



# GAZETA konkursu WIENIAWSKIEGO



16. MIĘDZYNARODOWY KONKURS SKRZYPCOWY IM. HENRYKA WIENIAWSKIEGO

RELACJE / REVIEWS

## Smaczne wibrata

i prestidigitatorskie sztuczki /  
delicious rubatos and  
prestidigitatory tricks  
[s. 3]

FELIETON / COLUMN

## Hilary Hahn

w dresach czy  
w koronkach / in tracksuit  
or in laces  
[s. 6]

POCZTÓWKA / POSTCARD

## Henio

w dylizansie /  
in stagecoach  
[s. 7]



for. R. Masłow



# WIRTUOZ- POŚLANIEC?

 Karolina Kolinek-Siechowicz

Redaktorka naczelna

Przewodniczący jury, Augustin Dumay, w rozmowie z Łucją Siedlik zdradza, że w Konkursie liczy się poszukiwanie osobowości, artysty z wyobraźnią, który, poza perfekcją techniczną, ma w sobie „to coś”. Jestem przekonana, że zwyciężczyni poprzedniego Konkursu, Veriko Tchumburidze, jest artystką należąca do kategorii osobowości wybitnych, a rozwój jej kariery dowodzi, że werdykt sprzed sześciu lat był trafiony. Jaka jest jednak miara tego sukcesu? Myślę, że poza niezwykłą dojrzałością interpretacyjną skrzypaczki i jej niekwestionowaną wirtuozerią istotna jest chęć niesienia poprzez swą grę także pozamuzycznego przesłania. Autentyczność i odwaga, by muzyką wołać (a raczej dojmująco nucić!) o pokój. By talentem wspierać to, co szlachetne, nie zamykając się w muzycznej wieży z kości słoniowej. O takiej roli wirtuoza pisze Krzysztof Moraczewski w najnowszym „Ruchu Muzycznym” (21/2022, fragment eseju przedrukujemy niebawem na tych łamach). Myślę, że Tchumburidze wpisuje się w analizowany przez autora etos wielkich skrzypaczek i skrzypków, którzy nie wahał się przekazać muzyką przesłania o charakterze politycznym. Którzy wierzyli, że doświadczenie estetyczne może mieć także charakter etyczny. Jedną z tej grupy była z pewnością Ida Haendel, laureatka VII nagrody w I Konkursie i późniejsza jurorka poznańskiego turnieju, o której więcej można przeczytać na stronie 10. Jak dowodzi przykład wczorajszej solistki, etos ten nie odszedł wraz z pokoleniem urodzonych przed wojną wielkich wirtuozów. Jestem pewna, że w nie jednym uczestniku tegorocznego Konkursu drzemia chęć i odwaga, by muzyką zmieniać świat. Czy można to usłyszeć w oddechach między frazami? Nasłuchujmy.

Virtuoso-messenger? / Augustin Dumay, Chairman of the Jury, disclosed when interviewed by Łucja Siedlik, that the essence of the Competition is the search for a personality, for an artist gifted with imagination who, other than the technical perfection, has that ‘something special’. I am convinced that Veriko Tchumburidze, winner of the previous edition, belongs to the category of eminent personalities, and the proof of the verdict made six years ago is in the course of her artistic career. What yardstick should, however, be used for that success? I believe that, save for the exceeding maturity of her interpretation and her unquestioned virtuoso musicianship, her eagerness to carry a message that goes beyond music is essential: authenticity and daring to plead (or, rather, keenly intone!) for peace with music. To support all things noble with your talent rather than lock yourself within a musical tower of ivory. Krzysztof Moraczewski discusses the thus construed role of a virtuoso in “Ruch Muzyczny” (21/2022, we will soon reprint an excerpt from his essay). I believe that Tchumburidze follows the ethos of the great violinists Moraczewski mentioned, who did not hesitate to turn music into a message of a political nature. The ones who believed that an aesthetic experience can also be ethical. That group certainly included Ida Haendel, winner of the 7th Prize at the 1st Wieniawski Competition and member of the jury of its later editions, whose a figure discussed more extensively on page 10. As the example of Veriko proves, that ethos did not die with the generation of the great virtuosos born before WW2. I am convinced that many participants in this year’s competition are eager and have the courage to change the world with music. Can we hear it in the breaths taken between the phrases? Let’s put up a keener ear to that. (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 as the Henryk Wieniawski Musical  
Society, organizer of 16th International Henryk Wieniawski  
Violin Competition

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

#2/2022

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 Łyś,  
Piotr Krasnowolski, Marcin Wilczek  
Redakcja i korekta wersji polskiej /  
Proof-reading of Polish version  
Agnieszka Kurpisz  
Redakcja i korekta wersji angielskiej /  
Proof-reading of English version  
Gavin Dixon  
Wydawca / Publisher  
Polskie Wydawnictwo Muzyczne  
al. 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  
Photo ELIAS

ORGANIZATOR: 

WSPÓLORGANIZATORZY I WSPÓLFINANSOWANIE:  

WSPÓLFINANSOWANIE:   

16. Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego jest współorganizowany z Narodowym Instytutem Muzyki i Tańca za środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowanie ze środków budżetowych Miasta Poznania oraz Samorządu Województwa Wielkopolskiego







Dayoon You, fot. L. Zadoń, FreshFrame

## Pierwsze koty za płoty

✎ Marcin Majchrowski

Polskie Radio

**S**tart konkursowej rywalizacji zawsze idzie w parze z niepokojem o poziom. Na szczęście pierwsza sesja tegorocznego Konkursu mogła napawać optymizmem. Piszę to z ostrożnością, by nie zapeszyć. Program, który mają do wykonania skrzypkowie, jest rozbudowany i bardzo wymagający, bez najmniejszej taryfy ulgowej. Długi występ (ok. 40 minut) łączy repertuar solowy (kaprysy Wieniawskiego i Paganiniego oraz muzyka Bacha) z utworami na skrzypce z fortepianem. Bardzo dobra decyzja regulaminowa – o żadnej monotonii nie może być mowy, chociaż oczywiście poszczególne kompozycje się powtarzają. Ale powtórki skłaniają do porównań, więc z punktu widzenia obserwatorów i słuchaczy konkursowych zmagani jest tylko ciekawiej.

