

GAZETA *konkursu* WIENIAWSKIEGO



16. MIĘDZYNARODOWY KONKURS SKRZYPCOWY IM. HENRYKA WIENIAWSKIEGO

RELACJE / REVIEWS

Walka

będzie zacięta / *Competition*
will be fierce
[s. 3]

ROZMOWA / INTERVIEW

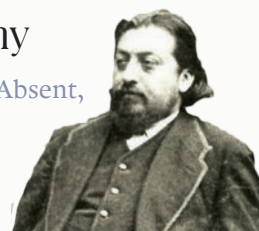
Konsoleta

jak kokpit / *control console*
like cockpit
[s. 12]

POCZTÓWKA / POSTCARD

Nieobecny

usprawiedliwiony / *Absent,*
but excused
[s. 7]



egzemplarz bezpłatny / free copy

19 października 2022 / October 19, 2022

fot. R. Masłowski



ISKRA, ŻAR, PŁOMIEN



Karolina Kolinek-Siechowicz

Redaktorka naczelna

Brytyjski psycholog muzyki, John Sloboda, dowodził, że wystarczy przeżyć w dzieciństwie jedno intensywne doświadczenie związane z muzyką, by na zawsze ukonstytuować w sobie pragnienie przebywania w jej świecie. Podejrzewam, że wielu z nas – zarówno muzyków, jak i słuchaczy – ma tego rodzaju wspomnienie. Mam też nadzieję, że takim wspomnieniem będzie dla niektórych młodych melomanów tegoroczny Konkurs Wieniawskiego. Od rozpoczęcia I etapu w Auli UAM spotkać można przecież dzieci w najróżniejszym wieku: od dreptających już bobasów (ukłony dla dziewczynki w różowej sukience, która w zachwycie słuchała sesji porannej 11 października), przez licznie reprezentowanych uczniów szkół muzycznych, aż po aspirujących skrzypków licealistów. To właśnie przybyłych z najrozmaitszych zakątków Polski młodych słuchaczy postanowiliśmy zapytać o wrażenia z przesłuchań. Ich odpowiedzi zebrane w reportażu Barbary Rogali (s. 4) są tyleż urocze, co dojrzałe i potwierdzają opisany przez Slobodę mechanizm: intensywne spotkanie z muzyką jest inspiracją, a często także wzmacnia motywację, by doskonalić się w grze na instrumencie. Iskra talentu nierzadko rozpala się niespodziewanie już we wczesnym dzieciństwie, a troską nas wszystkich – rodziców, pedagogów, krytyków i współsłuchaczy – jest bezpieczne rozżelenie jej w regularny i trwały niczym znicz olimpijski płomień.

W tej sztafecie pokoleń ważna jest przecież ciągłość, bez niej tradycja stanie się tylko historią, a żywe doświadczenie zostanie wyparte przez uniwersum fonograficzne. Jeśli więc bezwzględne konkursowe zmagania mają swój cel, to chyba właśnie taki, by nieustannie dowodzić, że nowi wykonawcy i nowi słuchacze są muzyce do istnienia koniecznie potrzebni.

The spark, the blaze, the flame / John Sloboda, a British psychologist of music, argued that a single intensive experience related to music in childhood is sufficient to develop a lifelong desire to remain within its realm. I suspect that many of us, both making and listening to music, have had such an experience. I hope that for some young music lovers this year's Wieniawski Competition will be such a memory.

For there are children of all the ages in the Auditorium of the Adam Mickiewicz University, from the toddlers happily darting around the floors (greetings to the girl in a pink dress listening with glee to the morning session on 11 October), via a fair representation of music school pupils, to aspiring high school violinists. We decided to ask the youngest section of the audience thronging to Poznań from every corner of Poland about their experiences of the auditions. Their answers, collected by Barbara Rogala (p. 4), are as charming as they are mature, and confirm the mechanism described by Sloboda: an intensive encounter with music inspires and often also reinforces motivation to hone your instrumental skills.

The spark of talent often flares up unexpectedly in early childhood, and it is the shared duty of us all – parents, teachers, critics, and fellow members of the audience – to fuel it into a proper blaze, enduring like the Olympic flame. What matters in this relay race of generations is continuity, as without it tradition becomes just history, and live experience is relegated to the world of recordings. If then there is a shared interest vested in the world of music competitions, it is in demonstrating that music can continue as long as we can encourage new performers and new listeners. (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

#11/2022

Gazeta Konkursu Wieniawskiego,
Redaktorka naczelna / Editor-in-chief
Karolina Kolinek-Siechowicz
karolina_kolinek-siechowicz@pwm.com.pl
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 Łys,
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. Krasieńskiego 11a, 31-111 Kraków
pwm@pwm.com.pl

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

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

Strona internetowa / Website
gazeta.wieniawski.pl

ISSN 0035-9610 INS 374911

Zdjęcie na okładce / Cover photo
TMHW

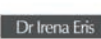
ORGANIZATOR:



WSPÓŁORGANIZATORZY I WSPÓŁFINANSOWANIE:



WSPÓŁFINANSOWANIE:



Energia potencjalna

✎ Bartosz Witkowski

Wreszcie – pora rozpocząć tak wyczekiwane finały! Wielobój konkursowy daje się wszystkim we znaki, ale emocje biorą górę. Ostatnia prosta, zebranie sił. Trzeba na moment zapomnieć o bólu mięśni po wielogodzinnych ćwiczeniach i dać z siebie wszystko. Miejsca na podium tylko trzy. Walka będzie zacięta. Na pierwszy ogień – Dayoon You i Hana Chang dopingowani przez Orkiestrę Filharmonii Poznańskiej pod dyktando Łukasza Borowicza.

Poprzednie występy Koreańczyka wzbudzały mieszane uczucia wśród komentatorów. Chwalony za kreacje w I etapie, *Symfonią koncertującą* Mozarta raczej nie zyskał nowych wielbicieli. Dotychczas jego występy wyróżniały się dużą pewnością siebie i właściwie brakiem problemów technicznych. W finałowym Beethovenie odnosiłem jednak wrażenie, że You ani nie jest solistą, ani też nie wtapia się w zespół. Jego dialogowanie z orkiestrą nie miało w sobie dynamicznego sznytu. Jakby brakowało mu historii, którą chciałby opowiedzieć swoją grą. Ale i tak najbardziej żałowałem, że cały *Koncert* wykonał właściwie jednym rodzajem dźwięku – jasnym i jednowymiarowym. Na jakość brzmienia nie mogłem za to narzekać u Chang. Od samego początku byłam zauroczony tonem jej instrumentu, subtelnym, pastelowym. Co zaskakujące, jej obraz *Koncertu D-dur*, mimo że namalowany o wiele bardziej zróżnicowaną paletą barw skrzypcowych niż u You, przybrudzało sporo usterek intonacyjnych. Niemniej te mankamenty nie przeszkodziły cieszyć się uroczym zagranym *Larghetto*, medytacyjnym, niby-bajkowym. Słowa uznania należą się jej także za wybór bardzo rzadko grywanej kadencji Wieniawskiego do pierwszej części, swoją drogą zdecydowanie trudniejszej niż najpopularniejsza Joachima.

Po dwóch propozycjach Beethovena odczuwałem niedosyt, dlatego ostrzyłem sobie zęby



Hana Chang i Łukasz Borowicz, fot. L. Zadoń, Fresh Frame

na drugą połowę, czyli dublet Wieniawskiego z jedynym w tegorocznej edycji Konkursu *Koncertem fis-moll* w wykonaniu Dayoona You. Skrzypek przywdział tutaj strój romantyka-wirtuoza, co nadało pierwszemu ogniwiu rys ciut diaboliczny. Wciąż jednak nie przekonał mnie do siebie, pod płaszczykiem biegłości bowiem nie kryła się przykuwająca uwagę narracja. *Preghiera* lepiej – (wreszcie) wydobył ton zadumy spowity lekką mgiełką, która niestety szybko się rozplynęła, gdy cyrkowy finał przeleciał za szybko i bez należytej koordynacji na linii solista-orkiestra.

Lustrem dla niego stała się Chang, pomysłowa i mająca coś do powiedzenia. Stabilność intonacyjną, która szwankowała na początku wieczoru, odzyskała w *Koncertie d-moll* – wyważonym, umiejętnie przyprawionym w niektórych miejscach szczyptą błyskotliwej wirtuozerii. Muzykalność podparta znajomością stylu. Zagrała naprawdę porywająco. Cały wcześniejszy stres, tak widoczny w Beethovenie, zniknął jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki. Skrywana energia wreszcie znalazła ujście w pełnokrwistym graniu. Chapeau bas.

Potential energy / Finally! Time to begin the long-awaited finals! The Wieniawski Combined Challenge takes its toll on everyone, but emotions remain high. The last stretch, a mustering of strengths. You must ignore the pain in your muscles from hours on end of practising and do your best. There are only three places on the podium, so the competition will be fierce. It all opened with Dayoon You and Hana Chang, supported by the Poznań Philharmonic Orchestra and conductor Łukasz Borowicz.

