melodie taneczne. Większość z nich cechuje

‘The ober lasted an hour ten!’ On folk virtuosity / The violin is the most important instrument in Polish traditional music. As Ewa Dahlig-Turek writes: ‘On the map of Polish ethnomusical regions, we do not find any where the violin does not play the role of the leading instrument. It is the basis of every band – from Chopin’s Kujawy to Szymanowski’s Tatra Mountains, and it sounds different in every place. The uniqueness of timbre, distinct for each region, is a rarity, at least on a European-wide scale.’

In the nineteenth century, when the artistic community turned to rural culture, folklore had a clearly defined role – it was treated as a source of inspiration. According to Zbigniew Jerzy Przerembski, ‘folklore was more of an idea than a discipline, it was the foundation of patriotism and a relatively new concept of national identity.’ Folklore had to be understood in the salons, which is why it was adapted to contemporary art music: from the rich and substantial culture of folk music, a skeletal concept of melody was extracted, then all rhythmic and intonation irregularities were ironed out, and it was finally harmonised. Chopin was very critical of this practice when he wrote in his letters, describing songs that had been treated in this way by Oskar Kolberg: ‘all these beauties have had their noses fixed, cheeks blushed, and their legs are cut off or on stilts, and they will be a laughing stock to those who so much as glance at them in passing’. More than 200 years have now passed, and folk music (with

a few exceptions) is still viewed through the classical perspective of the 19th-century, and the skills of folk performers are routinely compared to those of classical musicians, such as in Jan Hartman’s unfortunate article *Culture and Democracy*. From such a perspective, folk violinists do indeed have inadequate instruments and poor technique, producing appalling sounds from a monotonous and simplistic repertoire.

The essence of folk culture is its oral transmission. Musicians did not write music down – they were so-called auralists. Although today we have amassed substantial archives of ethnographic transcriptions, and more and more folk fiddlers know how to read music notation, learning by ear is still practised and makes good sense. It exercises musical memory and encourages a sense of vigilance, much needed in practical musicianship. In the past, one had to be able to repeat a tune sung once at a dance – this way of ‘requesting’ the next tune is still alive in the memories of country folk. No one has yet produced a score that could fully capture the complexities and irregularities of folk music.

The core of the folk fiddler’s repertoire consists of dance tunes. Most of them are characterised by a very simple form – usually two melodies, either of four or eight bars. The first is played twice, the second four or more times and so on until either the dancers or the musicians tire of it. There are known instances of two groups competing, as in Józef Kedzierski’s recollections in the

documentary *Granie do Nieba*: ‘The Ober lasted an hour ten!’ This practice, which might seem monotonous, actually creates space for the violinist to show off. The art is to play the melody a little differently each time – with different ornaments and with a slightly altered rhythm – and to improvise according to unwritten rules, specific to each region.

When I started my adventure with folk music, I naively assumed that learning an oberek – which is basically eight bars – could not be difficult. It turned out that the biggest challenge was not just memorising the melody without the help of notes. I constantly felt that what I was playing was significantly different from what I was trying to imitate. I was unconsciously and automatically running what I was hearing through the filter of a classical music education. Perhaps the same one that the Romantics had in their ears 200 years ago. It wasn’t until I decided to do a thought experiment and treat playing folk music like playing the instrument in a new way that I felt I was on the right track. I began to understand that the leaping rhythm structure we hear in every oberek-inspired piece is actually closer to the quadruplet, that intonation can sometimes be a tool to serve timbre, and that the ‘false’ notes are often degrees of an untempered scale. Even overtones and rasps can add desirable sound colour.

I picked up my first lesson in the Radom region – a favourite of urban folk music

je bardzo prosta forma – zazwyczaj są to dwie części, obie cztero- lub ośmiotaktowe. Pierwszą gra się dwa, drugą cztery lub więcej razy i tak do momentu, aż zmęczą się tancerze albo muzykanci. Znane są przypadki rywalizacji obu grup, jak we wspomnieniach Józefa Kędzierskiego w dokumencie *Granie do Nieba*: „Ober trwał godzinę dziesięć!”. Ta praktyka, mogłoby się wydawać monotonna, w rzeczywistości daje skrzypkowi pole do popisu. Sztuka polega na zagranu melodii za każdym razem trochę inaczej – z innymi ozdobnikami, z nieznacznie zmienionym rytmem – oraz na improwizacji według niepisanych zasad, w każdym regionie innych.