Rozpoczęła przesłuchania młodziutka, zaledwie 16-letnia skrzypaczka niemiecka – Maya Wichert. Niełatwe to zadanie, pewnie dostarczające dodatkowego stresu. Najważniejsze, że potrafiła sobie z tymi konkursowymi nerwami poradzić. Najbardziej przekonująco zabrzmiały *Wariacje* op. 15 Wieniawskiego – zagrane rzetelnie, a co ważne, bez zbędnego rozemocjonowania. Ale poziom zmagani w pierwszej sesji wyzna-

czył 21-letni Koreańczyk Dayoon You. Doskonale przygotowany, utrafił też z formą – w jego grze nie było praktycznie żadnych mankamentów intonacyjnych. A to tylko (a może aż) solidny fundament do budowania przekonujących interpretacji. Kaprysy Wieniawskiego (*Le Chant de bivo-uac* – istne cacko!) i Paganiniego przedzielił You *Grave i Fugę z Sonaty a-moll* BWV 1003 Bacha. Stały się wirtuozowską (i jakże barwną) odskocznią dla świetnie odczytanej, polifonicznej struktury, z przejrzystym układem tematów i kontrapunktów. Wszystko pod kontrolą, bardzo przekonujące. Beethovenem się bawił, a *Wariacjami* Wieniawskiego wręcz oszołomił (choćby ostrymi pizzicattami łączonymi z kantyleną w *Wariacji II*). Konkurencję znalazł dopiero w osobie Chińczyka Zhixina Zhanga. Ten skrzypek zdecydował się na *Chaconne z II Partity d-moll* Bacha. Wykonał ją bardzo dobrze, a biorąc pod uwagę, ile sił i emocji zaangażować trzeba w interpretację tego dzieła, należy mu się szczególne uznanie. Wcześniej był m.in. *Kaprys „Alla saltarella”* ze smaczными rubatami, a na finał brawurowe *Wariacje* op. 15 Wieniawskiego. I burza braw, które mu się należały. Było więc bardzo ciekawie, oby tak dalej.

prepared, he was spot-on technically as well: there were practically no flaws in his intonation. And that was just the solid foundation for building his convincing interpretations. He separated Wieniawski's (*Le chant de bivo-uac* – an absolute gem!) and Paganini's caprices with Bach's *Grave and Fugue* from *Sonata* in A minor. They provided a virtuoso (and highly colourful) contrast, showing his perfect grasp of polyphonic structure with a clear arrangement of themes and counterpoints. Everything was under control and highly convincing. His Beethoven was playful, and his Wieniawski downright stunning—the *Variations*, particularly notable for his combination of crisp pizzicatos with cantilena in *Variation II*. He did not meet his match until Zhixin Zhang from China, who opted for the *Chaconne* from Bach's *Partita*. He performed it very well and deserves particular praise for the amount of power and emotion necessary to interpret this imposing work. Earlier, he performed Wieniawski's *Alla saltarella* with tasteful rubatos, and to end – a bravado delivery of Wieniawski's *Variations*. This was followed by roaring applause, which he fully earned. A very attractive session, and may the others follow suit.

## Dzikość serca i spokój duszy

✎ Bartosz Witkowski

**T**rzem interpretacjom pary *Grave* i *Fugi z Sonaty a-moll* Johanna Sebastiana Bacha z sesji porannej odpowiadały po południu trzy kreacje *Chaconne z Partity d-moll*. Tym arcydziełem skrzypkowie zdecydowali się oswoić z samotnością estrady, co było odważnym krokiem. Kompozycja bowiem arcytrudna, jak w soczewce skupiająca umiejętności wykonawcy – jakość dźwięku, zdolność prowadzenia płynnej, wręcz epickiej narracji i gry polifonicznej. Zresztą *Chaconne* wyznaczyła tory występów – u Hany Chang była jakby zdystansowana, a przy tym mieniąca się całą paletą odcieni dynamicznych i artykulacyjnych, w wydaniu Jane (Hyeonjin) Cho – surowa i opanowana, grana nośnym, soczystym dźwiękiem, a Ewy Zavaró – z romantycznym rubatem – bliższa interpretacjom dawnych mistrzów niż wykonaniom historycznym.

Prezentacja Chang przykuwała uwagę pomysłowymi kreacjami kompozycji Wieniawskiego, pełnymi humoru i młodzieńczej dezynwoltury, podobnie jak u Cho, której atutami są drapieżność i pewność siebie, co niewątpliwie pomoże jej w konkursowej rywalizacji. Wyłamująca się z kręgu czarów *Chaconne* Barbara Ewa Żołnierczyk ujmowała dźwiękiem niezwykle subtelnym (szczególnie eterycznie rozpoczęła Beethovena), grając czasem jednak odrobinę za lekko, przez co niektóre szybkie pochody traciły na selektywności.

Największe brawa otrzymała Zavaró. Przemyślany program (choć mogłoby się wydawać, że ułożony tak, by zaskarbić sobie uznanie słuchaczy) wywołał największą owację, umożliwił pokazanie wszystkich wiolinistycznych aspektów gry: od zadumanej, pełnej wibrata frazy *Legendy* po

A Good Start, Touch Wood / A certain anxiety about the standard creeps in whenever competing begins. Luckily, the first session of this year's Wieniawski Competition may inspire optimism. I am writing this with caution, so touch wood. The programme offered to the violinists is extensive and highly demanding, not relenting for a moment. The long performance (ca. 40 min.) combines solo repertoire (Wieniawski's and Paganini's caprices, and Bach) with works for violin and piano. This combination is ideal: it leaves no room for monotony, even if certain works are heard repeatedly. And repetitions encourage comparisons, so they only make things more interesting from the point of view of competition audiences.

The auditions began with Maya Wichert, a very young German violinist, only 16, given a task that was all the harder and that likely caused an additional dose of stress. Most importantly, she knew how to come out on top of her anxiety. Her Wieniawski was most convincing, as she played the *Variations* accurately, earning more kudos for delivering them without excessive emotion. However, it was the 21-year-old Dayoon You from South Korea who set the level for the first session. Perfectly well



Eva Zavaró, fot. L. Zadoń, FreshFrame

prestidigitatorskie sztuczki w *Kaprysie a-moll* Paganiniego. I z jednym, i drugim utworem poradziła sobie wysmienicie, mimo że chwilami balansowała na granicy dobrego smaku i cyrkowej wirtuozerii. U niej dało się ponadto odczuć najlepsze zgranie z pianistą, co nie dziwi, bo jako jedyna wystąpiła nie z zaproponowanym przez organizatorów muzykiem, lecz z gościnnym Nathanaëlem Gouinem. Ciekawie ułożyły się te występy. Bardziej powściągliwe Żołnierczyk i Chang versus ekstrawertyczne Cho i Zavaró, delikatne *Grave* z *Sonaty* Bacha versus ognisty *Polonez D-dur* Wieniawskiego. Ciekawe, co silniej przyciągnie jurorów – dzikość serca czy spokój duszy.