Dayoon You's earlier performances drew mixed responses from the commentators. He was praised for his interpretations in the first stage, but was unlikely to gain any new fans with Mozart's *Sinfonia concertante*. Up till now, his performances have radiated self-confidence and technical assuredness. However, in the Beethoven he played in the finals, I had the impression that You is neither a soloist nor a musician who would integrate into an ensemble. There was no clear dynamic to his

dialogue with the orchestra. It was as if he lacked a story to tell in what he delivered. What I regretted most though was that he took a single approach to the concerto, in a single type: straightforward and one-dimensional. By the same token, I cannot grumble about Chang's quality of sound. From the start, I was entranced with the tone of her instrument: subtle pastel shades. Surprisingly, her reading of the *Concerto* in D minor, even though painted with a far more varied palette of violin timbres than You's, was marred by problems with intonation. Nevertheless, these drawbacks were no obstacle to enjoying the charmingly played *Larghetto*; meditative, like a fairy tale. She also deserves respect for her selection of Wieniawski's rarely played cadenza for the first movement, a far more difficult than the more popular one by Joachim.

I felt a certain hunger after the two Beethovens, which made me eager to hear the second half: a double course of Wieniawski, including this year's only rendition of the

Concerto in F sharp minor by Dayoon You. The violinist appeared dressed as a virtuoso of the Romantic era, which added a diabolic touch to the first movement. Yet he still did not convince me: there was no narrative holding the attention under his cloak of technical finery. *Preghiera* was better, as he (finally) drew a more pensive tone with a lighter aura. But this was quickly dispelled by the circus-like finale, darting around too fast and without due coordination between soloist and orchestra. Chang came over as his exact opposite: she was creative and had something to say. She regained the stability of intonation that failed her in the *Concerto* in D minor. Her playing now was balanced, but seasoned with many moments of brilliant virtuosity. She showed musical flair, supported with an awareness of the style, and her playing was really captivating. All the earlier stress, so jarring in Beethoven, disappeared as if flicked away with a magic wand. The suppressed energy was finally vented in a full-blooded performance. Hats off! (PK)

Młodym uchem

Barbara Rogala

Wnętrze Auli Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza kolejny raz wypełnia się słuchaczami. Wśród nich są najmłodsi, którzy od początku Konkursu stanowią znaczną część publiczności. Niektórzy pierwszy raz w życiu znaleźli się w sali filharmonii. Taką osobą jest pięcioletni Piotrek, który z wielkim zainteresowaniem przysłuchiwał się wykonaniu *Symfonii koncertującej* podczas pierwszego dnia przesłuchań z orkiestrą kameralną: „Jest fajnie. Trzymam kciuki za skrzypaczkę z Singapuru!”. Zapytany o to, czy gra na instrumencie i czy lubi muzykę, odpowiedział: „Nie gram, ale chciałbym. Lubię słuchać muzyki, na przykład w wakacje słuchałem *Carmen*”. Młodzi powoli stają się melomanami – ośmioletnia Marcelina wylicza: „Na koncercie jestem drugi raz w życiu, na Konkursie – pierwszy”. Po czym dodaje: „Też gram na skrzypcach!”.

Młoda publiczność nierzadko ma wiele interesujących uwag na temat wysłuchanych prezentacji. Co więcej, dla niektórych Konkurs jest okazją do podpatrzenia techniki skrzypków i nauki. Jedenastoletnia Gabrysia zaznacza, że często bywa na koncertach, a ponieważ uczy się grać na skrzypcach, uważnie obserwuje solistów: „Patrzę na ich aparat gry i w domu próbuję to naśladować”. Ma też swoich faworytów: „Trzymam kciuki za Hanę Chang. Bardzo podobał mi się jej występ, bo było w nim dużo emocji. Była bardzo skupiona i grą opowiadała historię. Chciałabym być jeszcze na finałach, ale nie wiem, czy mi się uda”. Wykonawców bacznie obserwowało też rodzeństwo: Ania (12 lat), Helena (14 lat), Jurek (9 lat) i ich kolega Franciszek (14 lat). Ten ostatni dzieli się przemy-



fol. L. Zadoń, Fresh Frame

śleniami z drugiego etapu: „Wersje były bardzo różne, wykonawcy grali pięknie, orkiestra też. Najbardziej spodobał mi się Zhixin Zhang”. Jednak wszyscy zgodnie kibicowali Polakom – przede wszystkim Wojciechowi Niedziółce i Adamowi Susce.

Jedenastoletnia Ida i dziewięcioletni Adam powiedzieli mi, że na przesłuchaniach było „czadowo”. Zdaniem dziewczynki „Było słyszeć lepiej niż zwykle, bo grali z orkiestrą”, choć jej brat uważa, że „było dokładnie tak samo jak z fortepianem” i „dobrze słyszał”. Obydwójce grają na skrzypcach i pianinie. Oni również mieli swoich faworytów: „Dzisiaj nie było nikogo, za kogo trzymamy kciuki, ale ogólnie bardzo lubimy Wojciecha Niedziółkę, chcemy, żeby przeszedł do kolejnego etapu”.

Z okazji Konkursu do Poznania przyjechała grupa uczniów klas skrzypiec z Bydgoszczy. „Przyjechaliśmy po to, żeby się przysłuchać, zmotywować do ćwiczenia” – opowiada Filip z Państwowego Zespołu Szkół Muzycznych im. Artura Rubinsteina w Bydgoszczy. „O tym, że wybieramy się do Poznania, dowiedzieliśmy się dwa, trzy tygodnie temu. Nauczyciele spytali, czy bylibyśmy chętni, i oczywiście krzyknęliśmy chórem, że tak. Przyjechaliśmy tu pociągiem. Jedzie się chyba dwie godziny, ale nie jestem pewien, bo spałem całą drogę” – dodaje. Pytany o konkursowe wrażenia i inspiracje, odpowiedział: „Bardzo mi się podoba. Myślę, że mówię w imieniu nas wszystkich. Naprawdę jestem oszołomiony poziomem tego wszystkiego i na pewno da mi to kopa do ćwiczenia”.

To a young ear / The grand hall of the Auditorium of the Adam Mickiewicz University is once again filled with listeners. Among them are a younger generation, who have accounted for a sizable portion of the audience since the beginning of the Competition. Some have found themselves in a philharmonic hall for the first time in their lives, like five-year-old Piotrek, who listened with great interest to the performances of the *Sinfonia Concertante* during the first day of auditions with the chamber orchestra: ‘It’s cool. I’m keeping my fingers crossed for the Singaporean violinist!’. Asked if he plays an instrument and enjoys music, he replied: ‘I don’t play, but I would like to. I like to listen to music, for example, during the vacation I listened to *Carmen*.’ Youngsters are slowly becoming music lovers, eight-year-old Marcelina reckons: ‘I’m at a concert for the second time in my life, at the Competition – for the first.’ She then adds, ‘I also play the violin!’.

It is not uncommon for young audiences to have many interesting comments on the performances they have heard. What’s more, for

some, the Competition is an opportunity to watch and learn the techniques of the violinists. Eleven-year-old Gabrysia points out that she often attends concerts, and since she is learning to play the violin, she watches soloists closely: ‘I look at their playing techniques and at home I try to imitate them.’ She also has her favorites: ‘I’m keeping my fingers crossed for Hana Chang. I really liked her performance because there was a lot of emotion in it. She was very focused and told a story with her playing. I would still like her to be in the finals, but I don’t know if she will make it.’ The performers were also closely watched by siblings Ania (age 12), Helena (age 14), Jurek (age 9) and their friend Franciszek (age 14). The latter shares his thoughts on the second stage: ‘The versions were very different, the performers played beautifully, I liked the orchestra too. I liked Zhixin Zhang the most.’ However, everyone unanimously cheered for the Poles – especially Wojciech Niedziółka and Adam Suska.

Eleven-year-old Ida and nine-year-old Adam told me that at the auditions, everything was ‘cool.’ According to Ida, ‘You could hear

better than usual because they played with an orchestra,’ although her brother believes that ‘it was exactly the same as with the piano’ and ‘he could hear well.’ Both play violin and piano. They also had their favorites: ‘Today there was no one we were keeping our fingers crossed for, but in general we like Wojciech Niedziółka very much. We want him to move on to the next stage.’

The Competition has brought a group of violin class students from Bydgoszcz to Poznań. ‘We came to listen, to motivate ourselves to practice,’ says Filip from the Artur Rubinstein State Music School in Bydgoszcz. ‘We learned about this trip to Poznań two or three weeks ago. The teachers asked if we would be interested, and of course we shouted out in unison that we would. We came here by train. It’s probably a two-hour ride, but I’m not sure, because I slept the whole way,’ he adds. Asked about his impressions and the inspirational value of the Competition, he replied: ‘I like it very much. I think I speak for all of us. I’m really stunned by the level of it all, and it will definitely kick me back into practice.’ (EK-6)

Cztery gracie

Adam Suprynowicz

Program finału tegorocznego Konkursu daje do myślenia. Lista koncertów z orkiestrą jest najkrótsza od 1991 roku, kiedy to muzycy mogli wybierać spośród dzieł Ludwiga van Beethovena (I cz.), Johanna Brahmsa (I cz.) i Karola Szymanowskiego (*I Koncert*). Przed 1996 rokiem repertuar tego etapu zawsze był skromny, jednak dotąd tylko dwukrotnie (w 1935 i 1981) brakowało w nim muzyki pisanej w XX wieku. Jak twierdzi Augustin Dumay, zawężenie listy ma ułatwić porównywanie interpretacji (od Szymanowskiego do Beethovena faktycznie daleko). Z wyboru utworów przebija wyraźne przekonanie o supremacji wielkiego repertuaru niemieckiego, który musi być domeną skrzypka godnego nagrody.

