

GAZETA konkursu WIENIAWSKIEGO



16. MIĘDZYNARODOWY KONKURS SKRZYPCOWY IM. HENRYKA WIENIAWSKIEGO

RELACJE / REVIEW

Poczuć

klimat kasyna /
like in a casino
[s. 3]

ESEJ / ESSAY

(Nie)znana

córka Wieniawskiego /
Wieniawski's (un)known daughter
[s. 10]

ROZMOWA / INTERVIEW

Budować

społeczność Konkursu /
to build community
[s. 12]



egzemplarz bezpłatny / free copy

for. R. Masłowski



HOMO MUSICUS



Karolina Kolinek-Siechowicz

Redaktorka naczelna

Konkurs stwarza frakcje i podziały – to jasne, różnimy się, kibicujemy poszczególnym uczestnikom z rozmaitych względów, także pozamuzycznych. Taka jest natura turnieju, werdykt nie zadowoli wszystkich, nie znajdzie się też artyst(k)a, który dogodzi wszystkim gustom. Konkursowe zmagania są okazją do wymiany poglądów, dyskusji o pryncypiach technicznych i estetycznych, jak w soczewce skupiają całą złożoność problemów związanych z interpretowaniem dzieł muzycznych. Wspaniale, jeśli spory pozostają w kategorii ocen związanych ze sztuką. Fatalnie, jeśli sprowadzają się do komentarzy poniżej wszelkiej krytyki. Stanowczy sprzeciw wobec konkursowego hejtu wyraża w swym felietonie Maria Sławek (s. 6), przypominając, że występują przed nami ludzie z krwi i kości, którzy dają z siebie wszystko. I w pełni się z nią zgadzam. Muzyka jest wszakże dziedzina na wskroś ludzką i być może to właśnie jej istnienie w naszej kulturze odróżnia nas od innych gatunków.

O tym humanistycznym wymiarze Konkursu przypomina także jego Dyrektorka, Karolina Kaźmierczak, z którą wywiad znajdzie Państwo na stronie 11. Bo przecież poza podziałami na tle estetycznym Konkurs stwarza także okazję do dialogu, porozumienia, budowania mostów. Ostatecznie, pomimo dzielących nas różnic, przez te dwa tygodnie października staliśmy się swego rodzaju wspólnotą zgromadzoną wokół zintensyfikowanych muzycznych doświadczeń. Rozpoznajemy się w Auli czy na hotelowych korytarzach, a świadomość, że jesteśmy tu, bo muzyka jest dla nas ważna, może nawet najważniejsza, przywraca wiarę w człowieczeństwo.

Homo musicus / Competitions create factions and divisions – that's clear. We differ, we cheer on individual participants for various reasons, including non-musical ones. Such is the nature of the tournament that the verdict will not satisfy everyone, nor will there be an artist to suit all tastes. Competitions provide an opportunity to exchange views, discuss technical and aesthetic principals, as if focussing through a lens the entire complex of problems relating to musical interpretation. This is great if the disputes remain within the field of art. But it is inexcusable when comments boil over into personal abuse.

Maria Sławek voices a strong objection to competition heckling in her column (p. 6), reminding us that there are flesh-and-blood people giving us their best performances on the stage. And I fully agree with her. After all, music is a thoroughly human domain, and perhaps its very existence in our culture sets us apart from other species.

This humanistic dimension of the Competition is also addressed by its Director, Karolina Kaźmierczak, who is interviewed on page 11. Because, after all, in addition to aesthetic divides, the competition also creates opportunities for dialogue, understanding, building bridges. In the end, despite the differences that divide us, for these two weeks in October we become a sort of community, gathered for an intensely musical experience.

We recognize each other in the Auditorium or in the hotel corridors, and the realization that we are all here because music is an important matter for each of us, perhaps even the most important, restores faith in humanity. (MW)

Stopka / Colophon

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

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

#12/2022

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. 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
Adobe Stock

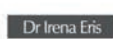
ORGANIZATOR:



WSPÓŁORGANIZATORZY I WSPÓŁFINANSOWANIE:



WSPÓŁFINANSOWANIE:



N.N.

Piotr Mika

Drugi dzień etapu finałowego za nami. W Auli UAM zaczyna brakować wolnych miejsc, w gablotach pojawiły się afisze zapraszające na koncert laureatów (jeszcze z napisem N.N.), w holu budynku słychać i widać coraz śmielsze zakłady o nazwiska osób, którym będzie dane znaleźć się na podium. Na parterze można było poczuć klimat kasyna i oddać głos na swojego faworyta lub faworytkę.

Gra toczy się o najwyższą muzyczną jakość i indywidualność, ale to walka o wytrzymałość rzuca się w uszy jako pierwsza. Niepokój towarzyszył mi i w czasie prezentacji Jane (Hyeonjin) Cho, i Meruert Karmenovej. Ich zmęczenie słychać było częściej i wyraźniej niż do tej pory, jednak jakaś wewnętrzna siła oraz warsztat pozwoliły każdej z nich wykonać oba dzieła – niełatwy *II Koncert skrzypcowy* Wieniawskiego i rozbudowany *Koncert skrzypcowy* Brahmsa.

Zestawienie tych samych utworów umożliwiło łatwiejsze porównanie gry skrzypaczek. Byłem przekonany, że kompozycja niemieckiego twórcy podpowie więcej, jednak to *Koncert* Wieniawskiego przysporzył artystkom więcej problemów. Gra Koreanki była zachowawcza, wewnątrz części złożona raczej z kilku oddzielnych historii niż jednej opowieści. Śpiewne linie nabrały kolorów dopiero w *Romansie*. Niedosyt został zaspokojony w części trzeciej – gra Cho stała się pewniejsza, a przy pełnym werwy temacie z *Finału* nabrała oczekiwanej lekkości. Kazaszka natomiast już od początku intrygująco prowadziła frazy. Nie była w nich zamyślna, a raczej biła się z myślami. Szlachetny temat pierwszy w swym rozemocjonowaniu wydawał się pasować bardziej do *Koncertu fis-moll*, jednak summa summarum nie zatracił swojej refleksyjności. *Romans* był szczery, żarliwy, niczym nieskrępowany. Krępująca okazała się natomiast



Jane (Hyeonjin) Cho, fot. L. Zadoń, Fresh Frame

technika w części trzeciej – zaskakująco przysporzyła Karmenovej sporo problemów.

Mimo że *Koncert* Brahmsa skrzypaczki wykonywały jako drugi, zanurzenie w monumentalne konflikty tego symfonicznego dzieła okazało się łatwiejsze. Obie poradziły sobie z nim dużo lepiej. Cho popisywała się technicznymi możliwościami, Karmenova pokazywała świetny kontakt z zespołem. Skrzypaczki odkryły w sobie nowe pokłady energii (doprawdy nie wiem, jak i kiedy zdążyły jej nabrać!) i umiejętnie budowały napięcie. I choć kadencja Josepha Joachima

pod palcami Koreanki nie mogła konkurować z wyborem Kazaszki – wersją Fritza Kreislera – to obie artystki zostawiły publiczność z porywającym, skrzącym się, bardzo tanecznym *Poco più presto*.

Część długich braw, które zabrzmiały na koniec przesłuchań, powinna należeć się Orkiestrze Filharmonii Poznańskiej, tworzącej sprawiedliwą przestrzeń dla różnych interpretacji solistów, i Łukaszowi Borowiczowi, który asekurował i dbał o komfort kontaktu solisty z zespołem.

N.N. / We are through the second day of the final stage. Lack of seats in the Auditorium of the Adam Mickiewicz University becomes noticeable, and posters advertising the concert of the winners (still reading N.N.) are already up. In the hall, you can hear and see ever more daring bets on the names of the people who will climb the podium. The ground floor feels like a casino as votes for favourite violinists are cast.

The stake in this game is playing of the highest quality and individuality, yet it is sheer endurance that makes the first impression. I felt anxious during the performances by Jane (Hyeonjin) Cho and Meruert Karmenova. You could hear fatigue more often and more clearly than before, however their strength and skills saw them through both pieces: Wieniawski's difficult *Violin concerto* No. 2 and the spacious *Violin concerto* of Brahms.

Having the same pieces performed allowed for a more direct comparison of the two violinists. I was sure that the Brahms would be

the better indicator, and yet it was Wieniawski's *Concerto* that posed more hurdles to the musicians. The Korean violinist's playing was conservative, building multiple distinct stories within each movement rather than telling a single tale. The song-like lines only acquired colour in the *Romance*. Only the third movement proved fully satisfying: Cho's performance became more certain, and she acquired the required lightness in the highly vigorous *Finale* theme. In turn, the Kazakh violinist shaped her phrases intriguingly from the start. Rather than being purely reflective, she remained indecisive. In its radiating emotions, the gracious first theme seemed more fitting for the *Concerto* in F-sharp major, however all things considered it did not lose its reflective character. The *Romance* was honest, earnest, and unfettered. But problems of technique proved constraining in the third movement, which surprisingly caused many issues for Karmenova. Even though Brahms's

Concerto was the second to be performed, immersion into the monumental conflicts of this symphonic piece proved easier. Both coped much better with it. Cho showed off her technical skills, and Karmenova demonstrated a perfect rapport with the ensemble. The violinists discovered new layers upon layers of strength (I really don't know where they draw it from!) and the potential to build dramatic tensions. Even though Joseph Joachim's cadenza performed by the Korean could not rival the choice of the Kazakh who went for Fritz Kreisler's version, both artists left the audience with an equally captivating and sparkling dancelike *Poco più presto*.