Wild at heart and the peaceful souls / The three interpretations of the *Grave* coupled with the *Fugue* from Bach's *Sonata* in A minor from the morning session found their counterpart in the three renditions of the *Chaconne* from *Partita* in D minor in the evening, the *Chaconne*. A daring step by all means, for the composition is exceedingly difficult and focuses on the performing skills like a lens: the quality of the sound, the capacity to extend the breathing narrative for a long time, and perform its polyphony. And it was the *Chaconne* that became definitive for this part of the auditions: in Hana Chang it was as if distant and yet glistening with a whole palette of dynamic and articulation nuances, playing it in a projecting, full-bodied sound Jane Cho made it constrained and controlled, and Eva Zavaró with her romantic rubato was closer to the interpretations of the bygone masters than to historical performances. Chang's performance attracted the attention with the ingenious interpretations of Wieniawski, brimming with wit and youthful recklessness, not unlike Cho's, whose dashing self-assuredness certainly make great assets in the Competition. Breaking out from the enchanted realm of the *Chaconne*, Barbara Ewa Żołnierczyk captivated with her exceedingly subtle sound (her opening of Beethoven was particularly ethereal), yet at times she played slightly too gently, losing the selectiveness of certain quick progressions. Zavaró received the greatest applause. Her carefully knit programme, even if seemingly arranged to garner the audience's appreciation, brought the loudest ovation. It allowed her to present all the aspects of violin music: from the pensive phrases of *Legend* brimming with vibrato, to the prestidigitator trickery in Paganini's *Caprice* in A minor. She coped perfectly well with both, even if she balanced on the edge of good taste and circus musicianship. She was also most coherent with the pianist, which does not come as a surprise, as she was the only one to perform with a guest pianist (Nathanaël Gouin), rather than one of the two proposed by the organisers.

An interesting patchwork has developed. The more restrained Żołnierczyk and Chang vs the extroverted Cho and Zavaró, the subtle *Grave* from Bach's *Sonata* vs Wieniawski's fiery *Polonaise* in D major. Who will be more attractive for the jury: the wild at heart or the peaceful souls? Curiouser and curiouser! (PK)



for. L. Zadoń, FreshFrame

# Sekrety Auli Uniwersyteckiej

✎ Iga Batog

**J**ako poznanianka z wyboru, a nie z urodzenia, poprzedni Konkurs im. Henryka Wieniawskiego śledziłam za pośrednictwem prasy i transmisji internetowej. Wciąż pamiętam wrażenie, jakie zrobiło na mnie pierwsze ujęcie kamery z koncertu laureatów, pokazujące wnętrze Auli Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, orkiestrę na estradzie i publiczność wypełniającą każdy skrawek zabytkowej sali.

Sam budynek Auli Uniwersyteckiej został zaprojektowany przez niemieckiego architekta, Eduarda Fürstenaua, a wzniesiono go w latach 1905–1910. Położony jest na terenie dawnej dzielnicy cesarskiej – złożonej z reprezentacyjnej zabudowy w różnych stylach historycznych, znajdującej się w zachodniej części centrum miasta. W gmachu początkowo mieściła się pruska Akademia Królewska, jednak wkrótce przejął go poznański uniwersytet. Od 1947 roku Aula pełni funkcję sali koncertowej Filharmonii Poznańskiej. Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego po raz pierwszy odbył się w niej pięć lat później, w 1952 roku, i od tego czasu nierozdzielnie związany jest z tym miejscem.

Adaptacja przestrzeni uniwersyteckiej na salę koncertową wymagała radykalnych rozwiązań – by móc prezentować utwory na wielkie składy wokally-instrumentalne, konieczna była rozbudowa estrady. W gmachu znajdującym się po przeciwnej stronie ulicy Święty Marcin mieszczą się jedynie biura Filharmonii – Aula jest więc codziennym miejscem pracy muzyków, a ich garderoby usytuowane są w bezpośrednim sąsiedztwie. Artyści często dla wygody opuszczają

budynek głównym wyjściem razem z publicznością. Zabytkowe wnętrze nie ma dużego zaplecza technicznego, co wymaga dodatkowego wysiłku przy realizacji nagrań płytowych czy transmisji radiowych i telewizyjnych.

Mimo tych trudności Aula UAM cieszy się popularnością. Znana jest ze znakomitej, choć wymagającej akustyki. O jej atuty i stawiane przez nią wyzwania zapytałam muzyków Orkiestry Filharmonii Poznańskiej oraz jej dyrygenta i dyrektora muzycznego – Łukasza Borowicza. Zwrócił uwagę na specyfikę większości sal historycznych. W takich przestrzeniach wolumen, proporcje i barwa dźwięku znacząco różnią się w zależności od miejsca, na którym siedzi słuchacz. Orkiestra i dyrygent dążą więc do uzyskania wyrównanego brzmienia we wszystkich zakątkach Auli. Ciekawą, a zarazem istotną kwestią jest także zmiana akustyczna, związana z obecnością wewnątrz publiczności. Jak tłumaczy Łukasz Borowicz, na próbie dźwięk odbija się od zwartej tkaniny obić foteli, natomiast w trakcie koncertu ubrania słuchaczy często pochłaniają dźwięk. Choć orkiestra jest już do tego przyzwyczajona, dla solistów występujących tu po raz pierwszy może być to zaskoczeniem.

Muzycy i dyrygent zgadzają się, że kluczem do pracy z akustyką Auli jest wieloletnie doświadczenie, które pozwala niwelować potencjalne trudności, a nawet obracać je na swoją korzyść, jak zauważa Radosław Komolka, fagocista i inspektor orkiestry. Z kolei skrzypaczka, Weronika Stabrawa, podkreśla także uroczystą i inspirującą atmosferę, która wiąże się z codzienną pracą w miejscu tak ściśle związanym z Konkursem Wieniawskiego.