Kiedy zaczynałam swoją przygodę z muzyką ludową, naiwnie założyłam, że nauczanie się oberka – czyli w zasadzie ośmiu taktów – nie może być trudne. Okazało się, że największym wyzwaniem nie było samo zapamiętywanie melodii bez pomocy nut. Ciągłe czułam, że to, co gram, znacznie odbiega od tego, co próbuję naśladować. Nieświadomie i automatycznie przepuszczałam to, co słyszałam, przez filtr klasycznej edukacji muzycznej. Być może ten sam, który 200 lat temu mieli w uszach romantycy. Dopiero kiedy postanowiłam wykonać eksperyment myślowy i potraktować granie muzyki ludowej jak granie na innym instrumencie, poczułam, że jestem na dobrej drodze. Zaczęłam rozumieć, że struktura skocznego rytmu, którą słyszymy w każdym utworze inspirowanym oberkiem, w rzeczywistości jest bliższa kwartoli, oraz że intonacja bywa narzędziem kolorystycznym, a „fałszywe” dźwięki to często stopnie skali nietemperowanej. Nawet przydźwięki i zgrzyty mogą być pożądaną barwą dźwięku.

Pierwszą lekcję odebrałam na Radomsku – ulubionym regionie miejskich fascy-

natów muzyki ludowej i uczestników ruchu revival. „To wyrzucamy!” – powiedział kategorycznie prowadzący, pokazując na żeberko i wprawiając tym samym klasycznie kształconą część grupy warsztatowej w konsternację. Jednym z pierwszych sukcesów uczniów w szkołach muzycznych jest odnalezienie bezpiecznej



Nawet przydźwięki i zgrzyty mogą być pożądane

pozycji skrzypiec między brodą a obojczykiem i ramieniem, by móc bezpiecznie opuścić obie ręce. W ten sposób lewa ręka jest wolna i może bez przeszkód wykonać wymagający ruch na gryfie, im trudniejszy, tym lepszy. Natomiast u skrzypków wiejskich lewa dłoń ustawiona jest poziomo i przylega do szyjki, a skrzypce opierają się o nadgarstek. Szybko odkryłam, że podobnie jak technika klasyczna jest wypracowanym przez lata najbardziej ergonomicznym rozwiązaniem, tak i ludowa praktyka rządzi się swoimi prawami. Nie ma potrzeby wchodzenia w wysokie pozycje, bo ambitus większości melodii (szczególnie tych starszych) nie przekracza decymy. Jest to związane z praktyką wokalną – ułatwia śpiewanie donośnym głosem. Wygodniej może śpiewać również sam

skrzypek, bo taki aparat uwalnia brodę. Nie bez znaczenia jest też aspekt kondycji – pamiętam, jak dużym wyzwaniem było dla mnie zagranie godzinnego recitalu dyplomowego. Ludo- wi muzykanci nie trzymają lewej ręki wysoko, może się ona nawet opierać o klatkę piersiową. Wtedy prawa ręka jest również w niższej pozycji, co sprawia, że o wiele łatwiej przenieść jej ciężar na smyczek. Wszystko to sprawdza się doskonale w żywiołowych sytuacjach tanecznych, kiedy trzeba grać długo i głośno.

Sama miałam szczęście uczyć się od nauczycieli od siódmego roku życia, na wsi natomiast muzykanci w dużej mierze uczyli się sami. Droga adepta sztuki ludowej nie była łatwa. Żeby zostać skrzypkiem, należało wykazać się dużym uporem i siłą woli. Wielu wiejskich skrzypków zaczynało przygodę z muzyką od grania na amatorskim instrumencie – często była to po prostu deska w kształcie skrzypiec z naciągniętymi na gwoździach drutami. „Koledzy mieli takie skrzypceki, goździkami pozbijane, [...] o kolegi tam muszę oderwać te skrzypce, bo na nic, nie wytrzymam. Co będzie chciał, mówię, to mu oddam, żeby skrzypce mieć” – opowiadał skrzypek Tadeusz Kubiak. Nauka polegała na naśladowaniu podglądanych na zabawach muzykantów i próbach odtworzenia zasłyszanych melodii.