Some of the long applause that followed the auditions should be due to the Poznań Philharmonic Orchestra that provided fair and just space for the various interpretations of the soloists, and to Łukasz Borowicz, who made sure that everyone coordinated and that the soloists maintained close contact with the ensemble. (PK)

Z duszą na ramieniu

✎ Aleksander Przybylski

Mariusz Patyra spał kiedyś na dworcu kolejowym, tuląc w objęciach swoje cenne skrzypce. Instrumenty Anne-Sophie Mutter były strzeżone przez dwa szorstkowłose jamniki (to nie żart). Max Tan, jeden z uczestników tegorocznego Konkursu, wsiadając do taksówki, troskliwie zapinał pasy wokół futerału. Każdy skrzypek pilnuje swego instrumentu. Pytanie, czy ktoś pilnuje skrzypka? Zwłaszcza jeśli ten nosi na plecach parę milionów euro.

„Bardzo chciałam mieć koło siebie bodyguarda” – mówi pół żartem, pół serio Sulamita Ślubowska. „Ostatecznie poczucie bezpieczeństwa zapewniło mi ubezpieczenie. Bardzo przemyślnie skonstruowane i kosztujące fortunę, ale nie bez powodu” – dodaje uczestniczka Konkursu. Ten powód to stradivarius z tzw. złotego okresu, którego artystce wypożyczył znany londyński lutnik Florian Leonhard. Zresztą jedynie na czas Konkursu i gdy tylko Ślubowska zakończyła swój udział, po skrzypce przyjechał umyślny kierowca i wywiózł je z Poznania. Podczas XVI Konkursu Wieniawskiego melomani mieli wyjątkową okazję posłuchać nie tylko utalentowanych młodych muzyków, lecz także skrzypiec należących do absolutnej lutniczej ekstraklasy. Były to trzy instrumenty Stradivariiego, sześć rodziny Gaglianino, jeden Guarneriego, Guadagniniego, Serafina oraz Rogeriego, a także kilkanaście młodszych, ale również wybitnych. Bardzo ostrożnie można założyć, że łącznie instrumenty, które przywieziono do Poznania, warte były blisko 20 milionów dolarów.

With one's heart in one's mouth / Mariusz Patyra once slept at a railway station cradling his precious violin in his arms. Anne-Sophie Mutter's instruments (this is no joke) were occasionally guarded by two wire-haired dachshunds. Max Tan, one of the participants in this year's Competition, carefully fastens the seat belt around his violin case when getting into a taxi. Every violinist guards his or her instrument. The question is, does anyone keep an eye on the violinist? Especially if the violinist is carrying a few million euros on their back.

‘I really wanted a bodyguard,’ says Sulamita Ślubowska, only half in jest. ‘In the end, it was the insurance policy that gave me a sense of security. Very cleverly constructed and costing a fortune, but not without reason,’ adds the contestant. The reason is a Stradivarius from the so-called golden period, which was lent to the artist by the well-known London luthier Florian Leonhard. In any case, it was only for the duration of the competition, and as soon as Ślubowska finished her participation, a driver came for the violin and transported it out of Poznań. During the 16th Wieniawski Competition, music lovers had the unique opportunity to listen not only to talented young musicians, but also to violins belonging to the absolute top of the violin-making league. There were three Stradivarius,

„Trochę żałuję, że nie wszyscy uczestnicy podawali nazwiska twórców skrzypiec, na których grali” – mówi juror Mariusz Patyra. „Oczywiście nie dla nas, jurorów, ale z szacunku dla lutnika. Zwłaszcza tym żyjącym mogliby zrobić w ten sposób zasłużoną reklamę”. Skrzypek sam gra na instrumencie Wojciecha Topy.

“Max Tan zdradził również, że skrzypce są wyposażone w lokalizator GPS, tak jak luksusowe auta

Problemu z mówieniem o swych skrzypcach nie miał Max Tan, który do Poznania przyjechał ze stradivariusem. Wielokrotnie podkreślał, że tak hojnie wyposażyla go Juilliard School of Music, gdzie skrzypek pisze doktorat.

„Lepiej usiądę” – mówi Max Tan, wyjmując stradivariusza z futerału. „Wolę nie myśleć, co by się stało, gdyby wypadł mi z rąk, moje serce chyba

one Guarnerius, a Guadagnini, six Gaglianos, one Seraphine and a Rogeri, as well as a dozen more recent but also outstanding instruments. By a very conservative measure, it can be estimated that in total the instruments brought to Poznań were worth close to 20 million dollars.

‘I somewhat regret that not all the participants gave the names of the violin makers on whose instruments they played,’ says juror Mariusz Patyra, ‘not for us, the jurors, of course, but out of respect for the violin makers. Especially the living ones, they could do some well-deserved advertising this way,’ says the violinist, who himself plays an instrument by Wojciech Topa.

Max Tan, who came to Poznań with a Stradivarius, had no problem talking about his violin. He repeatedly stressed that it had been generously provided by the Juilliard School of Music, where the musician is working on his PhD.

‘I’d better sit down,’ says Max Tan removing the Stradivarius from its case, ‘I prefer not to think what would happen if it fell out of my hands, my heart would probably break. It’s a hybrid because the bottom plate has been replaced, but otherwise it’s a beautiful-sounding Strad with a sweet tone, especially on the E string. It’s 320 years old and once belonged to American fiddler Sam

by pękło. To hybryda, bo dolna płyta została wymieniona, ale poza tym to pięknie brzmiący strad o słodkiej barwie, zwłaszcza na strunie E. Ma 320 lat i kiedyś należał do amerykańskiego skrzypka, Sama Franko” – podaje kolejne szczegóły, a ja przyglądam się przezroczystym plasterkom, którymi oklejone są skrzypce. „To silikonowe nakładki. Chronią boczki na wysokości mostka przed uderzeniami smyczka, a także pudło przed ekspozycją na pot” – wylicza doktorant Juilliarda. Spytany, czy świadomość gry na tak drogiej i starym instrumencie jakoś go ogranicza, odpowiada: „Na pewno nie wykonałbym na tych skrzypcach niektórych utworów współczesnych, wymagających agresywnej artykulacji, nawet niektórych utworów Bartóka. Ale ostatecznie to instrument, który służy do gry, a ja jestem profesjonalnym muzykiem, szkolonym do jego używania. Więc gdy na Konkursie trzeba było zagrać *pizzicato* czy *col legno*, to tak grałem” – mówi skrzypek.

Max Tan zdradził również, że skrzypce są w przemyślny sposób wyposażone w lokalizator GPS, tak jak luksusowe auta.

„Uczestnikom Konkursu dodatkowy stres nie jest potrzebny, a z pewnością posiadanie «milionowego» instrumentu ten stres powoduje – mówi Agata Szymczewska. – Żeby pan wiedział, jak mną trzęsie, gdy na lotnisku podczas kontroli bezpieczeństwa wyjmuję mi skrzypce z futerału i pocierają tymi paskami”. Po czym dodaje, „Mimo wszystkich niedogodności nerwy są ceną, którą warto zapłacić za możliwość gry na świetnym instrumencie”. Wirtuozka bowiem gra obecnie

Franko – Tan gives further details and I look at the transparent wedges the violin is covered with – ‘These are silicone caps. They protect the sides at the level of the bridge from possible impact by the bow, and also the case from exposure to sweat,’ the Juilliard doctoral student explains. Asked if being conscious of playing such an expensive and old instrument somehow limits him, he replies: ‘I certainly wouldn’t perform some contemporary pieces on this violin that require aggressive articulation, even some Bartók pieces. But at the end of the day, it’s an instrument that’s for playing, and I’m a professional musician trained to use it. So when I had to play *pizzicato* or *col legno* at a competition, that’s how I played,’ says the violinist.

Max Tan also revealed that the violin is cleverly equipped with a GPS locator, just like luxury cars.

‘Participants in the competition do not need additional stress, and certainly owning a ‘million-dollar’ instrument generates that stress,’ says Agata Szymczewska. ‘I wish you knew how I shudder when, at the airport security check, they take my violin out of the case and rub it with those strips,’ laughs the virtuoso, adding that ‘despite all the inconveniences, nerves are a price worth paying for the opportunity to play a great instrument.’ Violins made by

Wiolinistyka w czasach Wieniawskiego, cz. 2

Podbródek i żeberko

✎ Paweł Miczka

na użyczonym jej przez Anne-Sophie Mutter instrumencie Gagliana. Skrzypce wykonane przez przedstawicieli tej lutniczej dynastii stanowiły na Konkursie dość liczną grupę. Mają w sobie wszystkie zalety starej włoskiej roboty, a jednak są znacznie tańsze od skrzypiec Stradivariiego, Guarneriego czy rodziny Amatic.