Secrets of the University Auditorium / Living in Poznań, by choice rather than birth, I followed the previous Henryk Wieniawski Competition, but only online and in the press. I still remember the initial impression that the first camera shot of the Winners' Concert made on me, as it showed the interior of the Auditorium of the Adam Mickiewicz University, the orchestra on its stage, and the audience filling every corner of this historical hall. The building of the Auditorium was designed by a German architect, Eduard Fürstenau, as part of the former Imperial Quarter, composed of stately developments in various historical styles and taking in the western part of the city centre. The building originally housed the Royal Academy of Prussia but was soon taken over by the University of Poznań. Since 1947, the Auditorium has been the concert hall of the Poznań Philharmonic. It provided the venue for the first International Wieniawski Competition to be held in Poznań five years later, in 1952, and has continued to resound with its music ever since.

Adaptation of the university space for a concert hall called for radical solutions as the stage needed expanding to present works for large vocal and instrumental forces. As the building on the opposite side of the Święty Marcin street houses the offices of the Philharmonic, the Auditorium is the ideal stage for the musicians' daily work. Their dressing rooms are close by the hall, and for the sake of convenience, artists often leave with the audience by the main door. Nevertheless, historic as it is, the hall has hardly any backstage space, which means that additional effort is required for recording CDs and making radio and TV broadcasts.

Despite these difficulties, the Auditorium of the Adam Mickiewicz University enjoys fame. It is especially appreciated for its consummate, if demanding, acoustic properties. I gathered some information about the challenges and advantages of the Auditorium from the musicians of the Philharmonic and its conductor and music director, Łukasz Borowicz, who remarked that most historic halls are quite idiosyncratic. In such spaces, the volume, balances, and timbres of sound differ greatly depending on the seat. The orchestra and the conductor endeavour to produce sound that will be uniform throughout all the corners of the hall. Another issue is the change of the acoustics generated by the audience arriving in the hall. As Łukasz Borowicz explained, the sound reflects from the thick fabric of the seat upholstery at rehearsals, while the clothes of the audience members attending concerts may significantly dampen it. The musicians of the orchestra and its conductor admit that the key to working with the acoustical properties of the auditorium is long experience, which allows the musicians of the Philharmonic to overcome potential difficulties and turn them to their benefit, Radosław Komolka, bassoonist and the orchestra principal administrator, remarked. In turn, Weronika Stabrawa, who plays violin, emphasises how the luxuriant and stimulating atmosphere of a place so closely connected to the Wieniawski Competition inspires the orchestra in their daily work. (PK)

# Wirtuozowskie miniatury

Julia Gołębiowska

**N**a Konkursie Wieniawskiego nie mogłoby zabraknąć miniatur jego patrona – dzieł należących dziś do kanonu XIX-wiecznej muzyki skrzypcowej. Usłyszymy je już w pierwszym etapie konkursowych zmaganiach, obok kompozycji Bacha, Beethovena i Paganiniego. Uczestnicy zmierzają się z dwoma polonezami, *Wariacjami na temat własny* op. 15, *Scherzem-Tarantelle* op. 16, *Legendą* op. 17 i *Fantazją na tematy z „Fausta”* op. 20.

Utwory te postawały w czasie największego rozkwitu kariery Wieniawskiego – podczas licznych i intensywnych podróży koncertowych, przypadających na lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XIX wieku. Kompozytor pisał je na własny użytek, co było powszechną praktyką wśród ówczesnych wirtuozów. Opanowywali oni zazwyczaj nie tylko sztukę gry na instrumencie, lecz także improwizacji, instrumentacji i nierzadko kompozycji. Co zrozumiałe, taka twórczość miała na celu wyeksponowanie umiejętności technicznych solisty, jednak w przypadku Wieniawskiego wykraczała dużo dalej.

Najwcześniejszym z omawianych utworów jest *Polonez D-dur* op. 4, dedykowany Karolowi Lipińskiemu, sławnemu skrzypkowi i kompozytorowi, który roztoczył opiekę nad Wieniawskim w czasie pobytu młodego wirtuozu w Dreźnie w 1848 roku. Pierwotny zarys utworu zrodził się jeszcze w stolicy Saksonii, w 1849 roku, jednak ostateczna wersja powstała dopiero trzy lata później, w trakcie tournée koncerto-

wego Wieniawskiego po Rosji. *Polonez* ma klasyczną trzyczęściową budowę – w ogniwach skrajnych dominuje zamaszysta melodia, a część środkowa to kontrastujące cantabile. Niewielkie dzieło obfituje w różnorodne techniki skrzypcowe: flażolety, dwudźwięki i łamane akordy, a także przebiegi wymagające nagłych zmian pozycji.

Późniejszy (ukończony w 1870 roku) *Polonaise brillante A-dur* op. 21 jest bardziej rozbudowany i zróżnicowany wyrazowo. Wieniawski ujął go w formę ronda z charakterystycznym błyskotliwym refrenem, będącym jedną z najbardziej rozpoznawalnych melodii jego autorstwa.

Gatunek tańca stylizowanego reprezentuje także *Scherzo-Tarantelle* op. 16, inspirowane tradycyjnym tańcem włoskim o zawrotnym tempie i motorycznej melodyce. W dwuczłonowym tytule, oprócz odniesień tanecznych, odnajdujemy nawiązanie do gatunku scherza, które w wypadku tej kompozycji czerpie z tradycji lekkich i pełnych dowcipu scherzów haydnowskich. Utwór ten wydaje się mniej wymagający technicznie niż pozostałe kompozycje w tej grupie, jednak żywiołowe tempo połączone z ósemkowymi przebiegami staccato i flażoletami oraz techniką dwudźwiękową stanowią duże wyzwanie dla solisty.

*Wariacje na temat własny* op. 15 zbudowane są w nietypowy sposób. Klasyczna forma, składająca się z tematu i szeregu wariacji, została tu dodatkowo obudowana solowym wstępem o improwizacyjnym charakterze i finałem w formie

Virtuoso miniatures / The Wieniawski Competition could hardly be complete without the miniatures of its patron, those works that today belong to the canon of 19th-century violin music. They will be heard during the first stage of the competition, alongside works by Bach, Beethoven and Paganini. Participants will have to grapple with two polonaises, *Variations on Original Theme*, Op. 15, *Scherzo-Tarantelle*, Op. 16, *Legend*, Op. 17 and *Fantasy on Themes from „Faust”*, Op. 20.