Jeśli miłości do instrumentu i muzyki nie stłumiły pierwsze przeszkody, a rodzina adepta była wystarczająco zamożna, przychodził czas na zakup prawdziwych skrzypiec. Na początku XIX wieku, kiedy chordofo- ny ramienne zaczęły na wsi stopniowo wypierać starsze – kolanowe, pierwsze skrzypce wiejskich lutników powstawały techniką żłobioną. Dolna płyta i boczki były wystrugane z jednego kawałka drewna, a górna płyta – doklejana. Później coraz większą popularność zaczęły zdobywać instrumenty fabryczne, —

enthusiasts and participants in the revival movement. ‘We’re throwing this out!’ – said the instructor categorically, pointing to the shoulder rest and thus causing consternation among the classically trained members of the workshop group. One of the first goals of students in music schools is to find a safe position for the violin between the chin, the collarbone and shoulder, so that both hands can be lowered safely. In this way, the left hand is free and can perform demanding movements on the neck without difficulty, the more agile the better. In contrast, country violinists have the left hand positioned horizontally and adjacent to the neck, with the violin resting on the wrist. I quickly discovered that, just as classical technique is the most ergonomic solution developed over the years, folk practice has its own rules. There is no need to get into high positions, as the range of most melodies (especially older ones) does not exceed a tenth. This is related to vocal practice – it makes it easier to sing in a loud voice. It is also more comfortable for the violinist to also sing, as such positioning frees up the chin. The fitness aspect is also important – I remember how challenging it was for me to play an hour-long graduation recital. Folk musicians do not hold their left hand high; it may even rest against their chest. The right hand is also in a lower position, which makes it much easier to transfer its weight to the bow. All of this works perfectly in lively dance

situations when you have to play loudly for a long period. I myself was fortunate to learn from teachers from the age of seven, whereas in the countryside, musicians were largely self-taught. The path of a folk art student was not easy. To become a fiddler, one had to show a lot of persistence and willpower. Many country fiddlers began their musical adventure by playing a home-made instrument – often simply a fiddle-shaped board with wires strung on nails. ‘My friends had such fiddles, put together with nails, [...] from one friend I had to take the fiddle away, because I couldn’t bear it. Whatever he wants, I say, I’ll give it to him, so that he can have a violin,’ said violinist Tadeusz Kubiak. Learning consisted of imitating the playing of other musicians and trying to reproduce the melodies heard.

If love for the instrument and music was not stifled by these first obstacles and the apprentice’s family was wealthy enough, the time would come to buy a real violin. At the beginning of the 19th century, when shoulder-held chordophones began to gradually supplant the older knee-held chordophones in the countryside, the first violins of village violin makers were made using the carving technique. The bottom board and sides were carved from a single piece of wood, while the top plate was glued on. Later on, factory-made instruments began to gain popularity, which meant a serious investment for the village people. The excellent Radom violinist, Józef Zarsz, recalled: ‘When

I started playing, my father made me such small fiddles. [...] Later I said: ‘No, buy me a better violin’. So my father went and bought a violin and gave three metres of rye for it’. Zarsz belonged to a small group of musicians who had a teacher. Rural fiddlers were not known for their pedagogical enthusiasm – they accepted pupils with reluctance, and often did not teach those they had already accepted much, for fear of encouraging competition. The teaching itself consisted mainly of passing on the repertoire. Zarsz was thus apprenticed to the legendary Jan Bogusz for two whole months. His father made a deal with the teacher that he would pay him five Zlotys per piece. And so Zarsz left the teacher’s house, having learned three tunes for a total fee of 15 Zlotys.