Potwierdza to Qingzhu Weng, który także gra na takim instrumencie: „Skrzypce wypożyczyła mi fundacja Deutsche Stiftung Musikleben. Większość dobrych studentów na całym świecie korzysta z pomocy prywatnych lub państwowych fundacji. Ten instrument Gagliana mam od czterech lat i przyznam, że wcale nie jest on łatwy. Jest trochę mniejszy niż większość skrzypiec, ma delikatny i szlachetny dźwięk, choć nie jest on duży. Na niższych strunach bywa dość kapryśny, ale potrafię to opanować i wydobyć z niego to, co najlepsze” – przekonuje Weng i trudno się z nim nie zgodzić. W końcu dotarł do finału. Tego samego nie mogą powiedzieć posiadacze stradivariusów i guarneriusa. Spośród finalistów jedynie Hana Chang gra na skrzypcach Guadagniniego. Po raz kolejny sprawdza się więc oklepana anegdota, którą opowiada się studentom wiolinistyki. Pewnego razu do wielkiego Heifetza podeszła rozentuzjasmowana wielbicielka, mówiąc: „Maestro, jak pana skrzypce pięknie grają!”. Na co Heifetz przyłożył guarneriusa do ucha i odparł: „Dziwne, nic nie słyszę”.

representatives of the Gagliano luther dynasty were strongly represented at the Competition. These have all the advantages of the old Italian workmanship, but are quite a lot cheaper than Stradivarius, Guarneri or Amati.

Qingzhu Weng, who also plays such an instrument, confirms this: ‘The violin was lent to me by the Deutsche Stiftung Musikleben. Most good students all over the world benefit from the help of private or public foundations. I’ve had this Gagliano for four years and I must admit that it is not easy at all. It’s a little smaller than most violins, it has a delicate and noble sound, but it’s not a big sound. It can be quite whimsical on the lower strings, but I can master that and get the best out of it,’ Weng argues, and it’s hard not to agree with him. In the end, he made it to the final. The same cannot be said for holders of Stradivarius and Guarnerius instruments. Of the finalists, only Hana Chang plays a Guadagnini. The well-worn anecdote told to students of the violin proves true once again. On one occasion, an enthusiastic fan approached the great Heifetz and said: ‘Maestro, how beautifully your violin plays!’. To which Heifetz put his Guarnerius to his ear and replied: ‘Strange, I can’t hear anything.’ (EK-G)

Czy Henryk Wieniawski znał i stosował przyrząd, jakim jest podbródek? We współczesnym instrumencie to element niezbędny, lecz 170 lat temu sprawa wyglądała zupełnie inaczej. Wprowadzono go relatywnie późno, a jego wynalezienie przypisuje się wirtuozowi skrzypiec, Louisowi Spohrowi, około 1820 roku. Co ciekawe, użycie podbródka początkowo prawdopodobnie nie miało na celu zwiększenia komfortu grającego, lecz ochronę instrumentu przed mechanicznym uszkodzeniem podczas gry. Możliwe, że bardzo popularny u mężczyzn w tamtym okresie zarost odegrał ważną rolę w rozpowszechnieniu się podbródka. Chronił on instrument przed dosłownym szlifowaniem wierzchniej płyty przez brodę grającego.

Louis Spohr twierdził, że jego podbródek zyskał popularność w ciągu ponad 10 lat, jednak inne traktaty z tamtego oraz późniejszego okresu tego nie potwierdzają. Warto zauważyć, że podbródek na początku swojej historii nie został nazwany w krajach niemieckojęzycznych „Kinnhalter” (dosłownie: „trzymający brodę”), jak ma to miejsce obecnie, lecz „Geigenhalter” (dosłownie: „trzymający skrzypce”).

Z zachowanych rycin i obrazów przedstawiających Henryka Wieniawskiego możemy z dużą

dozą pewności stwierdzić, że nie stosował on żadnego rodzaju podbródka. Prawdopodobnie używał kawałka skóry bądź materiału, który chronił instrument oraz służył jako pomoc w jego trzymaniu. Wydaje się, że podbródek przez kilka pierwszych dekad był nowinką techniczną, która z czasem – powoli, acz sukcesywnie – poszerzała grono swoich wielbicieli.

Wśród narzędzi wykorzystywanych w grze na współczesnych skrzypcach młodsze pozostaje tylko żeberko, zwane też podpórką lub rzadziej szyną. Pierwsze patenty na tego typu akcesoria zostały wydane na początku XX wieku, a samo żeberko zyskało szerszą popularność dopiero po II wojnie światowej. Wcześniej używano kawałków skóry bydlęcej lub małych poduszek, które zupełnie nie przypominały dzisiejszych żeber. Tak jak w przypadku podbródka, możemy z pewnością stwierdzić, iż nie stosował go ani Henryk Wieniawski, ani inni wielcy skrzypkowie XIX wieku.

Co zatem przekonało do niego solistów kolejnego stulecia? Łatwo się domyślić, że średnia długość szyi instrumentalistów nie uległa wydłużeniu, a nawet jeśli, to o milimetry. Prawdopodobnie o wiele większy wpływ na wprowadzenie podpórek miały zmiany,

Wieniawski’s world of the violin, part 2. Chin and shoulder rests / Did Henryk Wieniawski know and use the device known as the chinrest? Although it is an indispensable element of the contemporary instrument, 170 years ago things looked very different. It was introduced relatively late, and its invention in ca. 1820 is attributed to the violin virtuoso Louis Spohr. Initially, the use of the chinrest was probably not intended to improve the player’s comfort, but to protect the instrument against mechanical damage while playing. It is also possible that men’s beards, which were very popular at the time, played a significant role in the promulgation of the chinrest. It protected the instrument’s sound board from being literally sanded by the player’s stubble.

Louis Spohr claimed that his chinrest gained popularity within a decade, yet treatises of the times, as well as those written somewhat later, do not corroborate this. It is worth noting that in German-speaking countries at the

beginning of its history, the chinrest was not called ‘Kinnhalter’ (literally: ‘holding the chin’), as is the case today, but ‘Geigenhalter’ (literally: ‘holding the violin’).

Looking at the surviving prints and images featuring Henryk Wieniawski, we can quite safely say that he did not use any kind of chinrest. What he probably did use was a piece of hide or cloth, which protected the instrument and served the purpose of holding it. For the first few decades, the chinrest appears to have been a technical novelty, which gradually gained advocates over time.

The only commonly-used accessory that is more recent is the shoulder rest, also known as the support or, more rarely, the rail. The first patents for this kind of device were issued in the early-20th century, and the shoulder rest itself gained wider popularity only after WW2. Before that, pieces of cow hide or small cushions were used, which did not resemble the modern-day shoulder rest. As with the chinrest, we can state with certainty

które zaszły w technice gry na skrzypcach. W XIX wieku jelita zwierzęce były jedynym materiałem strunowym stosowanym w instrumentach smyczkowych. Ten naturalny materiał pod względem utrzymywania stroju jest o wiele mniej stabilny niż stal czy kompozytowe odpowiedniki, przez co wymaga od grającego wyjątkowej uwagi i ciągłych korekt. Dzięki elastyczności lewej ręki oraz całego aparatu grającego modyfikacja dźwięku następuje w czasie milisekund, za to kontakt struny z palcami grającego oraz tarcie smyczka powodują minimalne, acz ciągle zmiany stroju danej struny. Wraz ze wzrostem popularności strun stalowych, które w porównaniu do struny jelitowej odstrajają się minimalnie w momencie użycia, korekcie na bieżąco przestały być potrzebne.

Dobrze wyćwiczone palce opadały na przeznaczony im miejsca, a od układu lewej ręki zaczęto oczekiwać stabilności i odporności na wszelkie zmiany. Istotny w tym kontekście jest przypadek właśnie na wiek XIX i XX proces standaryzacji stroju równomiernie temperowanego. Dzięki ściśle określonej wysokości każdego dźwięku, która z niego wynikała, skrzypkowie mogli zaufać swojej wizualnej i fizycznej pamięci. Ruchy palców na gryfie stały się wręcz idealnie powtarzalne – opuszki opadały zawsze na te same miejsca, które odpowiadały dokładnie tym samym wysokościom dźwięku. Ten efekt umożliwiło właśnie żeberko.

that neither Henryk Wieniawski nor any other great 19th-century violinist used it.

What was it then that convinced soloists in the following century to use it? It is easy to figure out that the average length of instrumentalists' necks did not grow, or if so, it was only a matter of millimetres. More likely, it was changes in violin playing technique that exerted a profound influence on the introduction of shoulder rests.

In the 19th century, animal intestines were the only string material used on bowed instruments. As far as maintaining the tuning, this natural material is far less stable than steel or composite equivalents, and requires close attention and continuous correction from the player. Owing to the flexibility of the left hand and of the entire playing apparatus, modification of sound occurs within milliseconds, while the contact of the string with the player's fingers, as well as friction with the bow, result in minimal, yet permanent changes to the tuning of a given string. Due to the growth of popularity of steel strings, which detune only to a minimal degree during use in comparison with gut strings, corrections 'along the way' no longer proved necessary.

Well trained fingers fall in the places intended for them, while the left-hand placement should be stable and resistant to all variables. An important factor in this context is the standardisation process of equal temperament, which occurred in the 19th and 20th centuries. The precisely defined pitch of each sound that stemmed from it made it possible for violinists to trust their visual and physical memory. As a result, the movements of the fingers on the fingerboard became precisely repeatable, with the fingertips always falling in the same place, physical placement and pitch now in exact correspondence. This is what has been made possible by through the introduction of the shoulder rest. (WŁ)

for. A. Wąsik



SZCZEPIONKA NA HEJT

✍ Maria Sławek

Większości konkursowych występów słuchałam w radiowej Dwójce. Dzięki temu żyłam w błogiej nieświadomości. Nie miałam pojęcia, że w tym samym momencie przez czat na YouTube płynie lawina paskudnych komentarzy, idiotycznych porównań, rasistowskich i seksistowskich obelg. Prawdę mówiąc, chyba wołałabym tego nie widzieć, nie czytać. Udawać, że taki świat nie istnieje. W dawnych czasach na zawistnego i nieżyczliwego słuchacza mówiło się „żabie oko”. Teraz już chyba cały staw nimi się wypełnił...