These works were written during the heyday of Wieniawski's career – during his numerous and intensive concert tours in the 1850s and 1860s. The composer wrote them for his own use, which was a common practice among virtuosos of the time, who usually mastered not only the art of playing an instrument, but also improvisation, instrumentation and often composition. Understandably, such works were intended to expose the technical skills of the soloist and at the same time the author of the music, but in Wieniawski's case it went much further.

The earliest of the works discussed here is the *Polonaise* in D major, Op. 4, dedicated to Karol Lipiński, the famous violinist and composer who mentored the young virtuoso during Wieniawski's stay in Dresden in 1848. The initial outline of the piece was conceived while still in the Saxon capital, in 1849, but the final version was not written until three

years later, during Wieniawski's concert tour of Russia. The *Polonaise* has a classical three-movement structure – the outer parts are dominated by a sweeping melody, while the middle section is a contrasting cantabile. The small work abounds in a variety of violin techniques: harmonics, double stops and broken chords, as well as runs requiring sudden changes of position.

The more mature *Polonaise brillante* in A major, Op. 21 (completed in 1870) is more elaborate and varied in expression. Wieniawski set it in rondo form with a characteristically brilliant refrain, which is one of his most recognisable melodies.

The stylized dance genre is also included in *Scherzo-Tarantelle*, Op. 16, inspired by a traditional Italian dance with a dizzying tempo and vigorous melodies. In the two-part title, in addition to dance references, we find a reference to the genre of scherzo, which in the case of this composition draws on the tradition of Haydn's light and witty scherzos. This piece seems less technically demanding than the other compositions in this group, but the lively tempo combined with staccato eighth-note runs and harmonics, as well as the two-note technique, present a major challenge for soloists.

*The Variations on an Original Theme*, Op. 15 are constructed in an unusual way. The classical form, consisting of a theme and a

walca. Przysłuchując się *Wariacjom*, warto zwrócić uwagę nie tylko na wirtuozowskie przebiegi skrzypcowe, lecz także na urozmaiconą partię fortepianu.

*Legenda* op. 17 zadedykowana została narzeczonej i późniejszej żonie kompozytora. Utwór zawdzięcza swą sławę nie tylko na wskroś poetyckiej aurze brzmieniowej, lecz także romantycznej historii związanej z jego powstaniem. Po wysłuchaniu *Legendy* niechętni dotąd rodzice wybranki Wieniawskiego mieli zgodzić się na jej ślub z kompozytorem. W odróżnieniu od pozostałych miniatur *Legenda* nie należy do dzieł wirtuozowskich, lecz jako *pièce de salon* cechuje się liryczną, melancholijną melodią i sentymentalnym wyrazem.

Ostatnim utworem z omawianej grupy jest *Fantazja na tematy z „Fausta”* op. 20. Wieniawski sięgnął w niej po melodie jednej z najsłynniejszych ówczesnie oper i opracował je w rozbudowanej formie pięciu obrazów muzycznych, w których wariacjom poddane są tematy m.in. Fausta, Mefista i Małgorzaty. W kolejnych częściach pojawia się cały wachlarz technik skrzypcowych, a szczególne ich zagęszczenie przypada na odcinek trzeci, „diabelski”, oraz finałowy walc z licznymi fazoletami w partii skrzypiec. Nagromadzenie środków technicznych łączy się w *Fantazji* z dużym zróżnicowaniem wyrazowym, dającym wgląd w niezwykłą wyobraźnię muzyczną autora. Dzięki niej kompozycja ta, jak i cały dorobek Wieniawskiego, nie zginęły w odmętach historii (jak utwory wielu ówczesnych kompozytorów-wirtuozów), lecz pozostają żywe i atrakcyjne dla kolejnych pokoleń muzyków i melomanów.

series of variations, is additionally supported by an improvisational solo introduction and a waltz-like finale. Listening to the *Variations*, it is worth noting not only the virtuoso violin runs, but also the varied piano part.

*Legend*, Op. 17 was dedicated to the composer's fiancée and later wife. The work owes its fame not only to its thoroughly poetic aura of sound, but also to the romantic story connected with its composition. After hearing the *Legend*, the hitherto reluctant parents of Wieniawski's chosen wife were to agree to her marriage to the composer. Unlike the other miniatures, *Legend* is not a virtuoso work, but as a *pièce de salon* it is characterised by its lyrical, melancholic melody and sentimental expression.

The last work in the group under discussion is the *Fantasy on Themes from "Faust"*, Op. 20. In it, Wieniawski drew on the melodies of one of the most famous operas of the day and worked them out in the expanded form of five musical images in which the themes of, among others, Faust, Mephistopheles and Marguerite are subjected to variations. The following movements feature a whole range of violin techniques, with a particular concentration of these in the third, 'devilish' section and the final waltz with numerous harmonies in the violin part. The accumulation of technical means is combined in the *Fantasy* with great expressive variety, providing an insight into the author's extraordinary musical imagination. Thanks to this, this composition, like the whole of Wieniawski's oeuvre, has not been lost in the mists of history (as were the works of many virtuoso composers of the time), but remains alive and attractive to successive generations of musicians and music lovers. (EK-G)



for. M. Skwarczak

## ZA KULISAMI

Agata Romaniuk

Zwyczajaj widzimy ich, gdy stoją na estradzie – w snopie światła, z uniesionym smyczkiem. Są odlegli, doskonali, niczym postaci z innego, lepszego świata, do którego my, słuchacze, mamy wstęp tylko podczas koncertów. Przynajmniej tak było dawniej. Muzycy schodzili z estrady, czasem udzielili wywiadu, czasem zatrzymali się, by podać rękę. Błysk flesza uwieczniał uśmiech, który potem publikowano w prasie. Pisząc te słowa, patrzę na fotografie laureatów Konkursu Wieniawskiego z dawnych lat. Ginette Neveu, zwyciężczyni pierwszej edycji (1935), trzyma bukiet kwiatów, ma chmurne spojrzenie. Na czarno-białym zdjęciu wyraźnie odcina się jej jasna sukienka. Ujęcie Piotra Janowskiego z ostatniego etapu przesłuchań w 1967 roku ukazuje jego przymknięte oczy i rozmażaną dłoń. Następnego dnia unika kamery, wydaje się oszołomiony wygraną. Co innego nagrodzona w 1981 roku, roześmiana i pewna siebie Keiko Urushihara. Trudno uwierzyć, że ma tylko 18 lat. I ta sukienka! Karczek, bufki, marszczenia – lata osiemdziesiąte w pełnym rozkwicie. Jeśli chciało się podglądać uczestników Konkursu, można było liczyć na pojedyncze fotografie lub krótką kronikę filmową. Jeśli miało się koneksje (albo tupet), warto było próbować przemknąć za kulisy. Wręczyć bukiet, poprosić o autograf. W innych przypadkach skrzypaczki i skrzypkowie pozostawali niedostępni. Dziś to się zmieniło – w epoce mediów społecznościowych zaglądamy w kuluary inaczej niż kiedyś. Podchodzimy bliżej.