When it comes to folk music, the time and place where it is performed are hugely important. It is only in the right context that the music gains its full value, is complete and all its elements make sense. When I myself first heard fiddle folk music live and saw people dancing to it, it moved me deeply. Jan Gaca produced lively and seemingly uninhibited sounds from his instrument. I had the impression that the bodies of the dancers were moved by these sounds and not by their muscles. This was completely unlike the image of folk music that has been perpetuated in our culture by the folklore-inspired works of classical music composers and the activities of folk ensembles. The virtuosity of the folk violinist does not lie in the —

które dla mieszkańców wsi były poważną inwestycją. Znakomity radomski skrzypek, Józef Zarsaś, wspominał: „Jak zacząłem grać, to ojciec zrobił mi takie małe skrzypecki. [...] Później mówię: «Nie, weź mi kup skrzypce takie lepsze». No i ojciec wziął, kupił te skrzypki, dał na te skrzypki trzy metry żyta”. Zarsaś należał do nielicznej grupy muzykantów, którzy mieli nauczyciela. Skrzypkowie wiejscy nie słynęli z entuzjazmu pedagogicznego – uczniów przyjmowali z wahaniem, a tym już przyjętym często nie pokazywali zbyt wiele, w obawie przed wychowaniem sobie konkurencji. Samo nauczanie zaś polegało głównie na przekazywaniu repertuaru. Zarsaś terminował więc u legendarnego Jana Bogusza przez całe dwa miesiące. Jego ojciec zawarł umowę z nauczycielem, że zapłaci mu pięć złotych od utworu. I tak Zarsaś opuścił dom nauczyciela, nauczywszy się trzech melodii za łączną opłatą 15 zł.

W przypadku muzyki ludowej czas i miejsce jej wykonywania są ogromnie ważne. Dopiero we właściwym kontekście zyskuje pełnię wartości, jest kompletna, a wszystkie jej elementy nabierają sensu. Kiedy sama po raz pierwszy usłyszałam ludową muzykę skrzypcową na żywo i zobaczyłam tańczących do niej ludzi, mocno mnie poruszyła. Jan Gaca wydobywał z instrumentu żywe i, zdawałoby się, niczym nieskrępowane dźwięki. Miałam wrażenie, że to za ich sprawą – nie zaś za sprawą mięśni – poruszają się ciała tancerzy. Nie przypominało to zupełnie wizerunku muzyki ludowej, który utrwały się w kulturze inspirowane folklorem utwory kompozytorów muzyki klasycznej oraz działalność zespołów folklorystycznych. Wirtuozeria skrzypka ludowego nie polega na sprawności technicznej, którą podziwiamy u klasycznych wykonawców, ani na zdolności wydobywania z instrumentu pięknego (według klasycznych wartości estetycznych) dźwięku. Jej istotą jest umiejętność zagrania tancerzom „pod nogi” i bezwzględne trzymanie rytmu przy jednocześnie swobodnej improwizacji i rubato. Nie mniej ważna jest gotowość, by odegrać to, co ktoś zaśpiewa, oraz kondycja umożliwiająca granie na weselu do rana, a po kilkogodzinnej drzemce jeszcze kolejny dzień i kolejną noc. Najwyższy czas porzucić XIX-wieczne miary i uprzedzenia. Warto spojrzeć na skrzypka ludowego wraz z otaczającą go kulturą na nowo – z ciekawością i otwartością.

technical prowess we admire in classical performers, nor in the ability to produce a beautiful (according to classical aesthetic values) sound from the instrument. Its essence is the ability to ‘play to the dancers’ feet’ and to rigorously maintain the rhythm together with free improvisation and rubato. No less important is the readiness to play what someone sings, and the fitness to play at a wedding until the morning and, after a few hours’ nap, another day and another night. The time has come to abandon 19th-century opinions and prejudices. It is worth taking a fresh look at folk fiddlers and their surrounding culture – with curiosity and openness. (EK-G)

Przygotowani na wszystko

Na pytania o trudności, jakie stawia przed muzykami partytura *Sinfonii Concertante*, i o wyobrażenia wymarzonych solistów odpowiada druga dyrygentka Orkiestry Kameralnej Polskiego Radia Amadeus

z Anną Duczmal-Mróż rozmawia



Piotr Mika



Leszek Zadoń



Spotykamy się w przeddzień drugiej części drugiego etapu Konkursu. Czy nie mogą się już państwo doczekać?