Cztery koncerty dopuszczone do prezentacji obok dzieł Henryka Wieniawskiego są zarazem bliskie sobie i dalekie. *Koncert D-dur* Brahmsa (1878) w swojej syntezie cech romantycznych i klasycznych oraz monumentalnym symfoniizmie jest nieodłącznym spadkobiercą dzieła Beethovena w tej samej tonacji (1806). *Koncert a-moll* Antonína Dvořáka (1880), wciąż trochę na marginesie skrzypcowego kanonu XIX wieku, to daleki wnuk ukochanego przez niemal wszystkich (choć zniechęconego z powodu wszechobecności w programach) *Koncertu e-moll* Felixa Mendelssohna (1844), ucieleśnienia romantycznej uczuciowości.

Koncertu D-dur op. 61 Beethovena nie lubił z początku nikt. Kompozytorowi zarzucano przede wszystkim powtarzanie w nieskończoność mało interesujących fragmentów. Opinia ta to zarazem jeden z kluczy interpretacyjnych, zwłaszcza do gigantycznej części pierwszej. Partia skrzypcowa utkana jest tam z niezliczonych pasażów i figuracji, które nabierają sensu wyłącznie w dłoniach świadomego każdej nuty skrzypka. Samo logiczne przeprowadzanie kolejnych



M.M. Sypniewski, Ludwig van Beethoven, Wikimedia Commons

fraz, zdań i okresów z pewnością ma tu znaczenie, ale niekoniecznie jeszcze ożywia Beethovenowską partyturę. Jest ona bowiem egzemplifikacją czasu muzycznego: orkiestra w marszowym rytmie wyznacza czas zegarowy, na którego tle rozwija się oracja skrzypiec, utrzymana w ramach, a jednocześnie elastyczna, rządząca się jakby własnymi zasadami, podkreślająca względność czasu i to, w czym kryje się sztuka, czyli odstępstwo. Podobne pułapki znajdziemy też w środkowym *Larghetto*, w którym orkiestra raz po raz milknie, pozostawiając skrzypkowi pełną odpowiedzialność za utrzymanie napięcia. *Koncert* Beethovena odkurzono

dopiero po czterech dekadach. Jego ducha w nowej muzyce ożywił kolejne 30 lat później Johannes Brahms. *Koncert D-dur* op. 77 to dzieło kompozytora, który czuje się spadkobiercą wielkiej tradycji muzyki niemieckiej. Jest jak pomnik odlany ze spiżu – raczej austriacki niż pruski, z odpowiednią dozą lekkości i radości życia. O tę – jakże życiową – ambiwalencję potykają się często młode osoby. Łatwo się im rozśpiewać w pierwszej części *Koncertu*, nie mają też problemu z heroicznym tonem, ale kiedy wchodzi w żywioł liryczny, niejednokrotnie ma się wrażenie, jakby przypadkowo ktoś zaczął grać inny utwór. Wyzwaniem jest też część trzecia, —

The Four Graces / The programme for this year's Competition finale gives cause for reflection. The list of concertos with orchestra is the shortest since 1991, when musicians could choose from works by Ludwig van Beethoven (1st movement), Johannes Brahms (1st movement) and Karol Szymanowski (1st Concerto). Prior to 1996, the repertoire for this stage had always been modest, but only twice before (in 1935 and 1981) did it not include music written in the 20th century. According to Augustin Dumay, the list is shortened to facilitate comparisons between interpretations (it is indeed a long way from Szymanowski to Beethoven). What shines through from the selection of works is a clear belief in the supremacy of the great German repertoire, which must be the domain of a prize-worthy violinist.

The four concertos included for presentation alongside the works of Henryk Wieniawski are both close and distant from each other. In its synthesis of Romantic and Classical

features and monumental symphonism, Johannes Brahms' *Concerto* in D major (1878) is a natural heir to Beethoven's work in the same key (1806). Antonín Dvořák's *Concerto* in A minor (1880), still somewhat on the fringes of the 19th-century violin canon, is the distant grandson of Felix Mendelssohn's *Concerto* in E minor (1844), beloved by almost everyone (disliked only for its ubiquity), an embodiment of Romantic emotionalism.

Ludwig van Beethoven's *Concerto* in D major Op. 61 was not liked by anyone at first. The main charge was that the composer continually repeated uninteresting passages. This opinion is also one of the keys to interpretation, especially of the gigantic first movement. The violin part there is woven out of countless passages and figurations which only make sense in the hands of a violinist fully aware of every note. The logical execution of successive phrases, passages and intervals is important, but it does not necessarily bring Beethoven's score to life. It is rather an exploration of

musical time: the orchestra, in a marching rhythm, indicates clock time, with the violin's oration unfolding in parallel, on the boundary of this concept, but also flexible, as if governed by its own rules, emphasising the relativity of time, and the deviations necessary to create art. A similar relationship also governs the central *Larghetto*, in which the orchestra repeatedly falls silent, leaving the violinist fully responsible for maintaining the tension.

The Beethoven *Concerto* was only revived four decades later. Its spirit was rekindled in later music by Johannes Brahms. The *Concerto* in D major Op. 77 is the work of a composer who considers himself an heir to the great tradition of German music. It is like a monument cast in bronze – Austrian rather than Prussian, with just the right touch of lightness and joie de vivre. Young people often struggle with this ambivalence, so typical of life. In the first part of the concerto, players have no problem with the music, nor with its heroic tone. Only once the lyrical —

na którą trzeba oszczędzić siły, by wyrzeźbić nie tylko wszystkie figuracje, lecz także jej taneczny charakter.

Ponowną premierą Beethovenowskiego arcydzieła dyrygował Mendelssohn, ciągle jeszcze przed prawykonaniem własnego, powstającego bardzo długo. Wymyślił je zupełnie inaczej niż swoje wcześniejsze koncerty fortepiano- we czy młodzieńczy skrzypcowy. W *Koncertie e-moll* op. 64 to na grającym od drugiego taktu soliście spoczywa odpowiedzialność za narrację. Ekspozycja mówi nam właściwie wszystko, braki trudno odrobić. U Mendelssohna to orkiestra podporządkowana jest interpretacji skrzypka, w szczególności temu, jak gospodaruje czasem. Piękno pieśni bez słów w drugiej części zależy wyłącznie od muzycznego instynktu solisty, a w finale nader często *Elfenmusik* pryska przez zbyt ciężką prawą rękę czy zmęczenie, które sprawia, że skrzypek goni orkiestrę.

Najrzadziej wybierany przez uczestników *Koncert a-moll* op. 53 Dvořáka w swojej swobodnej, rapsodycznej formie, połączeniu pierwszej i drugiej części, wreszcie w sposobie narracji jest pokrewny dziełu Mendelssohna. Skrzypek musi wykazać się tutaj ścisłą współpracą z orkiestrą, bo partytura i tradycja wykonawcza dopuszczają pewną elastyczność agogiczną, przydaje się też wiedza o czeskiej muzyce tradycyjnej – *Koncert* jest przepojony zachwycającymi pięknymi melodiami, które jednak trzeba potrafić uformować, wyczuć ich wewnętrzny puls. To umiejętność wyższego rzędu, ale czy nie tego właśnie oczekujemy po najlepszych? —

spirit emerges can it seem like they have accidentally started playing a different piece. The third movement is also a challenge, for which one must save one's strength to clearly define not only the figurations, but also its dance character.

The revival performance of Beethoven's masterpiece was conducted by Felix Mendelssohn, even before the premiere of his own, which had been in the making for a very long time. He conceived it quite differently from his earlier piano concertos or his youthful violin concerto. In the *Concerto* in E minor Op. 64, it is the soloist, who plays from the second bar onwards, who is responsible for the narrative. The exposition tells us virtually everything, so any shortcomings are difficult to make up for. With Mendelssohn, it is the orchestra that is subordinated to the violinist's interpretation, especially in their tempos. The beauty of the song without words in the second movement depends solely on the musical instinct of the soloist, and in the finale the spirit of *Elfenmusik* is all too often suppressed by a too heavy right hand or fatigue that causes the violinist to trail behind the orchestra. The *Concerto* in A minor Op. 53 by Antonín Dvořák, which is the least frequently chosen by participants, bears a resemblance to Mendelssohn's work in its free, rhapsodic form, its linking of the first and second movements, and finally in the manner of narration. Here, the violinist must demonstrate close cooperation with the orchestra, as the score and performance tradition allow for a certain agogic flexibility, and knowledge of Czech traditional music is also beneficial – the *Concerto* is imbued with delightfully beautiful melodies, which nevertheless have to be shaped, to convey their inner pulse. It is a skill of a higher order, but is that not what we expect from the best? (EK-G) —

fot. M. Skwarczak



DYSKRETNY UROK NIEDOSKONAŁOŚCI

✍ Agata Romaniuk

Wirtuozeria równa się perfekcji. Idealna fraza, mistrzowskie vibrato, każdy dźwięk zagrany czysto i pełnie. Nie ma miejsca na pomyłki i potknięcia – to nie próba w pustej sali, szkolny recital czy granie dla przyjemności. Konkurs Wieniawskiego to matura mistrzów w świetle jupiterów i pod bacz- nym okiem surowych jurorów.