Profil instagramowy Hilary Hahn śledzi prawie pół miliona obserwujących. Dzięki niemu można podejrzeć, jak ćwiczyć w rozciągniętym swetrze i dresowych spodniach lub przymierza koronkową suknię na koncert w Brukseli. Współczuć, kiedy dzieli się z fanami bólem nadgarstków. Widzimy ją inną niż na koncertach – zmęczoną, bez makijażu, w podróży. Prawdziwszą? Nie, po prostu poza światłami estrady. Możemy zobaczyć, jak Joshua Bell czule gładzi stradivariusza przed występem w Denver. Jak niesie futerał i jednocześnie prowadzi na smyczy rudego pudelka Joni. Jak Maxim Vengerov udostępnia zdjęcie z pierwszą nauczycielką – Galiną Turchaninową.

Uczestnicy XVI Konkursu Wieniawskiego też mają swoje konta w serwisach społecznościowych. Nie obserwują ich miliony. Jeszcze nie. Na razie to kilkaset osób, w tym ja. Widzę, jak Belle Ting odpoczywa po koncercie w słonecznej Kolonii, Charlotte Spruit pozuje z kolorowym futerałem, Dayoon You świętuje dwudzieste urodziny.

Wkrótce staną na poznańskiej estradzie, a my zobaczymy ich eleganckich, skupionych, ze smyczkiem w dłoni. Tymczasem przyglądam im się ze wzruszeniem, jeszcze nie wiedząc, kto z tego grona zwycięży. Staję mi się przez to bliżsi.

Behind the scenes / We usually see them when they stand on the stage – in the spotlight, with their bow raised. They are distant, perfect, like figures from another, better world, to which we, the listeners, have access only during concerts. At least that's how it used to be. Musicians would come down from the stage, sometimes give an interview, sometimes stop to shake hands. A flash would capture a smile, to be later published in the press. As I write these words, I look at photographs of the Wieniawski Competition winners from years past. Ginette Neveu, winner of the first edition (1935), holds a bouquet of flowers, her gaze clouded. In the black and white photo, her light-coloured dress stands out prominently from the background. In a shot of Piotr Janowski from the final stage of the 1967 auditions, he appears with his eyes closed and his hand blurred. He dodged the cameras the following day, seemingly stunned by his win. A different story is that of 1981 award-winner Keiko Urushihara, laughing and confident. It's hard to believe she's only eighteen. And that dress! The top, the ruffles, the pleats – the eighties in full swing. If you wanted a sneak peek at the contestants, you could always count on individual photographs or a short newsreel. If you had the connections (or the nerve), it was worth trying to sneak behind the scenes. Present a bouquet, ask for an autograph. Otherwise, the violinists remained inaccessible. Today, that has changed – in the age of social media, we look behind the scenes differently than we used to. We get closer.

The Instagram profile of Hilary Hahn is followed by nearly half a million people. It gives followers a sneak peek of her practicing in a stretched sweater and sweatpants, or trying on a lace gown for a concert in Brussels. Along with her fans, we can sympathize when she posts about the pain in her wrists. She is seen differently from the way she appears in concerts – tired, without makeup, on the go. More real? No, just away from the lights of the stage.

We can see Joshua Bell tenderly stroking his Stradivarius before a performance in Denver. The way he carries his violin case while leading his red poodle Joni on a leash. And how Maxim Vengerov shares a photo of his first teacher, Galina Turchaninova.

Participants in the 16th Wieniawski Competition also have their own social media accounts. They are not watched by millions. Not yet. For now it's a few hundred people, including me. I see Belle Ting relaxing after a concert in sunny Cologne, Charlotte Spruit posing with a colourful violin case, Dayoon You celebrating his twentieth birthday.

Soon they will stand on the stage in Poznań, and we will see them elegant, focused, with a bow in their hand. In the meantime, I watch them with emotion, not yet knowing who will come out of this group victorious. I feel I am thus getting to know them ever better. (EK-G)



A. Cossmann, Portret Henryka Wieniawskiego, TMHW

## Le petit Polonais

✍ Magdalena Romańska

Ono ukazał się naszym oczom jedenastoletni wirtuoz ze skrzypcami w ręku. Mówiono nam, że był bardzo przejęty swoim występem i pełen obaw, czy okaże się godny tej nagrody, jaką otrzymał kilka miesięcy temu. Niepokój zasługujący na pochwałę, gdyż pokazuje, że to dziecię jest już prawie dorosłym człowiekiem [...]”

Paul Smith,  
„La Revue et gazette musicale de Paris”,  
Paryż, 13.12.1846

Jest jesienny wieczór 1843 roku w Lublinie. Do dylizansu pocztowego wsiadają pasażerowie, wśród nich chłopczyk ze starszym bratem i mamą. Wyruszają w daleką podróż – pierwszą z setek, które wypełnią kolejnych 37 lat życia jednego z największych wirtuozów w historii wiolinistyki.

Przy kalendarzu koncertowym Wieniawskiego błędna nawet wojaże Mozarta, jednego z naj-

aktywniejszych muzycznych podróżników. Jednak aby mały Henryk mógł rozpocząć te liczne tournée, najpierw musi pokonać poważną przeszkodę (oprócz przejechania liczącej ponad 1700 km trasy do Paryża, przy ówczesnych 20 godzinach podróży z Warszawy do Krakowa podobnym z Wolffów Wieniawskiej nie spełnia bowiem warunków regulaminu Konserwatorium Paryskiego. Henryk ma osiem lat i jest Polakiem, a progi najbardziej prestiżowej uczelni muzycznej w Europie może przekroczyć tylko co najmniej dwunastoletni Francuz.