Tak, dzisiaj emocje sięgają zenitu. Kończymy okres przygotowań, na ostatnich próbach dopieszczamy jeszcze każdy dźwięk *Sinfonii*. Jesteśmy bardzo ciekawi skrzypków – tego, co pokażą w tym utworze, jak go muzycznie zbudują, czy i w jaki sposób będą z nami współpracować. Zastanawiamy się, co odczytają z nut i czy zostaniemy potraktowani jako trzeci głos koncertujący.

Piętnaście razy Mozart. Ten sam, ale z różnymi pomysłami. Jak się do tego przygotować?

Przed wszystkim ćwiczyliśmy *Sinfonię* w różnych tempach i różnej dynamice, by w czasie przesłuchań umieć budować i prowadzić frazy na 15 sposobów. Każdy skrzypek będzie rozumiał ten utwór inaczej, więc naszym najważniejszym zadaniem było oduczenie się przyzwyczajęń. Pozbywaliśmy się odruchów, by na estradzie nasłuchiwać i działać już tylko zgodnie z tym, co solista będzie proponował. Musimy być przygotowani na wszystko.

Jakie zalety i wady skrzypka może uwypuklić *Sinfonia*? Co czyha na konkursowiczów w partyturze?

Sinfonia Concertante tylko wydaje się niepozorna, zbyt często się ją bagatelizuje. Tymczasem jest przecież najeżona problemami – od technicznych przez kwestię bogactwa barwy po artykulację. Możemy w niej tak wiele zbudować właściwie tylko przy pomocy zmian samej artykulacji, jej długości i ciężkości. Jak w koncertach Mozarta, mamy tu do czynienia z jego humorem, lekkością, ale też z zadziornością. Do tego dochodzi drugi instrument solowy, więc skrzypek nie może skupić się wyłącznie na własnym planie budowania mozartowskiej struktury, ale musi dzielić tę myśl z altowiolistą. Powinna zaistnieć między nimi chemia. To często wymaga czasu, którego na Konkursie po prostu brakuje. Dodatkową trudność stanowi współpraca z orkiestrą, która w tym dziele nie jest tylko cichą akompaniówką, a ważnym głosem towarzyszącym duetowi solistów. Warunków sukcesu jest zatem dużo, a trzeba pamiętać, że część uczestników Konkursu *Sinfonii* być może nigdy nie grała z zespołem, a może nawet w ogóle nie występowała z orkiestrą... Spada więc na nich ogromna liczba zadań, przy których należy jeszcze pokazać swą muzykalność oraz swobodę wypowiedzania się na instrumencie.

To kolejny niezwykle trudny sprawdzian. Dla wszystkich stron.

My, dojrzały muzycy, towarzysząc młodym ludziom na estradzie, czujemy za nich ogromną odpowiedzialność. Po Konkursie będą musieli zmierzyć się z rozwojem kariery, intensywną działalnością koncertową, eksponowaniem przez

media lub z bolesnym uczuciem odrzucenia. Nie wiadomo, jak sobie z tym poradzą. Największa presja może spotkać ich de facto po Winiawskim. Patrzymy więc na uczestników zarówno pod kątem ich umiejętności, jak i kondycji psychicznej.

Umówiliśmy się na rozmowę w siedzibie orkiestry. Gdy wchodziłem do gabinetu, dostrzegłem, że właśnie śledziła pani transmisję konkursowych zmagani. Czy zauważyła pani jakieś cechy uczestników, które mogą być prognostykiem współpracy z zespołem?

W pierwszej części drugiego etapu zwracałam uwagę przede wszystkim na wykonania sonat. To kompozycje, w których skrzypkowie pokazują, czy współpracują z pianistą, budują wspólną koncepcję, czy traktują go tylko jako podążającego za nimi akompaniatora. Wysoki poziom tegorocznego Konkursu oraz niesamowite umiejętności techniczne uczestników sprawiają, że staję się wobec nich jeszcze bardziej wymagająca. Chcę, żeby nie traktowali gry wyłącznie technicznie, a pobawili się tą muzyką, pokazali wszystko, co pozostaje ukryte między nutami.

Taki właśnie powinien być wymarzony solista? Ma pani jego wyobrażenie?