Trudno o większy stres. Za każdym razem, gdy coś zabrzmi choć odrobinę nieczysto, słyszy to nie tylko wykonawca, nie tylko akompaniator, lecz także ci, od których zależy, czy dany uczest- nik przejdzie do kolejnego etapu. Wchodząc na estradę, strojąc instrument, szykując się do pierw- szych taktów Bacha, młodzi muzycy myślą więc przede wszystkim: perfekcja, perfekcja za wszelką cenę. Ja, podobnie jak tysiące melomanów na całym świecie, oglądam ich i słucham ze zgoła innym oczekiwaniem. Chcę, żeby było pięknie. I jest. Tak, oczywiście, czytamy i rozumiemy uwagi kry- tyków: Paul Kropfitch zaliczył dwa błędy w kaprysie, Klara Gronet nie utrzymała tempa, Barbara Żołnierczyk zbyt lekko prowadziła smyczek.

Czytamy i wierzymy, ale nasze serca wyłapują coś innego niż uszy fachowców – jak niezwykle muzyczny jest Austriak, jak pięknie, lekko, z uczuciem zagrał sonatę. Nie starał się wybić ponad pianistę, być prymusem na tle pustki. Jego radość z grania przełożyła się na naszą przyjemność ze słuchania. Przyjemność nie mimo błędów, a z nimi – one czynią go ludzkim, bliskim. Z empatią patrzyłam na zdenerwowaną Klarę Gronet w pierwszym etapie. Tak, jej wykonanie było niedosko- nałe, ale jednocześnie było w nim tyle pasji, tyle młodzieńczej miłości do muzyki, że pomyślałam: takich wykonań chcę słuchać.

Takich, podczas których artystka jest obecna i na jej twarzy widać radość. Radość z muzyki, nie z perfekcji. W trakcie przesłuchań pojawiło się wielu krytyków kanapowych, którzy już nie tylko żądali mistrzowskiego, bezbłędnego wykonania, lecz także nie pozostawiali na uczestnikach suchej nitki, zarzucając im zbyt dużą indywidualność i wrażliwość.

Przedmiotem złośliwej krytyki była ekspresja sceniczna Judyty Kluzy-Sporniak. Cięgi za Mozarta zebrała Hana Chang. A na mnie wrażenie zrobiła jej determinacja i wielkie oddanie muzy- ce, które dało się słyszeć w każdej nucie. Przez dwa etapy Konkursu patrzyłam z uwagą na wielu uczestników. Na skromność i lekkość gry Adama Niedziółki, na dojrzałe piękno Meruert Kar- menovej, na zaparowane okulary młodzieńczej i diablo muzycznej Mai Kasprzak. Ocenę doskona- łości technicznej zostawiam jurorom. Dla mnie czułość, a nie tylko perfekcja, jest miarą odbioru muzyki. —

The Discreet Charm of the Imperfect / Virtuosity equals perfection. Perfect phrasing, masterful vibrato, every sound played cleanly and fully. There is no room for mistakes and stumbles – this is not a rehearsal in an empty hall, a school recital or playing for pleasure. The Wieniawski Competition is the graduation of masters in the limelight and under the watchful eye of stern judges.

The stress could hardly be greater. Every time something sounds even a little out of tune, it is heard not only by the performer, not only by the accompanist, but also by those who determine whether a given participant advances to the next stage. Entering the stage, tuning the instrument, preparing for the first bars of Bach, young musicians therefore think first and foremost: perfection, perfection at all costs. I, like thousands of music lovers around the world, watch and listen to them with a different expectation. I want things to be beautiful. And they are. We do, of course, read and understand the comments of critics: Paul Kropfitch made two mistakes in the caprice, Klara Gronet did not sustain the tempo, Barbara Żołnierczyk applied the bow too lightly. We read and believe, but our hearts catch something different than the ears of the experts – how extremely musical the Austrian is, how beautifully, lightly, emotionally he played the sonata. He didn't try to rise above the pianist, to tower against the void. His joy in playing translated into our pleasure in listening – pleasure not in spite of the mistakes, but with them – they make him human, close to us.

I empathized with the nervous Klara Gronet in the first stage. Yes, her perfor- mance was imperfect, but at the same time there was so much passion in it, so much youthful love for music, that I thought: these are the performances I want to listen to. The kind where the artist is present and you can see the joy on her face. Joy in music, not in perfection. During the auditions there were many armchair critics who no longer only demanded a masterful, flawless performance, but also would not leave the partici- pants be, accusing them of being too individual and sensitive. Judyta Kluza-Sporniak's stage expression was the subject of malicious criticism. Hana Chang took the heat for her Mozart. All the while I was impressed by her determination and great devotion to the music, which could be heard in every note.

Throughout the two stages of the Competition, I closely watched many of the participants. The modesty and lightness of Adam Niedziółka's performance, the mature beauty of Meruert Karmenova, the translucent shades of the young and devilishly musical Maja Kasprzak. I leave the evaluation of technical excellence to the jury. For me, sensitivity, not just perfection, is the measure of how the music is received. (MW) —



Nieobecny usprawiedliwiony, cz. 2

✍ Magdalena Romańska

Vieuxtemps, choć nieobecny, pozostawał gwiazdą Konserwatorium w Brukseli, a Wieniawski, choć zawsze dobrze przyjmowany w Belgii, z pewnością czuł presję oczekiwań. Polski wirtuoz spełnił pokładane w nim oczekiwania tylko częściowo. Co prawda jego sława przyciągnęła do klasy skrzypiec utalentowanych uczniów z wielu państw, a zaangażowanie w ich rozwój zapewniło studentom laury na końcowych egzaminach, ale on sam, oprócz uznania, spotykał się także z zarzutami o zaniedbywanie uczniów belgijskich, którzy „zostali pozbawieni prawa do korzystania z lekcji mistrza, a to z powodu trzech Holendrów, jednego Rosjanina i jednego

Amerikanina, którymi profesor wyłącznie się zajmuje. [...] Rozumiemy, że pan Wieniawski woli chwalić się tymi uczniami, którzy przynoszą chlubę jego imieniu, ale nie rozumiemy, dlaczego dyskryminuje rodzimych uczniów na rzecz obco-krajowców, którzy dopiero co się tutaj pojawili”. Na szczęście znalazł czas, by prywatnie uczyć jednego Belga – Eugène’a Ysaÿe’a...

Te drobne zgrzyty nie przesłaniały jednak zachwytów nad pracą pedagogiczną Wieniawskiego. Jego metoda, polegająca między innymi na umożliwianiu uczniom jak najczęstszego występowania przed publicznością, przynosiła świetne efekty i została doceniona nawet przez

samego króla Leopolda II, który podczas otwarcia nowego budynku konserwatorium w lutym 1876 roku uhonorował Wieniawskiego Krzyżem Kawalerskim Orderu Leopolda.

Działalność pedagogiczna nie była w stanie oderwać Wieniawskiego od koncertowania (częściowo z powodów kłopotów finansowych, wynikających z jego lekceważącego stosunku do pieniędzy, co niestety odbijało się na życiu coraz większej rodziny), które z czasem zaczęło uniemożliwiać systematyczną pracę ze studentami. Dyrektor Gevaert rozumiał zapewne, że zatrudnia gwiazdę, której nie da się utrzymać w akademickich ryzach. Rosnąca liczba kolejnych podróży, a także coraz częstsze wieści o pogarszającym się stanie zdrowia Wieniawskiego, musiały jednak budzić pewien niepokój. Po licznych pertraktacjach 27 września 1877 roku z żalem przyjęto listowną rezygnację skrzypka – w ten sposób w życiu Wieniawskiego zakończyła się ostatnia próba pracy na stałej posadzie.

Absent, but excused, part 2 / Vieuxtemps remained the star of the Brussels Conservatory, and Wieniawski – though always well-received in Belgium – certainly felt the pressure of expectations. He only partially succeeded in satisfying them. While it is true that his fame had attracted talented students from many countries to his violin class, and his dedication to their development assured his students laurels in their final examinations, he also faced accusations of neglecting Belgian students, who ‘have been deprived of the right to benefit from the master’s lessons, due to three Dutchmen, one Russian and one American, whom the professor exclusively deals with. [...] We understand that Mr. Wieniawski prefers to take pride in those students who bring glory to his name, but we don’t understand why he discriminates against native students in favor of foreigners who have just arrived here.’ Fortunately, he found time to privately teach one Belgian – Eugène Ysaÿe....

Such minor frictions, however, did not cloud the admiration for Wieniawski’s pedagogical work. His method, which included providing students with opportunities to perform in front of audiences as often as possible, yielded excellent results and was even appreciated by the King himself, who honored Wieniawski with the Knight’s Cross of the Order of Leopold at the opening of the new Conservatory building in February 1876.