Może jestem naiwna, ale wierzyłam, że zarówno Konkurs Chopinowski, jak i Konkurs Wieniawskiego to swego rodzaju święta, dni inne niż wszystkie. Wszak przez kilka tygodni żyjemy sztuką, kibicujemy młodym, wrażliwym i wspaniałym ludziom, którzy chcą w tak trudnych czasach zajmować się tak delikatną materią, jaką jest muzyka klasyczna.

Owszem, nie sposób się nie martwić, jeśli ktoś z grających ma gorszy dzień. Zupełnie zrozumiałe jest niezgadanie się z decyzjami jurorów, nie widzę też problemu w typowaniu swoich ulubieńców – ot, taka natura igrzysk. Z trudem, ale jestem w stanie zrozumieć nawet to, że w trakcie przesłuchań ktoś czuje palącą potrzebę ciągłego komentowania, w wyniku czego wciąż dochodzi do słownych przepychanek.

Nie rozumiem i nie zamierzam jednak akceptować wypowiedzi, które wytykają „niestosowną” sukienkę tej czy innej skrzypaczki. Nie ma mojej zgody również na to, by uczestników pochodzenia azjatyckiego wrzucać do jednego worka z podpisem: „wymiatacz bez osobowości”.

Według komentujących tylko urodzeni nad Wisłą potrafią poczuć muzykę Henryka Wieniawskiego (braku „polskiej duszy” się nie nadrobi, wiadomo), towarzyszący altowiolistom chcą przyćmić skrzypka i specjalnie grają za dobrze, orkiestra przy czternastej wersji *Sinfonii concertante* jest już nieprecyzyjna (a w ogóle czemu oni są tacy mało dynamiczni!), dyrygenci nie patrzą, nie słuchają, wszyscy fałszują. Dodatkowo Konkurs jest na wyjątkowo niskim poziomie, nawet ja mam lepsze oktawy palcowane, no i kiedyś to były czasy.

Co się z nami stało? Czy każdy nasz komentarz jest światu niezbędny? Czy umiemy jeszcze patrzeć na siebie z życzliwością?

Czy umiemy współczuć tym, którym się nie powodzi, i cieszyć się z czyjegoś sukcesu? Zaczynam mieć poważne wątpliwości. Choć bardzo bym tego chciała, to po wyłączeniu komputera hejterzy nie znikną jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki. Zamierzam jednak wymyślić na nich szczepionkę. Dołączyć?

Vaccination against hatred / I have listened to most of the competition performances on Polish Radio 2. That allowed me to live in blessed ignorance. I had no clue that the YouTube chat is at the same time inundated by a continuous stream of obnoxious comments, stupid comparisons, and racist and sexist insults. To tell the truth, I would have preferred not to see or read those, and pretend that that world does not exist. In former times, you called an envious and ill-disposed listener a *malocchio*. I believe we have whole cluster of those now.

I may be naïve, yet I believe that both the Chopin and Wieniawski Competitions are special celebrations, days outside of everyday life. Because living for several weeks purely for art, we cheer the young, responsive, and magnificent people who in these harsh times want to embrace such a delicate matter as classical music.

Obviously, it is impossible not to be concerned when one of the contestants has a bad day. It is absolutely understandable not to agree with every decision of the jury, and no, I don't see any problem in naming your favourite players: this is the nature of the game. I can even understand, though with some difficulty, that somebody might feel a burning desire to comment during the auditions and start verbal tussles with others in the chat.

I, however, don't understand and do not intend to condone the comments that point out the 'improper' dress of this or that violinist. Nor will I agree to the pigeonholing of all artists of Asian origin as 'all technique and no personality.'

According to comments on the chat, you cannot feel the music of Henryk Wieniawski unless you were born in Poland (you cannot make up for the lack of the 'Polish soul,' that's obvious), the accompanying violists want to overshadow the violinist and play too well on purpose, at their fourteenth *Sinfonia Concertante*, the orchestra still lacks precision (They are hardly dynamic at all! Why?), conductors don't look, don't listen, and everyone is ranked wrongly. Additionally, the Competition is at an exceptionally low level, those were the days, and even I can play better fingered octaves.

What has happened to us? Can't the world really live without these comments? Are we still able to treat each other in a respectful way?

Do we still know how to feel compassion with those who haven't succeeded, or to enjoy somebody's achievements? My doubts are getting serious. Although I would like it to be so, haters don't disappear, as if at a flick of a magic wand, when I switch off my computer. However, I intend to invent a vaccination against them. Who's with me? (PK)



Droga przez mękę, czyli ostatni rok, cz. 1

✎ Magdalena Romańska

To, co jako skrzypka wyróżniało go spośród innych i nadawało jego grze wysoce indywidualny rys, to było połączenie dwóch elementów – elegancji i ciepła, co w praktyce wykonawczej zdarza się bardzo rzadko.

„Neue Berliner Musikzeitung”, 15.04.1880

Przeglądając kalendarium życia Wieniawskiego, trudno odegnąć uczucie przytłoczenia i zdumienia. Wszak to 37 lat spędzonych w nieustannej podróży po niemal całej Europie, a także Ameryce i Rosji. Na szlaku skrzypka znalazły się wielkie stolicy muzycznej kultury – Paryż, Londyn, Berlin, Wiedeń, Petersburg, ale i Lwów, Warszawa, Praga, Drezno, Monachium, Bruksela, Haga, Edynburg. To także wojaże po mniejszych i większych ośrodkach Szwecji, Danii i Norwegii, koncerty w całej podzielonej zaborami Polsce: od

Poznania przez Kalisz, Radom, Kraków po Wilno. To w końcu rozliczne występy podczas wielu letnich sezonów w najmłodniejszych uzdrowiskach Europy. Repertuar Wieniawskiego również robił wrażenie – obejmował utwory własne, wirtuozowskie, klasyczne i kameralistykę. Czasem nawet recenzenci czuli się zmęczeni tym ciągłym podróżowaniem artysty: „Pan Wieniawski od dwudziestu (sic!) lat jeździ dookoła z *Karnawalem weneckim*. Kiedy zabraknie już najdalejszych kolonii na tej ziemi, spróbuje pewnie pojechać z nim na księżyc” – pisał Albert Hahn w „Neue Zeitschrift für Musik” z kwietnia 1857 roku.

Wieniawski był prawdziwą gwiazdą ówczesnych estrad, wirtuozem uzależnionym od kontaktu z publicznością (co potwierdziły dwie nieudane próby podjęcia stałej pracy w Petersburgu i Brukseli) i... od hazardu, co dodatkowo

wymuszało na nim koncertowanie w celach zarobkowych. Wspomniano o tym subtelnie w jego nekrologu w „Echu Muzycznym”: „Nieuległy charakter był mu nieraz zawadą w sprawach materialnych, a także i brak rachunkowości w życiu, wspólny wielu naturom bujnym i hojnie uposażonym”.

W 1879 roku – ostatnim roku intensywnego życia Wieniawskiego – los zagonił go ponownie do Rosji, kraju jego pierwszego wielkiego tournée, które odbył po ukończeniu Konserwatorium Paryskiego. To tam nastąpiła kumulacja licznych koncertów (częściowo odwoływanych z powodu złego stanu zdrowia), nasilającej się choroby serca i reumatyzmu oraz dramatycznych kłopotów finansowych, które po jego śmierci mogły obciążyć żonę i dzieci.

The toll of the Road, or the Final Year, part 1 / ‘What, as a violinist, distinguished him from others and gave his playing a highly individual touch was the combination of two elements – elegance and warmth, which is something that happens very rarely in performance practice.’

“Neue Berliner Musikzeitung,” 15.04.1880

Looking through the timeline of Wieniawski's life, it is hard not to be overwhelmed. After all, it comprised 37 years spent in constant travel around most of Europe, as well as America and Russia. The violinist's itinerary included the great capitals of musical culture – Paris, London, Berlin, Vienna, Petersburg, but also Lviv, Warsaw, Prague, Dresden, Munich, Brussels, The Hague, Edinburgh. He also toured the smaller and larger towns and cities of Sweden, Denmark and Norway, and gave concerts in every part of partitioned Poland: from Poznań through Kalisz, Radom, Kraków to Vilnius. Finally, he also gave numerous performances during the summer seasons of Europe's most fashionable spas. Wieniawski's repertoire was also impressive – encompassing his own works, as well as virtuoso showpieces, classical works and chamber music. Sometimes even the reviewers felt jaded: ‘Mr. Wieniawski has been going around for twenty (sic!) years with the *Carnival of Venice*. When he runs out of the farthest colonies on the earth, he will probably try to go to the moon with it,’ Albert Hahn wrote in the “Neue Zeitschrift für Musik” in April 1857.