Zwyczajczynie ostatniej edycji Konkursu, Veriko Tchumburidze, prezentuje cechy, których oczekuję u współczesnego solisty. Ma niesamowitą wyobraźnię muzyczną, a możliwości techniczne wykorzystuje do zabawy muzyką. —

Ready for anything / The second conductor of the Polish Radio Amadeus Chamber Orchestra answers questions about the difficulties posed to musicians by the *Sinfonia Concertante* score and about how she imagines the soloist of her dreams.

We meet on the eve of the second part of the second stage of the Competition. Are you looking forward to it already?

Yes, today the excitement is reaching its peak. We are finishing the preparation period, we are still polishing each aspect of the *Sinfonia* in the last rehearsals. We are very curious about the violinists – what they will demonstrate in the piece, how they will construct it musically, how they will work with us. We wonder how they will interpret the score and whether they will treat the orchestra as a third solo voice.

Mozart times fifteen – the same, but each time with different ideas. How do you prepare for this?

First of all, we have practiced the *Sinfonia* at different tempos and different dynamics, so that during the auditions we will be able to shape and pace the phrases in fifteen different ways. Every violinist will understand the piece differently, so our most important task has been to shake off old habits. Rather than relying on what we know, we will have to listen on stage and act according to what the soloists propose. We have to be prepared for anything.

What strengths and weaknesses of a violinist can the *Sinfonia* highlight? What is lurking in the score for the contestants?

Sinfonia Concertante can seem innocuous, and is too often downplayed. In fact, it is fraught with problems – from technical issues to questions of timbral richness and articulation. We can find so much musical variety in it, but only by employing a wide range of articulations, of different weight and gravity. As in Mozart's concertos, here we have his humor, his lightness, but also his feistiness. On top of that, there is a second solo instrument, so the violinist cannot focus solely on their own plan to shape this Mozartian structure, but must share their ideas with the viola player. There should be chemistry between them. This often requires time, which is simply in short supply at the Competition. An additional difficulty is the cooperation with the orchestra, which in this work is not just an obedient companion, but an important voice accompanying the duo of soloists. Thus, the conditions for success are many, and it must be remembered that some of the Competition participants may never have played the *Sinfonia* with an ensemble, or perhaps not even performed with an orchestra at all... Thus, a huge number of tasks fall to them, and they still need to show their musicianship and freedom of expression on the instrument.

This is an extremely difficult test, for all parties.

We, mature musicians, accompanying young people on stage, feel a great responsibility for them. After the Competition, they will struggle with career development, intense concert activity and media exposure or with the painful feeling of rejection. There is no telling how they will cope. The greatest pressures might come later, after the —



Tak widzę solistów w dzisiejszych czasach – jako nie tylko techników, ale jako muzykalnych techników.

Czy ma pani ulubiony album z repertuarem skrzypcowym?

Przyznaję się, że całymi godzinami mogę słuchać Anne-Sophie Mutter. Chociaż nie we wszystkich dziełach, bo na przykład jej ostatniego nagrania *Koncertu potrójnego* Beethovena zupełnie nie kupuję. Natomiast muzyka, która mnie relaksuje, wprawia w dobry nastrój i dodaje chęci do tego, czym się zajmuję, to z pewnością – już poza repertuarem skrzypcowym – Wynton Marsalis oraz Sting, którego słucham niemal codziennie w drodze do pracy.

Wieniawski. So we look at the participants in terms of both their skills and their mental condition.

Our interview is taking place at the orchestra's headquarters. As I entered the office, I noticed that you had just been following the broadcast of the competition. Did you notice any characteristics of the participants that might be indicative of how they cooperate with the ensemble?

In the first part of the second stage, I mainly paid attention to the performances of sonatas. These are compositions in which violinists show whether they can collaborate with the pianist, build a joint concept, or treat him only as a subservient accompanist. The high level of this year's Competition and the incredible technical skills of the participants make me even more demanding of them. I want them not to consider playing only from the technical side, but to interpret this music, to show everything to be found between the notes.

Is this what a dream soloist should be like? Have you got an idea of what they would be like?

The winner of the last edition of the Competition, Veriko Tchumburidze, presents the qualities I expect in a contemporary soloist. She has an incredible musical imagination, and she uses her technical abilities to empower the music. This is how I see soloists today – as not just masters of technique, but as musical masters of technique.