Teaching activities did little to distract Wieniawski from performing (this was partly dictated by financial troubles resulting from his dismissive attitude to money, which certainly took a toll on the lives of his growing family). This ruled out systematic work with students over longer timespans. Headmaster Gevaert probably understood that he was hiring a star who could not be confined to academic work. However, the increasing number of subsequent tours, as well as the increasingly frequent stories about Wieniawski’s deteriorating health, must have been cause for some concern. After numerous negotiations, the violinist’s resignation by letter was reluctantly accepted on September 27, 1877 – thus ending the last attempt at a permanent position in Wieniawski’s life. (MW)

CISZA MIĘDZY dźwiękami



Czasem pauza potrafi wzbudzić większe emocje niż najpiękniej zagrany akord. Pozwala zbudować odpowiednie napięcie, a teraz, gdy finały już rozpoczęte, cisza nabrzmiewa oczekiwaniem

📷 Leszek Zadoń

Fresh Frame



Sounds of silence in between / A rest may stir emotions greater than the most beautifully played chord. Without rests, tensions cannot be build, and now that the final stage has begun, silence is heavy with vigil (PK)





O muzycznych pojedynkach

✎ Ewa Chamczyk

Konkursy muzyczne stanowią dziś stały element życia kulturalnego na całym świecie. Choć prowokują dyskusję nad zasadnością rywalizacji w tak nieuchwytniej dziedzinie, wciąż budzą emocje i przyciągają tłumy do sal koncertowych. Jak wyglądały początki muzycznych batalii? Jakim przemianom one ulegały? Oto krótka historia pojedynków muzycznych.

Poszukując korzeni muzycznej rywalizacji, należy udać się do starożytnej Grecji. Jeden z najwcześniejszych przykładów współzawodnictwa przynosi nam mit o Marsjaszu i Apollinie. Sylen frygijski Marsjasz – nieudolny, zuchwałe stworzenie – uniósł z ziemi instrument aulos, porzucony przez boginię Atenę niezadowoloną ze zniekształconej twarzy podczas gry. Uprzednio jednak rzuciła na sylena klątwę nieszczęścia. Zachwycony swą grą, satyr wyzwał na pojedynek niezrównanego mistrza liry, Apolla. Skutek starcia okazał się dla Marsjasza opłakany – po druzgoczącej porażce został obdarty ze skóry i łaskawie zamieniony przez Apolla w rzekę. Oprócz czysto technicznej rywalizacji w grze na instrumencie, widzimy tu przede wszystkim pojedynek pomiędzy stylem wysokim, reprezentowanym przez połączenie śpiewu i gry na lirze (Apollo), a stylem niskim, wykształconym przez auletów (Marsjasz).

Mniej krwawy obraz pojedynku rysował się podczas Wielkich Dionizji, obfitujących w wiele sytuacji muzycznych. Jedną z nich były

dytyramby, wykonywane przez 50-osobowy chór, tańczący w kolistym układzie z aulem pośrodku. Bardziej indywidualny charakter miały zawody muzyczne organizowane w ramach igrzysk pytyjskich. Amatorzy i zawodowcy konkurowali w rozmaitych kategoriach, takich jak *kitharōdia*, gdzie wykonawca był jednocześnie poetą, kompozytorem, śpiewakiem i akompaniatorem, a także jak *psilē katharsis*, popisie umiejętności technicznych w grze na kitharze bez śpiewu. Również auleci mogli stanąć w konkursowe szranki, prezentując złożony z kilku części, czasem o charakterze programowym, *nomos*.

Pojedynki starożytnych dały podwaliny rywalizacji muzyków w kolejnych epokach. Od XVI wieku niezwykle popularne stały się turnieje śpiewacze meistersingerów, organizowane podczas comiesięcznego koncertu z przedstawieniem zwanym *Hauptsingen* jako punktem głównym. Komisja, zajmująca miejsca w kabinach pokrytych czarnym materiałem, oceniała zgodność treści i języka z wzorami luteranckiej Biblii oraz poprawność wykonania muzycznego. W miarę rozwoju muzyki instrumentalnej w XVII wieku takie pojedynki stawały się coraz bardziej popularne. Sytuacji tej sprzyjała ewolucja w zakresie budownictwa instrumentów oraz ich coraz szersza dystrybucja.

Prawdziwy rozkwit muzycznych potyczek przyniósł dopiero wiek XVIII. Wówczas stały się one okazją do współzawodnictwa nie tylko

muzyków, lecz także ich patronów. Każdemu mecenasowi zależało, aby jego wysoka pozycja społeczna została odzwierciedlona w jakości oprawy muzycznej, jaką zapewniali zatrudnieni przez niego muzycy.

W 1707 roku w rezydencji kardynała Pietra Ottoboniego w Rzymie doszło do spotkania dwóch największych wirtuozów klawesynu: Domenica Scarlatti i Georga Friedricha Händla. Jak wspomina pierwszy biograf niemieckiego kompozytora, John Mainwaring: „Rezultat próby na klawesynie był przedstawiany różnie. Mówiono, że niektórzy przyznawali wyższość Scarlattiemu. Gdy jednak przyszło do organów, nie było najmniejszej wątpliwości, do którego z nich one należą. Sam Scarlatti uznał wyższość swego przeciwnika i przyznał prostodusznie, że dopóki nie usłyszał go na organach, nie miał pojęcia o możliwościach tego instrumentu”. Oprócz porównania muzyków, można zaobserwować tutaj próbę wartościowania samych instrumentów, w której palma pierwszeństwa została bez wątpienia przyznana organom.

Wyjście rywalizujących muzyków z prywatnych rezydencji ich patronów do sfery dostępnej dla szerszej grupy odbiorców nastąpiło po inauguracji koncertów publicznych. Istotną rolę odegrały tu „Concert Spirituel”. Cykl stworzony w 1725 roku przez Anne Danicana Philidora zatrzęsł francuskim życiem muzycznym i w niedługim

The music duels / Music competitions are a staple of cultural life all over the world today. Even as they provoke discussions about the justification of competing in such an erratic field, they continue to stir emotions and have audiences thronging to concert halls. What were the beginnings of these music battles? How have they transformed? Here is a short history of music duels.

Looking for the roots of music competitions, you need to visit ancient Greece. Here, the myth of Apollo and Marsyas comes as one of the first examples of such a contest. A Phrygian satyr of the name Marsyas took up an instrument he found on the ground. It was an aulos the goddess Athena had discarded, dissatisfied with how it disfigured the face when played. She then cursed the satyr. Mesmerised by his own tune, the hapless creature challenged the unrivalled master of the lyre, Apollo, to a duel. The challenge brought a woeful end on Marsyas: after a crushing defeat, Apollo flayed him alive, and later, more benevolently, turned him into a river. Apart from the purely technical rivalry in playing the instruments, this duel is primarily considered a clash of the high style, represented by the combination of song and playing the lyre (Apollo) and the low style developed by the aulos players (Marsyas).

A less gory tale of musical duelling comes in the Great Dionysia, an event brimming with music activities. Among them were the dithyrambs performed by a choir of 50 dancing in a circle around the aulos player.

The music competitions organised as part of the Pythian games focussed more on individuals. Amateurs and professionals competed in a range of categories including *kitharōdia*, in which contestants showed their skills as poets, composers, singers and accompanists, as well as *psilē katharsis*, which were demonstrations of technical skills in playing the kithara without accompanying song. Aulos players could also join the competition, and present *nomoi* composed of multiple parts, sometimes conveying a narrative.

These ancient trials of skill provided the foundation for the competitions of musicians in later periods. *Meistersinger* tournaments became exceedingly popular in the 16th century. Organised as part of the monthly concerts, whose focus was the spectacle known as *Hauptsingen*, they had a jury in booths covered in black fabric who assessed the alignment of the content and language with the Lutheran Bible, as well as the correctness of the musical performance. With the development of instrumental music in the 17th century, such duels only gained in popularity. They were further promoted by the increasing manufacture and availability of musical instruments.

However, the heyday of music contests came in the 18th century. At that time, the opportunity to compete required not only the musicians but also their patrons. Every sponsor was keen that his high position be reflected in the quality of the music setting provided by the musicians he employed. In 1707, two greatest virtuosos of the harpsichord met in the residence of Cardinal Pietro Ottoboni in Rome. They were Domenico

Scarlatti and George Frideric Handel. To quote John Mainwaring, the first biographer of the German composer: ‘the results of the harpsichord trial of skill were presented differently. They say that some admitted Scarlatti’s superiority. However, when it came to the organ, there was no shade of doubt who this instrument belongs to. Scarlatti himself recognised the superiority of his opponent, and candidly admitted that he had no idea about the potential of the organ, until he heard Handel performing on it.’ Apart from comparing musicians, we can observe here an attempt at assessment of the instruments themselves, with superiority in this case being awarded to the organ.

Music contests moved out from the private quarters of patrons to a realm more accessible for the broader group of listeners as public concerts were established. An important role was played by the ‘Concert Spirituel.’ The series, created by Anne Danican Philidor in 1725, shook French music life and soon became one of the crucial cultural events in Paris. As ‘Le Mercure de France’ reported in April 1725, a duel was organised between Guignon and Anete considered ‘the best violinists in the world.’ They alternated performing pieces to the accompaniment of bassoon and bass viol, and Anete captivated the audience with solo improvisations. As a mark of esteem, both violinists were awarded with loud applause.