Wieniawski was undoubtedly one of the greatest stars of the stage in his time, a virtuoso addicted to contact with the public (as is confirmed by the failure of two attempts to get him to settle, with the offer of permanent positions in Petersburg and Brussels) and... to gambling, which further forced him to give concerts for a living. This was mentioned discreetly in his obituary in the Musical Echo: ‘His indomitable character was sometimes a hindrance to him in material matters, as well as his lack of accounting in life, common to many exuberant and generous natures.’

In 1879 – the last year of Wieniawski's busy life – fate led him once again to Russia, the country of his first grand tour after graduating from the Paris Conservatory. Many concerts were planned, although some were cancelled due to ill health. Wieniawski was suffering from an aggravating heart condition and rheumatism, and serious financial problems also complicated the situation, as well as threatening his wife and children after his death. (MW)

Meruert Karmenova, fot. L. Zadoń, Fresh Frame

Z BLISKA i z daleka

Zbliżenie, szeroki kadr, balkon
czy pierwszy rząd – każda perspektywa
ma swoje atuty. A może zamknąć oczy
i dać się ponieść muzyce?

📷 Leszek Zadoń

Fresh Frame

Closeups and wide shots / A closeup or a
wide shot, the balcony or the front row – every
vantage point has its advantages. And if you closed
the eyes, and let music carry you away? (PK)



Jane (Hyeonjin) Cho i Orkiestra Filharmonii Poznańskiej pod dyr. Łukasza Borowicza,
fot. L. Zadoń, Fresh Frame

Irena Wieniawska – kompozytorka czuła na subtelności

Anna Al-Araj

Irena Wieniawska (1879–1932), znana także jako Poldowski czy Madame Poldowski, była kompozytorką oraz pianistką działającą głównie na terenie Belgii i Wielkiej Brytanii. To najmłodsze dziecko Henryka Wieniawskiego i Izabeli Hampton-Wieniawskiej, a zarazem jedyne z ich potomstwa, które wybrało karierę muzyczną. Irena – mimo że bardzo wcześnie, bo w wieku zaledwie dziesięciu miesięcy, straciła ojca – od najmłodszych lat fascynowała się sztuką dźwięków, występowała publicznie i podejmowała pierwsze próby twórcze.

Niewiele wiadomo na temat wczesnej edukacji muzycznej kompozytorki. Prywatnych lekcji udzielali jej Pierre-Jean Storck (fortepian), Jenő Hubay (skrzypce) i François Auguste Gevaert (kompozycja). Następnie Wieniawska kształciła się w Londynie pod okiem Percy’ego Pitta (kompozycja) oraz Michaela Hamburga (fortepian). Szczególne znaczenie dla jej artystycznego rozwoju miał jednak pobyt w Paryżu, gdzie zgłębiała tajniki sztuki muzycznej w Schola Cantorum u samego Vincenta d’Indy’ego (1907), tam też zetknęła się z dorobkiem impresjonistów i Maurice’a Ravela, co w znacznym stopniu wpłynęło na ukształtowanie się jej idiomu twórczego.

W 1901 roku Wieniawska poślubiła w Londynie sir Audreya Deana Paula, arystokratę żywo zainteresowanego muzyką (pod pseudonimem Edward Ramsay okazjonalnie wykonywał partie wokalne w pieśniach żony), i zaczęła posługiwać się przydomkiem Lady Dean Paul. Para doczekała się trojga dzieci: Donald, Brian i Brendy. Jednak życie rodzinne kompozytorki dalekie było od sielanki – jej pierwszy syn zmarł przedwcześnie, a dwoje młodszych dzieci w dorosłym życiu miało problemy z używkami. Ponadto Wieniawska musiała zmierzyć się z rozpadem swojego małżeństwa, do którego doszło w latach 1921–1922.

W początkowym okresie działalności twórczej Lady Dean Paul poświęcała uwagę przede wszystkim pieśniom – gatunkowi zajmującemu uprzywilejowaną pozycję w jej dorobku. Najlicniejszą grupę w tej dziedzinie stanowią miniatury na głos i fortepian do poezji Paula Verlaine’a – Wieniawska skomponowała ich aż 21. Liryki „biednego Leliana” były, jak się wydaje, szczególnie bliskie Madame Poldowski, prawdopodobnie za sprawą emocji i nastrojów, jakie ewokują. O cennej umiejętności oddania na gruncie muzycznym charakteru interpretowanego wiersza wspomina Madeleine Maus, adresatka dedykacji

pieśni *Cythere* i *Cortège*: „Z indywidualną poetycką intuicją zanurzała się ona w atmosferę wiersza, bardziej niż eksploatowała każde pojedyncze słowo, i interpretowała go niezawodnie, odtwarzając zapach zapomnianej chwili. Niektóre z jej pieśni mają roziskrzony i burzliwy charakter, jednak kiedy myślimy o Madame Poldowski, jawi się nam jako coś subtelnego, nostalgicznego i tajemniczego”.

Zdecydowana większość pieśni Wieniawskiej reprezentuje gatunek francuskiej *mélodie*, której wyznaczniki (między innymi zmienne harmonia i struktura, recytatywne traktowanie głosu, sylabiczne opracowanie tekstu, akompaniament o funkcji ekspresywnej, mnogość efektów orkiestrowych w partii fortepianu) stara się ona realizować nierzadko gorliwiej i skrupulatniej niż jej słynni poprzednicy – Gabriel Fauré czy Claude Debussy. Warto dodać, że czasem pieśni wykonywała sama, np. w ramach recitali organizowanych przez stowarzyszenie La Libre Esthétique w Brukseli, skromnie oceniając swój głos jako wyłącznie „kompozytorski”.

Krytycy „The Times” wiele uwagi poświęcali kwestii przystępności pieśni Wieniawskiej: „Pieśni te są niezwykle przyjemne w odbiorze,

Irena Wieniawska – a composer sensitive to subtleties / Irena Wieniawska (1879–1932), also known as Poldowski or Madame Poldowski, was a composer and pianist active mainly in Belgium and the United Kingdom. She was the youngest child of Henryk Wieniawski and Izabela Hampton-Wieniawska, and the only one of their offspring to choose a musical career. Although Wieniawska lost her father very early – at the age of only ten months – from her earliest years she was fascinated by the art of sound, gave public performances and began her first creative pursuits.

Little is known about the composer’s early musical education. She received private tutoring from Pierre-Jean Storck (piano), Jenő Hubay (violin) and François-Auguste Gevaert (composition). Wieniawska then studied in London under Percy Pitt (composition) and Michael Hamburg (piano). Of particular importance to her artistic development, however, was her stay in Paris, where she explored the secrets of the art of music at the Schola Cantorum under Vincent d’Indy himself (1907), and where she encountered the works of the Impressionists and Maurice Ravel, a fact which significantly influenced the formation of her creative idiom.

In 1901, Wieniawska married Sir Audrey Dean Paul in London, an aristocrat with a keen interest in music (he occasionally performed vocal parts in his wife’s songs under the pseudonym Edward Ramsay), and began using the nickname Lady Dean Paul. The couple

had three children, Donald, Brian and Brenda. Despite this, the composer’s family life was far from idyllic – her first son died prematurely and her two younger children later struggled with substance abuse. In addition, Wieniawska had to cope with the break-up of her marriage, which happened in the years 1921–1922.

In her early creative period, Lady Dean Paul focused primarily on songs, a genre that occupied a privileged position in her oeuvre. The largest group among these are the miniatures for voice and piano to words by Paul Verlaine, composed between 1911 and 1927, of which Wieniawska composed as many as 21. The ‘poor Lelian’ lyric poetry seems to have been particularly close to Madame Poldowski, probably due to the powerful emotions and moods it evokes. Madeleine Maus, dedicatee of the songs *Cythere* and *Cortège*, mentions the valuable ability to convey through music the character of a poem being interpreted: ‘With a distinctive poetic intuition, she immersed herself in the atmosphere of the poem, more than exploiting each word, and interpreted it unfailingly, recreating the fragrance of a forgotten moment. Some of her songs have a sparkling and exuberant character, yet when we think of Madame Poldowski, she appears to us as something subtle, nostalgic and mysterious.’

The great majority of Wieniawska’s songs belong to the genre of French *mélodie*, the features of which (including variable harmony and structure, recitative treatment of the voice,

syllabic development of the text, expressive accompaniment, diverse orchestral effects in the piano part) she strove to pursue often more zealously and meticulously than her famous predecessors: Gabriel Fauré or Claude Debussy. It’s worth mentioning sometimes the songs were performed by Lady Dean Paul herself, e.g. as part of recitals organised by the association La Libre Esthétique in Brussels, modestly assessing her voice as purely ‘compositional.’

The critics from “The Times” paid much attention to the accessibility for listeners of Wieniawska’s songs: ‘And they are charming to hear because in music, as in language, the refined use by an educated person of the most idiomatic neologisms is, apart from what is said in them, fascinating to listen to and just a little flattering to one’s intelligence, even if it is only slang.’