Do you have a favorite album of violin repertoire?

I admit that I can listen to Anne-Sophie Mutter albums for hours. Although not in all works, because, for example, her recent recording of Beethoven's *Triple Concerto* doesn't convince me at all. On the other hand, the music that relaxes me, puts me in a good mood and gives me the will to do what I do is – clearly well beyond the violin repertoire – Wynton Marsalis and Sting, whom I listen to almost every day on my way to work. (MW)



XI Konkurs Wieniawskiego w RM

✎ Marcin Barszcz

„*D*wa pytania i kilka uwag” – tak swoją relację z XI Konkursu Wieniawskiego w Poznaniu zatytułował w „Ruchu Muzycznym” Józef Kański. Powodem takiego postawienia sprawy przez autora był brak nagrody głównej – pierwszy raz w historii Konkursu. Pojawiły się więc wątpliwości, czy to słuszna decyzja, i próby wyjaśnienia, o czym ona świadczy.

Wśród przyczyn wymieniano niezbyt wysoką, według oceniających, klasę uczestników. „Poziom obecnego Konkursu trochę mnie zaskoczył, w sensie negatywnym, wykonania są czasami monotonne, nie zawsze staranne” – mówił Konstanty A. Kulka. Charles Treger dodawał: „Martwi mnie bardzo brak muzycznej dojrzałości u tych młodych skrzypków”. Odczucia Kańskiego

zbyttno nie odstawały: „Zauważyłbym przede wszystkim zaskakującą nierówność produkcji w kolejnych fazach Konkursu. [...] Nikt prawie nie był w stanie utrzymać przez wszystkie etapy jednakowego mniej więcej poziomu wykonania [...]”. Finalnie uznał więc werdykt za słuszny.

Dużo mocniejszy komentarz na temat poziomu artystycznego Konkursu w roku 1996 przygotował dla RM Ryszard Daniel Golianek. Zwrócił uwagę, że dla oceniających nie liczyła się emocjonalność i ekspresja wykonania, a trzymanie się zapisu nutowego: „jakże potwornie nudne wydały się sonatowe interpretacje polskich finalistek [...], jak całkowicie pozbawiona wyrazu była gra Akiko Tanaki (III nagroda!). Widocznie jednak wykonawczynie te spełniły warunek poprawności,

The 11th Wieniawski Competition in RM / ‘Two questions and a few comments’ – this is how Józef Kański titled his account of the 11th Wieniawski Competition in Poznań in “Ruch Muzyczny”. His comments concerned the absence of a main prize – for the first time in the history of the Competition. There were some doubts as to whether this was the right decision, thus the author attempted to explain what it meant.

Among the reasons cited was the not particularly high standard of participants, in the opinion of the judges. ‘The level of the current Competition surprised me a little, in a negative sense. The performances were sometimes monotonous, not always attentive,’ said Konstanty A. Kulka. Charles Treger added: ‘I am very worried about the apparent absence of musical maturity in these young violinists.’ Kański’s feelings were similar: ‘I would note first of all the surprising inequality of output in the successive phases of the

Competition. [...] Almost no one was able to maintain a more or less equal level of performance throughout all stages [...]’ He thus ultimately considered the verdict to be correct.

An even more damning critique of the artistic level of the Competition in year 1996 was drafted for RM by Ryszard Daniel Golianek. He pointed out that what mattered to the judges were not the emotive or expressive qualities of the performances, but merely adherence to the score: ‘how monotonously dull the sonata interpretations of the Polish finalists seemed [...], how completely devoid of expression was the performance of Akiko Tanaka (3rd prize!). Apparently, however, these performers fulfilled the criterion of correctness, as they not only reached the final, but were also victorious in the final battle for the trophies.’ According to Golianek, the rigid adherence to interpretative criteria in the assessment process was the reason for the Competition losing its



Jury, TMHW

skoro nie tylko doszły do finału, ale jeszcze zwycięsko powędrowały ku końcowej walce o trofea". Kurczowe trzymanie się stereotypów interpretacyjnych przy ocenie stało się według Goliańka przyczyną obniżenia rangi Konkursu, który zgubił swój główny cel – promowanie indywidualistów.