Audiences of the 18th century were especially enthusiastic for duels emphasising differences between styles. The attractiveness of such performances grew in proportion

czasie stał się jednym z ważniejszych wydarzeń kulturalnych Paryża. Jak donosił „Le Mercure de France”, w kwietniu 1725 roku odbył się pewnego rodzaju pojedynek między Guignonem a Anetem, uchodzącymi za „dwóch najlepszych skrzypków na świecie”. Na przemian wykonywali oni utwory przy akompaniamencie fagotu i wioli basowej, a sam Anet zachwycał słuchaczy solowymi improwizacjami. W dowód uznania obaj skrzypkowie zostali nagrodzeni gromkimi brawami.

Publiczność XVIII-wieczną szczególnie zachwycały starcia uwypuklające różnice stylów. Atrakcyjność wykonani wzrastała proporcjonalnie do poziomu rywalizacji. Taki właśnie charakter miało spotkanie dwóch znakomitych skrzypków – Pietra Antonia Locatellogo i Jean-Marie Leclaira, do którego doszło 22 grudnia 1728 roku na dworze w Kassel. Pojedynek ten okazał się szczególnie interesujący, gdyż oprócz pojedynku czysto instrumentalnego, do głosu doszło porównanie włoskiego i francuskiego stylu muzycznego. Muzyka twórców mających wspólne korzenie w tradycji włoskiej szkoły skrzypcowej różni się nie tylko pod względem formalnym, lecz także wyrazowym. Dzieła Locatellogo pełne są nieskrępowanej spontaniczności i eksperymentalności. Przykuwają uwagę odbiorcy, wciąż stanowiąc wyzwanie dla wykonawców. Kompozycje Leclaira natomiast, mimo szerokich wpływów włoskich, widocznych przede wszystkim w wymiarze formalnym, cechuje wytworność i elegancja typowa dla stylistyki francuskiej. Choć rozstrzygnięcie tego pojedynku stanowi dzisiaj poważne wyzwanie, to znając kierunek, w którym rozwinęła się muzyka skrzypcowa, trzeba przyznać, że jej dalszy bieg wyznaczył Pietro Antonio Locatelli.

Wiek XIX stanowił stulecie wirtuozów – wybitnych muzyków, wyróżniających się ponadprzeciętnym stopniem opanowania swojego rzemiosła. Wzbudzali oni zaciekanie publiczności,

przyciągali tłumy do sal koncertowych, elektryzowali słuchaczy. Emocje wywoływała nie tylko ich muzyka, lecz także styl bycia i misternie kreowany wizerunek – wszystko po to, by jeszcze bardziej wyróżnić się na tle konkurentów. Naturalne stały się więc porównania wielkich artystów – przeciwstawiano poziom ich umiejętności, atuty i mankamenty muzycznych prezentacji czy stopień ekscentryczności, zarówno na estradzie, jak i za jej kulisami. Choć rywalizacji tej nie było końca, trudno uwierzyć, że najmniej zainteresowani jej przebiegiem byli... sami artyści!

Latem 1829 roku, z okazji uroczystości koronacyjnych Mikołaja I, do Warszawy zawitali dwaj wybitni skrzypkowie: Karol Lipiński i Niccolò Paganini. Mieszkańcy stolicy z wielką ciekawością wsłuchiwali się w grę włoskiego mistrza, wyrażając przy tym znacznie mniejsze zainteresowanie popisami swojego rodaka. Paganini dał 10 koncertów, podczas gdy Lipiński na estradzie pojawił się zaledwie jeden raz (!) – nigdy jednak nie stoczył publicznego „pojedynku na smyczki”. „Właśnie dlatego, że cenimy Lipińskiego, nie powiemy, aby był wyższy jak Paganini, nie powiemy nawet, aby mu był równym” – pisano w „Gazecie Warszawskiej”. Dyskusja nad wyższością Włocha nad Polakiem przybrała formę „piśmiennej wojny”. Gazety przerzucały się w artykułach, a „Powszechny Dziennik Krajowy”, zamiast uspokoić atmosferę, tylko dolewał oliwy do ognia. W tej sytuacji Lipiński nie mógł zbyć zdarzeń milczeniem. Odpowiedział więc na łamach „Gazety Warszawskiej” z godnością i taktem, uderzając dyskretnie w strunę gorzkiej ironii. Warszawska „wojenka” odbiła się echem w prasie europejskiej. Trudno się dziwić, że mieszkańcy miasta tak bardzo zaangażowali się w dyskusję, która nie zakończyła się wraz z wyjazdem Paganiniego, ale trwała jeszcze przez długie miesiące. Lipiński, rozżalony postawą

rodaków, nie czekał na zakończenie prasowego sporu. Nie pomogły nawet wysiłki Józefa Elsnera, który zamierzał dla obu rywali urządzić przyjęcie i załagodzić sytuację przy wspólnym stole. Polski wirtuoz „prędzej nadspodziewanie” opuścił Warszawę, zaniechał koncertowania i poświęcił się pracy kompozytorskiej.

Podobne emocje towarzyszyły dwóm innym skrzypkom: Apolinaremu Kątskiemu i Henrykowi Wieniawskiemu. Choć nigdy nie stanęli oni razem na estradzie, to komentatorzy rozwodzili się w licznych porównaniach na temat ich gry, kreując sztucznie zacieklą rywalizację. Choć tendencja ta zarysowała się już po pierwszym spotkaniu wirtuozów w 1849 roku we Wrocławiu, to warto zastanowić się nad jej zasadnością. Wieniawski pojawił się w mieście jako 14-letni chłopiec, niedawny absolwent Konserwatorium Paryskiego, stawiający pierwsze kroki w swej profesji. Kątski natomiast przybył jako 25-letni, uznany już skrzypek, którego talent potwierdziły recenzje we Francji i Niemczech. Kolorytu dodawała mu sława ucznia Paganiniego i wzmianki dotyczące jego biografii, zwłaszcza w zakresie działalności dobroczynnej. Widzimy tu zatem dwóch wirtuozów, znajdujących się w odmiennych momentach rozwoju i kariery artystycznej. Trudno się zatem dziwić, że to występy starszego i bardziej doświadczonego Kątskiego zgromadziły we Wrocławiu większe audytorium. Choć historia okazała się łaskawsza dla Henryka Wieniawskiego, w roku 1849 roku fortuna i słuchacze wyraźnie sprzyjali Apolinaremu Kątskiemu. W późniejszych latach ich koncertowe szlaki nie raz się przecięły, co skłoniło Józefa Reissa do postawienia dość jednoznacznej tezy, że „Kątski snuł się za Wieniawskim”. Nie wiadomo jednak, jak na kwestię „zacieklej rywalizacji” zapatrywali się sami zainteresowani – źródła nie rozwikłują jednoznacznie tej zagadki.

to the standard of competition. That was precisely the case with the meeting of two consummate violinists: Pietro Antonio Locatelli and Jean-Marie Leclair at the court in Kassel on 22 December 1728. The contest proved especially interesting as, save for the instrumental aspect, it pitched the French and Italian music styles against each other. The music of both artists was rooted in the tradition of the Italian violin school, but they differed not only in the form but also in expression. Locatelli's works overflow with unbound spontaneity and invention. They rivet the attention, and still challenge performers today. In turn, despite extensive Italian influence, mainly evident in his use of musical form, Leclair's compositions are refined and elegant, typical of the French style. Even though the verdict of the duel is difficult to determine today, knowing the later development of violin music, one needs to admit that it was Pietro Antonio Locatelli who defined its course.

The 19th century was the time of the virtuosi: excellent musicians standing out for their consummate mastery of their craft. They roused the curiosity of audiences, attracted crowds to concert halls, and held listeners in awe. Each had an aura, based not only on their music, but also on their stage presence and their meticulously tailored image, everything designed to make them stand out even more from the competition. Thus, it became natural to draw comparisons between great artists, and their skill levels, strengths, and degrees of eccentricity both on and off stage were scrutinised. Although there was no end to such

rivalry, it would be hard to imagine that the artists themselves took no interest in how it developed. In the summer of 1829, the ceremony of the coronation of Nicholas I of Russia attracted Karol Lipiński and Niccolò Paganini, two outstanding violinists, to Warsaw. The locals listened to the Italian maestro with great curiosity, showing a far smaller interest in the displays of their compatriot. Paganini performed 10 concerts while Lipiński only took the stage once, yet the two never held a public 'duel of the bows.' 'Precisely because we appreciate Lipiński we shall not say that he was greater than Paganini, we shall not even say that he was his peer' "Gazeta Warszawska" reported. The discussion of the Italian's superiority over the Pole turned into 'a newspaper war'. The papers would publish gossip articles, and instead of calming the atmosphere, "Powszechny Dziennik Krajowy" only poured oil on the fire. In such circumstances, Lipiński could not remain silent. In the pages of "Gazeta Warszawska" he responded with dignity and tact, discreetly striking a note of bitter irony. The 'little war in Warsaw' reverberated through the European press. Little wonder that the Varsovians became so heated by the dispute that it did not end with Paganini's departure but continued for many months thereafter. Disillusioned with the attitude of his compatriots, Lipiński could not wait for the press controversy to end. And not even the efforts of Józef Elsner, who intended to throw a party for the two rivals to mitigate everything, could do no good. The Polish virtuoso left Warsaw 'with

unusual expeditiousness,' gave up concerts, and devoted himself to composing.