A separate part of Madame Poldowski’s oeuvre are orchestral works destroyed during World War II: *Nocturne* (1912) and *Pat Malone’s Wake* for piano and orchestra (1919). The first composition was commissioned by Sir Henry Wood – a conductor and admirer of Wieniawski’s work. *Nocturne* was also favourably received by reviewers, with one describing it as ‘a nocturnal impression on an island off the west coast of Scotland,’ appreciating Lady Dean Paul’s imaginative ability and subtle sense of style. We learn of the source of inspiration for the second of these works from a text by Mary Hoyt Wiborg in “The New York Times” on 2 February 1932. The author refers

ponieważ w muzyce, podobnie jak w języku, subtelne użycie przez kompetentną osobę najbardziej idiomatycznych neologizmów – abstrahując od ich treści – wzbudza u słuchaczy fascynację oraz schlebia ich inteligencji, nawet jeśli są one wyłącznie żargonem”.

Osobną część dorobku Madame Poldowski stanowią – zniszczone podczas II wojny światowej – dzieła orkiestrowe: *Nocturne* (1912) oraz *Pat Malone's Wake* na fortepian i orkiestrę (1919). Pierwsza kompozycja powstała na zlecenie sir Henry'ego Wooda – dyrygenta i admiratora twórczości Wieniawskiej. *Nocturne* spotkał się również z przychylnością recenzentów, a jeden z nich określił go jako „nocną impresję na wyspie zachodniego wybrzeża Szkocji”, doceniając przy tym bogatą wyobraźnię twórczą oraz subtelne wycucie stylu Lady Dean Paul. O źródle inspiracji dla drugiego wspomnianego dzieła dowiadujemy się z tekstu Mary Hoyt Wiborg zamieszczonego w „The New York Times” z 2 lutego 1932 roku. Autorka pisze w nim o irlandzkim pogrzebie, w którym miała uczestniczyć kompozytorka, by następnie karykaturalnie zilustrować go w swoim quasi-koncertcie fortepianowym. W kontekście utworów przeznaczonych na większy skład wykonawczy warto wspomnieć o szczególnej umiejętności Wieniawskiej „orkiestrowego słyszenia”, na co zwróciła uwagę jej córka, Brenda: „Bez trudu przypominam ją sobie siedzącą przy biurku, na tle rozpościerającego się zza okna widoku sadu wiśniowego, próbującą uwiecznić na papierze dzieło orkiestrowe bez użycia fortepianu (taką metodą posługiwała się przy tworzeniu większości swoich utworów); zwykła mówić, że jest w stanie usłyszeć brzmienie wszystkich partii instrumentalnych bez gry na fortepianie”.

Do istotnej części spuścizny Madame Poldowski należą również utwory kameralne, między innymi *Sonata d-moll* na skrzypce i fortepian (1914), *Berceuse de l'Enfant mourant* na skrzypce

i fortepian (1923) i *Suite miniature de chansons à danser* na instrumenty dęte (wydana pośmiertnie). Pierwsza z kompozycji, przez wiele lat przechowywana w formie rękopisu w Bibliotece Narodowej w Warszawie, doczekała się w 2003 roku publikacji na terenie Stanów Zjednoczonych. *Kolysanka...* – dedykowana Pawłowi Kochańskiemu – jest pokłosiem dramatycznych doświadczeń Wieniawskiej związanych ze śmiercią syna (glissanda w fortepianowej partii lewej ręki prawdopodobnie ilustrują płacz dziecka).

Większość kompozycji Madame Poldowski została wydana w latach 1915–1935 przez londyńską oficynę J. & W. Chester, tam też przedrukowano utwory opublikowane wcześniej w Paryżu przez Duranda i Roedera. Warto również wspomnieć o pozamuzycznej działalności Wieniawskiej – w celach zarobkowych zajmowała się pisanie esejów oraz projektowaniem strojów dla brytyjskiej rodziny królewskiej.

Po kilku latach zmagani z chorobą Lady Dean Paul zmarła 28 stycznia 1932 roku na atak serca wskutek powikłań po operacji usunięcia prawego płuca. Została pochowana obok swej matki na cmentarzu Brookwood w hrabstwie Surrey. Przyjaciele i wielbicielki Wieniawskiej oddali jej ostatni hołd na koncercie, który odbył się 3 lutego 1932 roku w Dorchester Hotel przy Park-Lane w Londynie.

Zachowane wypowiedzi osób bliskich kompozytorce są dokumentacją wytrwałości i wewnętrznej siły Madame Poldowski, która – mimo choroby – nie rezygnowała z kontaktów z przyjaciółmi i zachowała pogodę ducha (zwykła ponoć żartować z własnych słabości i niedomagań). Patrick Balfour opisywał ją jako kobietę o niezwykłej inteligencji, wrażliwości i nieprzeciętnych zaletach charakteru. Lady Dean Paul, niechętnie oceniająca innych, miała cechować się otwartością i serdecznością usposobieniem.

Pochylając się nad znaczeniem osiągnięć Wieniawskiej na polu sztuki kompozytorskiej,

należy zwrócić uwagę na – podkreślaną przez niemal wszystkich recenzentów – oryginalność i nietuzinkowość jej dokonań. Mimo wpływów impresjonistycznych (zwłaszcza na gruncie pieśni) utwory Madame Poldowski trudno umieścić w sztywnych ramach nurtów czy stylów. O niezablonowości dzieł kompozytorki pisał Charles Van den Borren: „[są] znakomite ze względu na rzadką odrębność, nośny dowód jej indywidualnej osobowości. [...] to wszystko napisane jest przez czujne i ostre pióro i sprawia wrażenie obcowania z dojrzałą techniką, dorównującą najbardziej żywej spontaniczności inwencji”. W tym kontekście trudno dziwić się przekonaniu Manuela Couvrea, który stwierdził w książeczce do płyty z jej *mélodies*: „Z całą pewnością nie było nic wtórnego w jej postawie twórczej, śmiało ukierunkowanej na zdobycze przyszłości”.

Domykając rozważania na temat niewątpliwie wartości i oryginalności dokonań kompozytorskich Wieniawskiej, warto przytoczyć budujące fakty. Po latach niebytu twórczości Madame Poldowski zyskuje w Polsce na popularności i zaczyna cieszyć się coraz większym zainteresowaniem w kręgu muzykologów i wykonawców. Do upowszechniania dorobku Lady Dean Paul przyczyniają się między innymi koncertujące pianistki: Aleksandra Bobrowska (autorka fortepianowych transkrypcji pieśni Wieniawskiej, które oczekują na wydanie), Katarzyna Vernet (instrumentalistka prowadząca badania nad jej twórczością fortepianową) i Katarzyna Markiewicz (badaczka zgłębiająca dzieła kameralne na skrzypce i fortepian Lady Dean Paul, a także tłumaczka jednego z jej esejów). Namysł nad kolejami życia i kompozytorskimi osiągnięciami Wieniawskiej obecny jest również w polskich ośrodkach uniwersyteckich, na przykład w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie pracę doktorską poświęconą Madame Poldowski przygotowuje Maryna Terlecka.

to an Irish funeral that the composer was said to have attended, to be then caricatured in her quasi-piano concerto. In the context of works intended for a larger performance ensemble, Wieniawska's inherent skill of 'orchestral hearing' is worth mentioning, as her daughter Brenda pointed out: 'I clearly recollect her seated in her boudoir, with its little windows facing the cherry orchard, trying to write the score of some orchestral work without the aid of a piano (for nearly all her compositions were completed this way, as she said she could hear all the parts of the different instruments just as well without the piano).'

Chamber works also form an important part of Madame Poldowski's legacy, including *Sonata* in D minor for violin and piano (1914), *Berceuse de l'Enfant mourant* for violin and piano (1923) and *Suite miniature de chansons à danser* for wind instruments (published posthumously). The first of the compositions, its manuscript held at the National Library in Warsaw for many years, saw publication in the United States in 2003. *Lullaby...* – dedicated to Paweł Kochański – was written in the aftermath of Wieniawska's tragic experience of her son's death (the glissandos in the left hand of the piano part probably represent the child's crying).

Most of Madame Poldowski's compositions were published between 1915–1935 by the London-based J. & W. Chester publishing house, and the works previously published in Paris by Durand and Roeder were reprinted

there. Wieniawska's extra-musical activities are also worth mentioning: she wrote essays and designed costumes for the British royal family.

After struggling with illness for several years, Lady Dean Paul died on 28 January 1932 of a heart attack as a result of complications following surgery removing her right lung. She was buried next to her mother in Brookwood Cemetery, in the county of Surrey. Wieniawska's friends and admirers paid their last tributes to her at a concert held on 3 February 1932 at the Dorchester Hotel on Park Lane, London.

The later recollections of people close to her are evidence of the perseverance and inner strength of Madame Poldowski, who, in spite of her illness, did not give up contact with friends and retained her cheer (she was said to have joked about her own weaknesses and infirmities). Patrick Balfour described Wieniawska as a woman of extraordinary intelligence, sensitivity and unusual qualities of character. Lady Dean Paul, never quick to judge others, was said to be known for her openness and cordiality.

When discussing the significance of Wieniawska's achievements in the field of composition, one should highlight the originality and innovation of her work, emphasised by almost all reviewers. In spite of impressionistic influences (especially in the field of song), it is difficult to place Madame Poldowski's works within any rigid framework of trends or styles. Charles Van den Borren wrote of the unconventionality of the composer's works: 'notable

for a rare distinction, bearing witness to a very individual personality. [...] it is all designed by an alert and incisive pen and one has the sensation of a mature technique matched by a most lively spontaneity of invention.' In this context, one can hardly be surprised by Manuel Couvreur's conviction, stating in a booklet to an album of Wieniawska's *mélodies*: 'There was certainly nothing derivative in her creative approach, which resolutely kept its gaze on the future.'