Rodzina nie podjęła decyzji o wyprawie pochopnie. Nad rozwojem zdumiewającego talentu chłopca już od kilku lat czuwaliby wybitni pedagodzy, a mający decydujące zdanie w rodzinie ojciec Tadeusz Wieniawski, trzeźwo myślący lekarz, postanowił podjąć ryzyko dopiero na pod-

stawie opinii Heinricha Panofki, wybitnego czeskiego skrzypka, przed którym Henryk wcześniej wystąpił w Warszawie. Rodzina rozważała także inne europejskie ośrodki, w których skrzypcowy talent mógł liczyć na odpowiednie szlify, jednak przesądziła sława Paryża, także jako miejsca, w którym wielu polskich artystów znalazło uznanie. Jednym z nich był wuj Henryka, pianista i kompozytor, Edward Wolff. Decyzja ta okazała się szczęśliwa – talent chłopca olśnił komisję i 28 listopada 1843 roku, dzięki specjalnemu dekretovi, Henryk Wieniawski z numerem 468 został wpisany na listę uczniów Konserwatorium Paryskiego.

Le petit Polonais / ‘Here appeared before our eyes an eleven-year-old virtuoso with violin in hand. We were told that he was very anxious about his performance and full of apprehension as to whether he would prove himself worthy of this prize he received a few months ago. Anxieties deserving of praise, as it shows that this child is now almost a grown man [...]’.

Paul Smith,  
“La Revue et gazette musicale de Paris”,  
Paris, 13.12.1846

It is an autumn evening of 1843 in Lublin. Passengers board the mail coach, among them a little boy with his brother and mother. They are embarking on a long journey – the first of hundreds that would fill the next 37 years of the life of one of the greatest virtuosos in the history of violin playing.

In comparison with Wieniawski’s concert calendar, even the travels of Mozart, one of the most active musical travellers, seem trivial. However, in order for little Henryk to be able to embark on these numerous tours, he first had to overcome a major obstacle (besides travelling over 1,700 km to Paris, considering it took 20 hours to travel from Warsaw to Krakow by similar means of transport at the time). This is because the second son of Regina Wieniawska, née Wolff, failed to meet the regulations of the Paris Conservatoire. Henryk was eight years old and a Pole, and only a Frenchman of at least twelve years could cross the thresholds of Europe’s most prestigious music academy.

The family did not make the decision to set off hastily. The development of the boy’s astonishing talent had already been under the watchful eye of eminent pedagogues for several years, and his father Tadeusz Wieniawski, a sober-minded physician with a decisive say in the family, decided to take the risk only on the basis of an opinion from Heinrich Panofka, an eminent Czech violinist before whom Henryk had earlier performed in Warsaw.

The family also considered other European venues where the violinist’s talents could count on proper training, but the fame of Paris, also as a place where many Polish artists found recognition, was the deciding factor. One of these was Henryk’s uncle, the pianist and composer Edward Wolff. The decision turned out to be fortunate – the boy’s talent dazzled the commission, and on 28 November 1843, thanks to a special decree, Henryk Wieniawski, with the number 468, was entered on the list of pupils at the Paris Conservatoire. (EK-G)



Barbara Ewa Żołnierczyk



# Święto gestu, przeżywanie skupienia

Pierwszy dzień Konkursu rozpoczął się obiecująco.  
Nad gestami wykonawców skupiali się  
zarówno jurorzy, jak i słuchacze

📷 Leszek Zadoń

FreshFrame

Feast of gesture, experiencing the  
contemplation / First day of the Competition  
was promising. The attention jury both of the Jury  
members and the audience was focused on performers'  
gestures







Takako Yumiba



# Ida Haendel – kobieta ze skrzypcami

✎ Karolina Kolinek-Siechowicz

„**K**iedy miałam trzy i pół roku, wzięłam skrzypce starszej siostry Ali i powiedziałam: «To ja tu jestem skrzypczką!». A potem zagrałam ze słuchu melodie, które śpiewała nam mamusia”. Mniej więcej w ten sposób zaczynała się każda opowieść Idy Haendel o początkach jej kariery skrzypcowej. A wracać do tej legendy miała w trakcie swojego długiego życia wiele okazji: udzieliła setek wywiadów, napisała autobiografię, była bohaterką kilku filmów biograficznych.

Zmarła 30 czerwca 2020 roku artystka należała do grona ostatnich przedstawicieli pokolenia wielkich skrzypków urodzonych przed drugą wojną światową, była jednym z przedwojennych cudownych dzieci, które swoją karierę rozpoczęły u progu ery nagrań i muzycznych łowców głów. Czym jednak różniły się muzyczne losy Haendel od losów innych sław tej epoki?

Ida była kobietą. Przez wiele lat pozostawała jedną z bardzo nielicznych – a może w swojej klasie jedyną – koncertującą na najwyższym światowym poziomie skrzypczką, występowała z najlepszymi dyrygentami i orkiestrami, jej menadżerem był słynny Harold Holt, a opiekunem i najważniejszym mentorem – ojciec Natan Hendel (Ida dołożyła „a” do swojego nazwiska, oddając hołd G.F. Händlowi). Obracała się w świecie, który rządził się twardymi prawami biznesu muzycznego, biznesu pozostającego całkowicie w rękach mężczyzn.

Ida Haendel: *Woman with Violin* / “When I was three and a half years old, I took my older sister Ala’s violin and said: ‘I’m the violinist here!’. And then I played by ear the melodies that my mommy used to sing to us”. This is more or less how every story told by Ida Haendel about the start of her violin career begins. And during her long life she had quite a few opportunities to return to this legend, as she gave hundreds of interviews, wrote an autobiography, and was the subject of a number of biographical films.

The artist, who died on 30 June 2020, was one of the last members of the generation of great violinists born before WW2, one of the pre-war prodigies who began their careers at the dawn of the recording and musical headhunter era. But how were Haendel’s musical fortunes different from those of other celebrities of the epoch?

Ida was a woman. For several years, she was one of the very few female violinists – perhaps the only one in her class – to perform at the highest level in the world. She played with the best conductors and orchestras, her manager was the famous Harold Holt, while her guardian and most important mentor was her father Natan Hendel (Ida added an “a” to her name as homage to G.F. Handel). She lived in a world that was governed by the hard laws of the music business, a business which remained entirely in the hands of men.