Similar emotions accompanied two other violinists: Apolinary Kątski and Henryk Wieniawski. And even though they never shared a stage, commentators made lengthy and numerous comparisons of their playing, artificially creating intense rivalry. Although a tension became evident after the first meeting of the virtuosos in Wrocław in 1849, it is worthwhile considering whether the story adds up. Wieniawski arrived in the city as a 14-year-old boy, a recent graduate of the Paris Conservatoire taking his first steps in the profession. In turn, Kątski arrived as a recognised violinist of 25, whose talent had been confirmed by French and German reviews. The fame of a student of Paganini and various elements of his biography, especially concerning his charitable activities, only added to his reputation. The result was two virtuosos at different points of development in their artistic careers. Therefore, it is hard not to conclude that it was the performances by the older and more experienced Kątski that attracted the large audiences in Wrocław. Although history proved more favourable to Henryk Wieniawski, in 1849 audiences clearly sided with Apolinary Kątski. Later the concert activities of the two Poles coincided many times, leading Józef Reiss to openly conclude that 'Kątski trailed Wieniawski.' It remains unknown, however, how the two approached the issue of 'intense rivalry.' No sources provide a clear answer to that puzzle. (PK)



fot. L. Zadoń, Fresh Frame

Wieniawski w ŚWIAT

O transmisjach telewizyjnych
i radiowych konkursowych
przesłuchań

z przedstawicielami mediów
rozmawia

Barbara Rogala

Dyrektor TVP3 Poznań, Agata Ławniczak, opowiada o kulisach transmisji telewizyjnej.

Jak powstają transmisje telewizyjne z Konkursu?

Obraz rejestruje 12 kamer, a w wozie transmisyjnym na żywo zapadają decyzje o tym, z której z nich sygnał zostanie przekierowany na ekrany. Realizator obrazu otrzymuje 12 różnych ujęć i składa z nich całość, która powinna współbrzmieć z muzyką, podkreślać indywidualność uczestników, działać na ich korzyść.

Czy fakt, że Konkurs jest transmitowany przez ogólnopolską telewizję, a za pośrednictwem internetu trafia na cały świat, zwiększa jego prestiż?

Muzycy mówią, że ważny jest dla nich zarówno kontakt z widownią na miejscu, jak i świadomość, że grają dla świata. Gdyby Konkursowi nie towarzyszyło medialne zainteresowanie, siła jego oddziaływania i prestiż nie byłyby tak wielkie. Telewizja poznańska realizuje transmisje z kolejnych edycji od 1962 roku, jesteśmy więc zaprawieni w boju i walcie przyczyniamy się do zwiększania popularności Konkursu. Czym innym jest słyszeć fragmenty relacji lub czytać o Konkursie, a czym innym móc w nim uczestniczyć, śledzić zmagania na gorąco – za pośrednictwem przekazu medialnego, ale jednak.



Czy produkcja konkursowych transmisji ma szczególny wymiar dla pracowników Telewizji?

Wszyscy czekamy pięć lat, aż wreszcie będzie Wieniawski. Do pracy przystępujemy pół roku przed Konkursem. Po finale jesteśmy wykończeni, bo to trzy tygodnie pracy od rana do nocy. Szybko jednak zaczynamy wyczekiwać kolejnej odsłony. Proszę wyobrazić sobie, że do realizacji transmisji potrzebnych jest 100 osób, które czasem toczą prawdziwy bój twórczo-intelektualny, by wyważyć między potrzebami muzyków a wymaganiami obrazu telewizyjnego.

Odnoszę wrażenie, że i pani ma osobisty stosunek do tego wydarzenia.

W szkołach podstawowej i średniej chodziłam na wagary, by być na przesłuchaniach. Pamiętam licealne ekscytacje, patriotyczne uniesienia, gdy bardzo chcieliśmy, żeby w latach siedemdziesiątych to Polak znalazł się w gronie zwycięzców. Pamiętam też atmosferę dyskusji, powstawanie frakcji wokół wykonawców. Było to doświadczenie żywe i kształtujące wrażliwość oraz szacunek do twórcy. Właśnie dlatego nie wyobrażam sobie, żeby Konkurs nie był obecny na naszej antenie. Takie wydarzenia pozwalają mi docenić to, że pracuję z niezwykle twórczymi, fantastycznymi ludźmi.

O transmisjach radiowych i internetowych opowiadają pracownicy „Dwójki” Polskiego Radia – Julita Emanuiłow, Janusz Graczyk i Maciej Mucha – oraz odpowiedzialni za obsługę streamingu online: Grzegorz Kućmierz i Maciej Stasiński.

Czym różni się tworzenie transmisji telewizyjnej od transmisji online, którą oglądamy potem na YouTube?

GK, MS: My, transmitując online, dostajemy czysty sygnał telewizyjny, tak zwany clean – bez napisów, czołówek itd. Podobny otrzymują realizatorzy TVP, tyle że oni przekazują go do swoich kanałów, a my na YouTube. Podpisy pojawiają się na żywo, w odpowiednim momencie ktoś musi je wypuścić. Oczywiście są wcześniej przygotowane – oznacza się wykonawców, utwory i ich kolejne części. Korzystamy z partytury – zdarza się, że ktoś z uczestników zmienia kolejność utworów, nie powiadamia o tym produkcji, zaczyna grać, a wtedy okazuje się, że to inny utwór. Trzeba wtedy zareagować jak najszybciej.

Jak powstaje radiowa transmisja z Konkursu?

JF: Przyjechaliśmy tu dwoma dużymi samochodami wypełnionymi sprzętem. Zainstalowaliśmy mikrofony oraz elementy sieci teleinformatycznej. Uzyskany dzięki nim sygnał wysyłamy bezpośrednio do Warszawy. Ponadto magazynujemy materiał na radiowych serwerach.

JG: Powiesiliśmy sześć mikrofonów, a trzeba było zadbać nie tylko o dźwięk, lecz także o to, by muzyków nie zasłaniał las statywów. Mikrofony umieszczamy więc w miejscach wskazanych przez reżyserów dźwięku i w porozumieniu z Telewizją – są one wspólne, ale tworzymy z nich odmienny sygnał. Dźwięk wypracowany przez nas jest zupełnie inny niż ten, który słyszymy w TVP i na YouTube.

Jesteśmy wewnątrz wozu transmisyjnego. Do czego jest on potrzebny?

MM: Wóz transmisyjny to mobilna reżyserka. Jest przygotowany akustycznie do transmisji. W tym momencie dobiega do nas szum, ale po zamknięciu drzwi... słyszy pani – absolutna cisza. Z zewnątrz dotrze tu może dźwięk odrzutowca, ale gdyby ktoś krzyczał tuż obok, nie usłyszymy go. Mamy tu m.in. konsolę i zaawansowany system odsłuchu, czyli zestaw głośników, z których dobiega dźwięk rejestrowany w sali. Sprzęt w wozie nie różni się w znacznym stopniu od tego, na którym pracujemy w stacjonarnych studiach Polskiego Radia, dzięki czemu jakość dźwięku jest porównywalna.

Konsola w wozie wygląda jak kokpit w samolocie. Do czego służy?

JF: Konsola umożliwia odbiór sygnału z mikrofonów na estradzie, zmiksowanie go i przesłanie dalej.

JG: Zmiksowanie polega na ustawieniu proporcji między wszystkimi mikrofonami. Każdy głos z mikrofonów rejestrowany jest na konsoli oddzielnie. Julita słyszy je w głośnikach, miksuje i ustala proporcje tak, by odbiór u słuchaczy transmisji był najbliższy temu w sali. Ja dostaję od reżyserów gotowy materiał dźwiękowy i do tego dokładam głosy naszych komentatorów. Całość emitowana jest w czasie rzeczywistym – opóźnienie wynosi 100, 200 milisekund, a więc właściwie tyle co nic.

„Wieniawski” on air / interview by Barbara Rogala The Poznań branch of Polish Television has been broadcasting the Competition since day one. TVP Kultura and Polish Radio Programme II have been involved since the second half of the second stage, but the auditions have also been available online by TVP Kultura 2 from the very beginning. The director of TVP3 Poznań, Agata Ławniczak, talks about the behind-the-scenes of the broadcast.

How are the television broadcasts of the Competition produced?

There are 12 cameras capturing the images, and then decisions are made in the live transmission van as to which of them will be relayed onto the screens. The image director receives 12 different shots and assembles them to resonate with the music, to emphasise the individuality of the participants, so as to show them at their best.

Does the fact that the Competition is broadcast on national television and goes out worldwide via the internet add to the prestige of the event?

The musicians say that it is important for them to have contact with the audience at the venue but also to know that they are playing for the world. If the Competition were not accompanied by media attention, its impact and prestige would not be so great. Poznań Television has been broadcasting successive editions of the Competition since 1962, so we do have the experience and contribute greatly to increasing its popularity. It is one thing to hear excerpts from news reports or to read about the Competition, but quite another to be able to participate in it, to follow the contest in real time – even if by means of a media broadcast.

Is the production of competition broadcasts special for the television staff?

We all wait five years until there is finally a Wieniawski. We start work six months before the Competition. When the finale is over, we are truly exhausted, after three weeks of working from morning till night. But we soon begin to look forward to the next edition. Imagine, 100 people are needed to produce the broadcast, and they sometimes have a very difficult task, both creatively and intellectually, balancing the needs of the musicians with the demands of a television show.