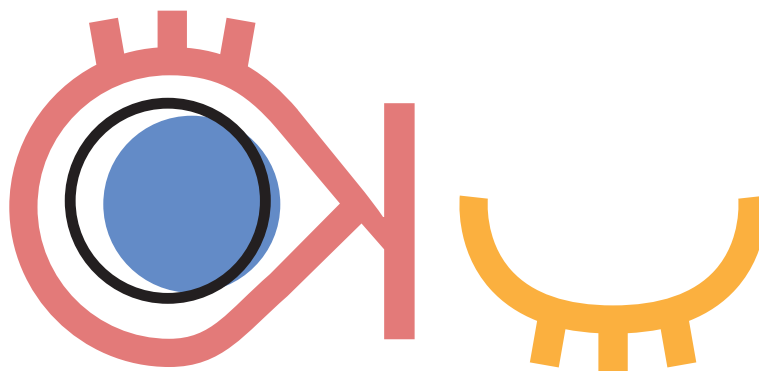
Zmniejszenie międzynarodowego prestiżu rzeczywiście dało się odczuć, bo wśród uczestników ponownie przeważały dwa narody – Japonia i Polska. Dodatkowym „strasza-kiem” dla wielu potencjalnych kandydatów stał się trudny program, w którym położono nacisk bardziej na technikę niż ekspresję (co jedynie potwierdza słowa Goliańka). Swoje trzy grosze w tej sprawie dorzucił też Kański: „stosunkowo mało było utworów «obiegowych», a zapewne zbyt wiele znajdowało się pozycji, jakich młodzi ludzie musieli uczyć się specjalnie na ten Konkurs [...]”.

Zasiadający w jury Michael Frischenschlager był innego zdania: „Odpowiada on [program – przyp. aut.] randze Konkursu Wieniawskiego i zaproszonych do niego jurorów”. Warto się jednak zastanowić, dla kogo wymagania regulaminowe powinny być atrakcyjne – dla uczestnika czy oceniającego?

quality and thus its main objective – the promotion of unique artists.

Indeed, a loss of international prestige was felt, as two nations, Japan and Poland, once again prevailed among the participants. An additional ‘deterrent’ for many potential candidates was the difficult programme, which emphasised technique over expression (which only confirms Goliańek’s words). Kański also gave his two cents on the matter: ‘there were comparatively few “mainstream” pieces, and there were probably too many works that young people had to learn specifically for this Competition [...]’.

Michael Frischenschlager, who sat on the jury, was of a different opinion: ‘It [the programme] corresponds to the stature of the Wieniawski Competition and the jurors invited to it.’ However, one should consider for whom the statutory requirements should be attractive – the participant or the jury? (EK-6)



OKULTURZE

Ks. Adam Boniecki o chorobie, pamięci i obecności Boga.
Tylko w „Tygodniku Powszechnym”
– **weź, czytaj!**

Dzisiaj grają

16/10/2022

Today's performers

17.00



Wojciech Niedziółka

Polska / Poland

altowiolistka: Katarzyna Budnik

17.40



Karen Su

Stany Zjednoczone / USA

altowiolista: Michał Bryła

18.20



Max Tan

Stany Zjednoczone / USA

altowiolistka: Katarzyna Budnik

19.20



Shihan Wang

Chiny / China

altowiolista: Michał Bryła

20.00



Qingzhu Weng

Chiny / China

altowiolistka: Katarzyna Budnik



Warsztaty dla dzieci z Kasią Huzar-Czub

autorką wierszowanej opowieści
*Henio i cztery struny*17.10, godz. 10.00 i 11.30
(dwie grupy dla dzieci w wieku 6-9 lat)

Spotkanie dla młodzieży z Mateuszem Borkowskim

autorem książki *Wieniawski*
z serii *Małe Monografie*

17.10, godz. 16.00

ADRES: Hotel Mercure Centrum Poznań
ul. F. Roosevelta 20
sala NOWE MIASTOW.A. Mozart – *Sinfonia Concertante Es-dur* KV 364

Orkiestra Kameralna Polskiego Radia Amadeus pod dyr. Anny Duczmal-Mróz

Arkadiusz Hapka