When assessing the unquestionable value and originality of Wieniawska's compositional achievements, some encouraging facts are worth mentioning. After years of 'non-existence' in Poland, Madame Poldowski's oeuvre is gaining in popularity and beginning to attract increasing interest among musicologists and performers. Contributing to the dissemination of Lady Dean Paul's oeuvre are concert pianists such as: Aleksandra Bobrowska (author of piano transcriptions of Wieniawska's songs, soon to be published), Katarzyna Vernet (an instrumentalist conducting research into her piano works) and Katarzyna Markiewicz (a researcher studying Lady Dean Paul's chamber works for violin and piano, as well as translator of one of her essays). Research into Wieniawska's life and works is also taking place at several Polish universities, including the Institute of Musicology at the University of Warsaw, where Maryna Terlecka is preparing her doctoral thesis on Madame Poldowski. (EK-G)

Konkurs to DIALOG

Z Karoliną Kaźmierczak

Dyrektorką 16. Konkursu Wieniawskiego

rozmawia



Karolina Kolinek-Siechowicz



Leszek Zadoń

Fresh Frame

Konkurs to wielkie przedsięwzięcie organizacyjne, ale i okazja do przeżyć estetycznych. Czy w natłoku zadań masz przestrzeń na tego rodzaju doświadczenia?

To o nie przede wszystkim chodzi. I to na nie liczymy także, a może przede wszystkim, na konkursach. Największe nazwiska w historii wiolinistyki to wielkie osobowości. Kiedy słuchamy ich nagrań, słyszymy też niedoskonałości, ale to nie jest najważniejsze. Pracując z muzyką, słuchamy jej bardzo dużo, czasem wręcz laboratoryjnie, rozmieniamy się na drobne, szukając zaczepienia, by ubrać w słowa to, co nienazywalne. Dla mnie jednak największą przyjemnością jest moment, gdy przychodzę do pracy i zapominam, co miałam zrobić, dlaczego słucham tej muzyki, tylko po prostu się w niej zatracam. To taki wyjątkowy czas poza czasem, który zdarzył mi się parę razy w życiu, i jest to coś, na co cały czas czekam. Że przyjdę i zacznę prawdziwie słuchać.

A więc konkurs jako stworzenie szansy na muzyczne objawienie?

Myślę, że konkurs w ogóle powinien stanowić okazję do wymiany myśli czy doświadczeń. Uczestni-



cy przyjeżdżają, aby występować dla nas, ale my też jesteśmy tu dla nich. Zweryfikowała to pandemia: wszystkie koncerty online, granie do pustych sal – jeżeli nie ma informacji zwrotnej, to ani odbiorca nie jest w stanie rozkoszować się muzyką, ani wykonawca nie karmi się reakcjami słuchaczy i nie może „pokolorować” wykonania tym, co wynika z kontekstu, w którym się znajduje, i relacjami z ludźmi, z którymi obcuje. Kiedy patrzy się na historię rozmaitych konkursów, także Wieniawskiego, można dostrzec, jak wiele relacji i przyjaźni zawiązało się w ich trakcie. Mimo że uczestnicy rywalizują ze sobą, to często także sobie nawzajem kibicują. Stają się społecznością na lata. Wspierają się wzajemnie, odczuwają też wsparcie publiczności i organizatorów. System mentoringu, będący jednym z filarów koncepcji Konkursu przedstawionej przez Augustina Dumaya, miał ten wymiar rozszerzyć także o grono jurorów, którzy chcą być dla uczestników i którzy są otwarci na to, że ci zwrócą się do nich po radę, a nawet wsparcie.

Wsparcie mistrzów jest oczywiście bezcenne, ale czy uczestnicy Konkursu nie powinni mieć stałego dostępu do specjalistów od zdrowia psychicznego i fizycznego? Choćby psychologów i fizjoterapeutów?

Już od poprzedniej edycji Konkursu do dyspozycji uczestników pozostaje psycholog, z którym mogą się skontaktować. Mamy także lutnika, do którego można się zwrócić nie tylko w razie nagłych wypadków, lecz także, by wyjaśnić jakąkolwiek wątpliwość. Wsparcie w każdym wymiarze jest bardzo istotne.

Bardzo ważne jest także to, by zdejmować presję z uczestników i pozwolić im się od niej uwolnić. Nie jesteśmy w stanie uniknąć ocen, ale przychodzimy tu przeżywać muzykę, a nie być świadkiem egzaminu. Moment konkursowej selekcji jeszcze nic nie przesądza, nie jest jak niezaliczona sesja na studiach. Zawsze jest możliwość uczestnictwa w kolejnym konkursie, a jeśli nie w konkursie, to są też inne drogi. Tak jak pisałaś w jednym ze wstępniaków: można windą i można schodami. Może niektórzy wcale nie potrzebują windy? Może dla niektórych to podróż jest najważniejsza? Może po drodze uda się odkryć coś, co okaże się najciekawsze? Muzycy mierzą się z oczekiwaniem, że muszą jeździć na konkursy. Oczywiście konkursy pomagają, mają oprawę medialną, dają swego rodzaju certyfikat...

Są też motywacją.

Zwłaszcza gdy poza nagrodą finansową oferują też nagrody w postaci serii koncertów. Najważniejsze jest właśnie to, by zaraz po konkursie trafić na estradę, grać, pokazywać się, dalej funkcjonować w tej społeczności, nawiązywać dalsze kontakty.

Zatem może: konkurs jako inkubator muzycznej przedsiębiorczości?

Trochę tak, ale mam też wrażenie, że potrzebne jest bardziej humanistyczne podejście. Nie chodzi o to, żeby wszystko zmierzyć i zważyć. Te miary są zresztą bardzo subiektywne. Cieszy nas, że tak wielu krytyków przyjechało na tegoroczny Konkurs. Często siedzą w jednym rzędzie, a ich opinie potrafią się skrajnie różnić. To jest właśnie piękne i uzmysławia nam, że nie jesteśmy w stanie zero-jedynkowo stwierdzić, kto powinien zostać zwycięzcą. Gdyby tak było, nie byłaby to sztuka, a do jej oceny wystarczyłoby tylko komputer.

Jaka jest formuła nagrody zapewniającej laureatom trasy koncertowe?

Koncerty jako nagroda pozaregulaminowa nie są niczym nowym w świecie konkursów. Zależało nam jednak, żeby roztoczyć swego rodzaju opiekę nad laureatami, którym te koncerty zostały zaoferowane. Z agencją SONORA chcieliśmy zapanować także nad logistyką, uniknąć sytuacji, w których laureat musi odbyć podróż z jednego końca świata na drugi. Zadbaliśmy o to, by zwycięzcy rzeczywiście mogli te nagrody odebrać, a warunki, w jakich się to odbędzie, były godne laureatów Konkursu.

Masz jakieś marzenia związane z kolejnym Konkursem?

Przed wszystkim chciałabym słuchać, obserwować przez te długie cztery lata, być czujną na to, czego oczekują odbiorcy i uczestnicy. Konkurs jest dla nich, dlatego jeśli jesteśmy w stanie odpowiedzieć na ich potrzeby, to już jest sytuacja wygrana. Liczę na to, że Konkurs Wieniawskiego 2026 będzie wydarzeniem, które zainteresuje większość, że każdy znajdzie tam coś dla siebie.

Fundament już jest, ten Konkurs ma swoją tradycję, ale jeżeli możemy dołożyć swoją cegiełkę, to powinniśmy to robić tak, by za każdym razem był Konkursem na miarę swoich czasów.

Karolina Kaźmierczak interviewed by Karolina Kolinek-Siechowicz / Competition is dialogue / The competition is a major project of organisation but also an invitation to new aesthetic experiences. Do you find space for such experiences amid the rush of your duties?

They are the essence. They are what we count on at competitions. The prime motivators in the history of violin music have been great personalities. Listening to recordings we can hear imperfections, yet they are not the most important thing. Working with music, we listen to it a great deal and sometimes, like laboratory technicians, we break everything down, looking for a catch, to put in words what cannot be named. Still, my greatest pleasure is the moment when I come to work and forget what I was supposed to do, why I am listening to this music as I simply get lost in it. It is such an exceptional time outside of time I've had several times in my life and that is something I keep waiting for – coming here and beginning to truly listen.

The competition as an opportunity designed for a music revelation?

I believe that a competition as such should be an opportunity to exchange thoughts and experiences. Participants have come to perform for us, but we are also here for them. The pandemic has tested that: online concerts, playing to an empty hall, meant there was no feedback. That meant audiences were not able to enjoy music, and the artists were unable to draw from the reactions of the listeners or to 'colour' their performances with feelings drawn from the feedback of the moment, from their relationship with the people. When you look at the history of various competitions, the Wieniawski included, you notice how many relationships and friendships they have kindled. Even as participants compete with one another, they often also cheer each other on. They become a community, and stay so for years to come. They support one another, at the same time feeling the support from the audience and the organisers.

Our system of mentoring, one of the foundations of the competition concept as presented by Augustin Dumay, will expand this aspect, bringing in the jury, who want to be there for the participants, and are open to their requests for advice, and even support.