I gather that you also have a personal relationship with this event.

I used to play truant in primary and secondary schools to be at the auditions. I remember the high school excitement, the patriotic elation when we desperately wanted a Pole to be among the winners in the 1970s. I also remember the atmosphere of discussion, the formation of factions around individual performers. It was a vivid experience and one that shaped sensitivities and respect for the artists. That is why I cannot imagine the Competition not being represented in our programming. It is events like this that make me appreciate the fact that I work with such extremely creative, fantastic people.

Polish Radio 2 employees, Julita Emanuiłow, Janusz Graczyk and Maciej Mucha, as well as Grzegorz Kućmierz and Maciej Stasiński, responsible for online streaming, talk about the production of the radio and internet broadcasts.

What is the difference between creating a TV broadcast and an online stream that we can then watch on YouTube?

GK, MS: Online streaming is based on a TV signal, the so-called 'clean' – without subtitles, credits, etc. TVP executives transmit it to their channels and we upload it to YouTube. The captions go out live, and at the right moment someone has to 'release' them, tagging the performers, the pieces and their individual movements. We follow scores for this, because there may be instances when a participant changes the order of the pieces being performed, doesn't notify the production team, and starts playing, and then it turns out that it's a different piece.

And how is the radio broadcast of the Competition produced?

JE: We came here in two large vans filled with equipment. We installed microphones and elements of the ICT network. We send the resulting signal directly to Warsaw. In addition, we store the material on radio servers.

JG: We strung six microphones, and we had to take care not only of the sound, but also that the musicians were not obstructed by a forest of tripods. Their locations are indicated to us by the sound directors in consultation with the television team. We share the mikes, but we create a different signal from them – the sound we develop is completely different from what you hear on TVP and YouTube.

We are in the outside broadcast vehicle. What is it needed for?

MM: The broadcast van is a mobile directing unit. It is acoustically equipped for live broadcasting. There's a noise coming in at the moment, but once the door is closed... you hear it – absolute silence. Among other things, we have a console and an advanced listening system, which is a set of speakers carrying the sound recorded in the room.

The control console in the van looks like the cockpit of an aeroplane. What is it used for?

EJ: It allows the signal from the microphones on stage to be received, mixed and sent on.

JG: Mixing involves adjusting the ratios between all the microphones. Each sound from the microphones is recorded separately on the console. Julita hears them in the speakers, mixes and sets the ratios so that the listeners' perception of the broadcast is as close as possible to that in the room. I get the finished sound material from the directors and add the voices of our commentators. The whole broadcast is in real time – the delay is 100, 200 milliseconds, so basically nothing. (EK-G)



Agata Szymczewska i Tadeusz Wojciechowski, TMHW

XIII Konkurs P Wieniawskiego w RM

✎ Marcin Barszcz

odczas XIII Konkursu Wieniawskiego zaczęły pojawiać się pytania, czy to nadal zmagania o randze międzynarodowej. Wszak ponad połowa uczestników, którzy zakwalifikowali się do pierwszego etapu, pochodziła z Polski. W jednym aspekcie jednak ta „zagraniczność” została utrzymana. Konkurs zainaugurowała orkiestra

Academy of St Martin in the Fields pod batutą Neville'a Marrinera. Jako solistka wystąpiła Alena Baeva, zwyciężczyni poprzedniej edycji. Wykonali wspólnie *Symfonię hiszpańską* Édouarda Lalo.

Według Józefa Kańskiego poziom prezentowany na Konkursie nie był oszałamiający. Wiele uczestników przecenilo swoje możliwości:

The 13th Wieniawski Competition in RM / During the 13th Wieniawski Competition, there were questions as to whether it was still a contest of international stature. Indeed, more than half of the participants who qualified for the first stage came from Poland. Yet in one aspect the 'cosmopolitan' status was maintained. The competition was inaugurated by the Academy of St Martin in the Fields orchestra conducted by Neville Marriner. The

soloist was Alena Baeva, winner of the previous edition. They performed Édouard Lalo's *Symphonie espagnole*.

According to Jozef Kański, the level of performance at the Competition was not stunning. Many participants overestimated their abilities: 'Among the sixteen lucky ones who made it to the third stage, perhaps none was able to convey the proper character of one of Wieniawski's Polonaises, with the specific rhythmic

„Pośród szesnastu szczęśliwców zaś, którzy przeszli do etapu trzeciego, nikt bodaj nie potrafił oddać właściwego charakteru jednego z polonezów Wieniawskiego, z właściwym temu narodowemu tańcowi specyficznym zacięciem rytmicznym; dotyczy to niestety również dziewiątki naszych młodych rodaków...”. Podobne odczucia pojawiły się względem finalistów wykonujących *Koncert fis-moll* Wieniawskiego: „żaden z nich bowiem nie zdołał zagrać tego dzieła bez zarzutu, a do tego niosąc jakieś emocjonalne przesłanie”.

O laureatce Konkursu, Agacie Szymczewskiej, krążyły przeciwstawne opinie. Padły słowa o oszołomieniu publiczności i jurorów, podczas gdy Kański wspominał, iż oceniających niełatwo wprawić w osłupienie, a melomani (do których sam się zaliczał) zareagowali raczej „w granicach normy”. Dodał jednak, że nie umniejsza jej sukcesu i życzy dalszego rozwoju.

Niestety, Orkiestrze Filharmonii Poznańskiej znów się oberwało. Kański na łamach RM pisał: „chyba dopiero w trakcie kolejnych finałowych wieczorów pod sprawną batutą Tadeusza Wojciechowskiego opanowywała wykonywane dzieła (z popularnym *Koncertem d-moll* Wieniawskiego włącznie!) tak, aby na koniec grać je już z godziwą precyzją”.

Na koniec pojawiła się propozycja skierowana do Towarzystwa Muzycznego im. Henryka Wieniawskiego. Autor relacji zachęcał do intensywnego poszukiwania partytury *III Koncertu a-moll* patrona Konkursu. Przecież zachowały się i recenzje, i pierwsza strona dzieła. Niestety, do tej pory nie udało się go odnaleźć, ale kto wie – może ktoś nieświadomie przechowuje je w szufladzie?

bite inherent to this national dance; this unfortunately also applied to the nine of our young compatriots...’ Similar sentiments were expressed about the finalists performing Wieniawski’s *Concerto* in F sharp minor: ‘for none of them managed to play this work flawlessly or, on top of that, with any kind of emotional message.’

Contradictory opinions revolved around the winner of the Competition, Agata Szymczewska. There was talk of the audience and jury being stunned, while Kański recalled that the judges were not so easily overwhelmed, and that music lovers (himself for one) reacted rather ‘within normal conventions.’ However, he added that he did not belittle her success and wished her well on her further progress.

Sadly, the Poznań Philharmonic Orchestra was again criticised. Kański wrote in the pages of RM: ‘it seems that it was only later in the finals, under the skilful direction of Tadeusz Wojciechowski, that it mastered the works performed (including the popular Wieniawski *Concerto* in D minor!) so that by the end it played these works with acceptable precision.’

He concluded with a proposal addressed to the Henryk Wieniawski Musical Society: to conduct an intensive search for the score of the Competition patron’s *Concerto* No. 3 in A minor. After all, both the reviews and the first page of the work had survived. Sadly, so far it has not been found, but who knows – perhaps it is stowed in some drawer unbeknownst to its owner? (EK-G)



Kultura unosy

TVP
KULTURA

Dzisiaj grają

Today's performers

19/10/2022

18.00

19.30



Jane (Hyeonjin) Cho

Korea Południowa / South Korea

H. Wieniawski – *II Koncert skrzypcowy d-moll op. 22*
J. Brahms – *Koncert skrzypcowy D-dur op. 77*

☞ Z kolei Jane (Hyeonjin) Cho z Michałem Francuzem przy fortepianie zaoferowali publiczności pełne ekspresji, a zarazem refleksyjne odczytanie dzieła.

Barbara Rogala

☞ [...] jak u Cho, której atutami są drapieżność i pewność siebie, co niewątpliwie pomoże jej w konkursowej rywalizacji.

Bartosz Witkowski

Barbara Rogala / In turn, Jane (Hyeonjin) Cho with Michał Francuz at the piano offered the audience a version of the *Third Sonata* that was both reflective and at the same time highly expressive.

Bartosz Witkowski / [...] Cho's, whose dashing self-assuredness certainly make great assets in the Competition.

18.30

20.15



Meruert Karmenova

Kazachstan / Kazakhstan

H. Wieniawski – *II Koncert skrzypcowy d-moll op. 22*
J. Brahms – *Koncert skrzypcowy D-dur op. 77*

☞ Karmenova umie niezwykle uważnie słuchać, jej wspólne diminuenda czy agogiczne rozszerzenia z Groblewskim, to był uczuciowy majstersztyk.

Krzysztof Stefański

☞ Kazaszka ma w ręku wszystkie atuty, by grać na najwyższym poziomie.

Jacek Hawryluk

Krzysztof Stefański / She clearly knows how to listen, and the diminuendos and agogic delays she shared with Groblewski were an expressive masterstroke.

Jacek Hawryluk / The experienced 29-year-old Kazakh violinist holds all the trump cards she needs to play a grand slam.