Support from such masters is certainly invaluable, but shouldn't competition participants have permanent access to experts the fields of mental and physical health, for example psychologists and physiotherapists?

Beginning with the previous competition, participants have a psychologist at their disposal and are welcome to stay in touch. We also have a violin maker they can turn to not only for unexpected and urgent matters but also if they have any doubts that need to be explained. Support in all dimensions is crucial. It is also very important to relieve the



participants of pressure and to let them feel free of it. We cannot avoid assessments, but we come here to commune with music and not to witness an exam. The moment of selection at the competition foretells nothing, it is not like failing a term at a university. You can participate in another competition, and there are ways other paths. As you wrote in your column, you can use a lift, or you can use the stairs. Perhaps some don't need a lift at all? Perhaps it is the journey that some find the most important? Perhaps you can discover something on your way that will prove the most interesting? Musicians know that they are expected to go to competitions. Obviously, competitions help, they have substantial media coverage, and award a particular certificate...

They also motivate.

Especially when, beside the monetary prizes, they also award concert engagements. It is most important to make concert appearances immediately after the competition, to play, to be there, to go on functioning in that community, and to continue establishing contacts.

Perhaps then: a competition as an incubator of musical entrepreneurship?

To a certain extent, but I also believe that you need a more humanist approach to the competition. It's not about measuring and assessing everything. These measures are all highly subjective. We are very glad to have so many critics at this year's competition. They may all sit in the same row, yet their opinions can be diametrically opposed. There is beauty in that, it proves there is no way to offer a correct and indisputable opinion about who the winner should be. If it were otherwise, there would be no art, and a computer would be enough to do the appraisal.

How do you go about awarding the winners with concert tours?

Concerts as ancillary prizes are nothing new in the world of competitions. We were very keen on extending this particular form of care over the winners, who will have concerts offered. The SONORA agency has also agreed to manage the logistics, to avoid forcing the winners to travel from one side of the world to the other. It is very important that the winners really receive those prizes, and that the conditions in which this happens is worthy of them.

Do you have dreams for the following competition?

First of all, I would like to listen and observe for these four long years, to be alert to participants' and audiences' expectations. The competition is there for them, so if we can meet their needs, we are winners already. I count on the Wieniawski Competition 2026 being an event that will have a wide appeal, with everyone finding something for themselves in it. The foundation is here already: this competition has its tradition, and if we can add to that, we should so in such a way that each successive competition is fitting for its time. (PK)



XIV Konkurs Wieniawskiego w RM

✎ Marcin Barszcz

W relacji z XIV Konkursu, którą dla „Ruchu Muzycznego” przygotowała Agata Kwiecińska, uwagę przykuwają przede wszystkim dwie kwestie. Pierwsza to wielkie nazwisko w jury, a druga – nie do końca sprawiedliwy system oceniania.

Sławą przyciągającą uczestników do Poznania był zaangażowany jako przewodniczący jury Maxim Vengerov, który tworzył bardzo przyjemną atmosferę zmagania. Według relacji Kwiecińskiej: „[...] począwszy od preeliminacji rozmawiał z każdym odrzuconym skrzypkiem. Autentyczna życzliwość i zainteresowanie, jakim otaczał konkursowiczów, [...] miała wielki wpływ na atmosferę Konkursu. Wielu skrzypków już po zakończeniu udziału w imprezie przychodziło na przesłuchania by słuchać swoich niedawnych «rywali» i im kibicować”. Vengerov zaprosił do jury wielu skrzypków-

-pedagogów. Największe kontrowersje wzbudziła jego decyzja o „zniesieniu powszechnie stosowanego w takich przypadkach zakazu głosowania jurora na swoich uczniów”. Całe szczęście, decyzja ta nie położyła się cieniem na wynikach zmagania. „Emocje towarzyszące możliwości oceniania uczniów przez profesorów zasiadających w jury słabną jednak w kontekście werdyktu końcowego” – donosiła Kwiecińska. Wygrała bowiem Koreanka Soyoung Yoon, która prowadziła od samego początku.

Nie był to jedyny dysonans: „Do II etapu zakwalifikowano 25 muzyków, choć regulamin zakładał tylko 24 miejsca, bo różnice w punktacji na ostatnich miejscach były minimalne”. Aby sytuacja się nie powtórzyła, zmieniono sposób oceniania na wybór tak/nie. To wszystko

The 14th Wieniawski Competition in RM / In the coverage of the 14th Competition in 2011, which Agata Kwiecińska prepared for “Ruch Muzyczny”, two issues in particular draw the reader's attention. The first is a big name among the jury, and the second is the not entirely fair judging system.

The famous name that attracted participants to Poznań was Maxim Vengerov, who was invited to chair the jury, and who created a most pleasant atmosphere for the competition. According to Kwiecińska's account: ‘[...] from the preliminaries onwards he talked to every violinist who was eliminated. The genuine kindness and interest with which he accommodated the contestants [...] had a great impact on the atmosphere

of the Competition. Many violinists returned to the auditions to listen to their recent ‘rivals’ and cheer them on after their participation.’ Vengerov invited a number of violin teachers to join the jury. The major controversy was his decision to ‘lift the ban, commonly applied in such cases, on jurors voting for their students.’ Fortunately, the decision did not cast a shadow on the results of the competition. ‘The concerns around the potential liability of professors sitting on the jury to evaluate their students, however, fade in the context of the final verdict,’ Kwiecińska reported. This is because the winner was the Korean Soyoung Yoon, who held the lead from the very beginning. This was not the only tension: ‘25 musicians qualified for the second stage, although



Soyoung Yoon i Marek Pijarowski, TMHW

świadczyło o tym, że „wciąż nie znaleziono obiektywnej i sprawdzonej oceny interpretacji”. Warto wspomnieć, że z zachwytem została przyjęta dwójka akompaniatorów: „Marcin Sikorski był dużym wsparciem i prawdziwym partnerem dla skrzypków, z którymi występował. [...] Zachwycające kreacje stworzyła Irina Vinogradova. [...] Jej wielka muzyczna wrażliwość, czujność i kultura dźwięku znacząco wpłynęła na jakość występów skrzypków, którym akompaniowała”.

Konkurs w 2011 roku udowodnił, że zawody nadal potrafią wywoływać niemałe emocje. Chciałoby się jednak jeszcze większego zainteresowania wśród potencjalnych uczestników. Kwiecińska proponuje atrakcyjne nagrody i wielkie nazwiska w jury, bo „wielką stratą byłoby zaprzepaszczenie tradycji jednego z najstarszych konkursów na świecie”.

the rules stipulated only 24 places, because the differences in scores for the last places were negligible.’ To prevent the situation from repeating itself, the scoring method was changed to a yes/no choice. All this showed that ‘an objective and proven evaluation of interpretations has still not been arrived at.’

It is worth mentioning that the two accompanists were received with delight: ‘Marcin Sikorski was a great support and a true partner for the violinists with whom he performed. [...] Delightful renditions were created by Irina Vinogradova. [...] Her great musical sensitivity, alertness and astuteness of sound significantly influenced the quality of the performances of the violinists she accompanied.’

The 14th Competition proved that competitions can still generate considerable excitement. Yet, even today, one still yearns for more interest among potential participants. Kwiecińska suggests attractive prizes and big names on the jury, because ‘it would be a great loss to squander the tradition of one of the oldest competitions in the world.’ (MW)

Pierwsze **wydanie**
źródłowo-krytyczne dzieł
wirtuoza romantyzmu

The first **critical edition**
of Henryk Wieniawski's
works

→ www.pwm.com.pl

IM. HENRYKA WIENIAWSKIEGO
W POZNANIU

PWM
EDITION

Dzisiaj grają

Today's performers

20/10/2022

18.00

19.45



Hina Maeda

Japonia / Japan

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

❧ Z kreacji scenicznej Hiny Maedy przebijała się przede wszystkim euforyczna wręcz radość z obcowania z dźwiękiem.

Łucja Siedlik

❧ Hina Maeda zdecydowanie najlepiej wykonała *II Sonata G-dur op. 13* Griega. Okazało się, że ta muzyka może łączyć refleksyjność i humor.

Marcin Majchrowski

Łucja Siedlik / The stage creation of Hina Maeda radiated with delight and a euphoric joy at communing with the sounds.

Marcin Majchrowski / Hina Maeda was by far the best in Edvard Grieg's Sonata No. 2 in G major Op. 13. She proved that this music can combine reflection and humour.

18.30

20.30



Qingzhu Weng

Chiny / China

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

❧ Dojrzałym podejściem do muzyki Bacha wykazał się Weng (laureat II nagrody Międzynarodowego Konkursu Bachowskiego w Lipsku) – grał mądrze i czule.

Piotr Mika

❧ Wypowiedział się w pełni w Szymanowskim, być może najlepszym na tym Konkursie – w poemacie *Driady i Pan* skrzypce zamieniały się w uwodziciela, słodko namawiały i kusily (*Pan*), to znów uciekały w płasach (*Driady*).

Anna S. Dębowska

Piotr Mika / Weng, winner of the 2nd Prize at the International Bach Competition in Leipzig, showed a more mature approach to Bach's music as he played it wisely and tenderly.

Anna S. Dębowska / His Szymanowski was consummate, perhaps the best in this competition – in *Dryads and Pan*, his violin became a seducer, sweetly beguiling and tempting (*Pan*) to bolt away from the dancing (*Dryads*).