In Katarzyna Christine Jezior’s film *I Know Where I’m From*, Haendel recalls how Sergiu Celibidache would for hours discuss various

W filmie Katarzyny Jezior *Ida Haendel. Wiem skąd jestem* Haendel wspomina, jak Sergiu Celibidache potrafił godzinami omawiać rozmaite kwestie wykonawcze z jej ojcem, podczas gdy ona przysłuchiwała się temu z boku, choć sama była przecież interpretatorką utworów wykonywanych pod jego batutą. W 1970 roku wydała autobiografię *Woman with Violin*, która pierwotnie miała się ukazać pod tytułem *I am a Woman Too*, lecz tytuł został przez wydawcę uznany za zbyt kontrowersyjny, i która od czasu pierwszego wydania nigdy nie została wznowiona.

Co więcej – choć zabrzmi to brutalnie – Ida nie była kobietą piękną, eteryczną, nie należała do grona artystek, których grę podziwiano na równi z urodą. Jej siłą były kolosalny talent i osobowość estradowa. A także wigor, który podkreślała barwnymi kreacjami, kapelusami i ekscentrycznymi butami – zawsze na wysokim obcasie. Nieraz wspominała, że z dwóch siostr Hendlówien to Ala (Alice Grunberg) była tą obdarzoną urodą, ona zaś – tą z talentem muzycznym. Starsza siostra, która zmarła zaledwie parę lat przed Idą, była zresztą do końca życia jej najbliższą przyjaciółką, w 1952 roku skrzypczka zdecydowała się przeprowadzić za nią do Montrealu, gdzie zabrała także rodziców.

Siła rodzinnych więzów jest być może sekretem wielkiej kariery Idy, która zawiodła ją poza granice Polski i której rodzina zawdzięczała ocalenie przed

aspects of performance with her father, while she listened from the sidelines, even though she was herself an interpreter who performed under his baton. In 1970, she published her autobiography *Woman with Violin*. Initially, the book was to be published under the title *I am a Woman Too*, but the publisher found the title too controversial; the book has never been reissued, either.

However harsh it may sound, Ida was not a beautiful, ethereal woman; she was not one of the artists admired as much for performance as for the beauty. Her strengths were colossal talent and stage personality, as well as vigour, which she underlined with colourful dresses, hats, and eccentric shoes – always high-heeled. She often recalled that of the two Hendel sisters, Ala (Alice Grunberg) was the one blessed with beauty, while she was the one with musical talent. The older sister, who died just a few years before Ida, was, incidentally, her closest friend until the end of her life. In 1952, the violinist decided to follow her to Montreal, where she settled and to where she also brought their parents.

Perhaps, it is the strength of family ties that was the secret of Ida’s great career, which took her beyond the borders of Poland, to which the family owed its rescue from the Holocaust. Looking at Ida Haendel’s decades-old hands as she plays the Mendelssohn concerto or the Lalo *Symphony* in Richard Bocking’s film *Voyage of Music* (1988), I try to imagine her hands when they were small as she reached for her older sister’s oversized violin in Chełm, her

Zagładą. Patrząc na kilkudziesięcioletnie dłonie Idy Haendel, która gra koncert Mendelssohna czy *Symfonię* Lalo w filmie Richarda Bockinga *Voyage of Music* (1988), próbuję sobie wyobrazić jej maleńkie rączki, gdy w rodzinnym Chełmie sięgnęła po za duże skrzypce starszej siostry. Staram się wyobrazić sobie, jak szukała dźwięków melodii, które płynęły z jej krótkiej jeszcze pamięci. W filmie *I am the Violin* Paula Cohena (2004) Haendel wspomina, że zagrała wówczas śpiewaną przez matkę piosenkę zatytułowaną *Sierotka*. Trudno dziś dociec, co dokładnie mogła podśpiewywać córkom Felicja Hendel, obdarzona podobno pięknym głosem. I jak jej córeczka znalazła drogę, by ów śpiew przełożyć na skrzypcowe tony. Jedno jest jednak pewne: Ida była obdarzona niezmiernym talentem, a skrzypce były przedłużeniem jej ciała.

Odstający kciuk przy zmianie pozycji, podkurczane palce czwarty i piąty, prostujący się palec pierwszy. Dłonie niewielkie, ale bezbłędne w dwudźwiękowych pochodach. Vibrato subtelne, niezbyt rozchwiane, stosowane z umiarem. I wolumen dźwięku, osiągnięty za sprawą siły i pewności prawej ręki zapewniającej skrzypczce panowanie nad całą orkiestrą.

To jasne, że młoda Haendel nie osiągnęła tak wysokiego poziomu gry zupełnie sama, choć – jak twierdziła – jako siedmiolatka jeszcze nie czytała nut, a już występowała publicznie. Dzięki ogromnej ambicji ojca trafiła pod skrzydła świetnych

hometown. I try to imagine her searching for the sounds of melodies that flowed from her still short memory. In Paul Cohen’s film *I am the Violin* (2004), Haendel recalls that she played a song sung by her mother at the time, entitled *Sierotka* (*Little Orphan Girl*). It’s hard to find out today what exactly Felicia Hendel, who was apparently gifted with a beautiful voice, might have sung to her daughters. And how her daughter found her way to translate that singing into violin tones. One thing is certain, though: Ida possessed an unearthly talent, while the violin was an extension of her body.

Protruding thumb when changing position, curled-up fourth and fifth fingers, the straightening first finger. Hands small, but flawless in passages of alternating notes. Vibrato subtle used with discernment. And the volume of sound, which was achieved with the strength and confidence of the right hand that granted the violinist control over an entire orchestra.

It’s clear that young Haendel did not reach such a high level of accomplishment all by herself, although, as she claimed, she had already performed in public at the age of seven, before she was even able to read music. Her father’s immense ambition brought her under the wings of great teachers: first, as a four-year-old, she learned with Mieczysław Michałowicz at the Warsaw Conservatory. Then, with financial support from the Polish government, she went with her father to London to study with József Szigeti. However, as Szigeti was in the midst of an American tour, in order not to waste time,

nauczycieli: najpierw, jako czterolatka, uczyła się u Mieczysława Michałowicza w Konserwatorium Warszawskim. Potem, z pomocą finansową polskiego rządu, udała się z ojcem do Londynu, by uczyć się u Józsefa Szigetiego. Szigeti wyjechał jednak na amerykańskie tournée, więc, żeby nie tracić czasu, ojciec zwrócił się do Carla Flescha, u którego Ida podjęła regularną naukę. Następnie uczyła się u George'a Enescu w Paryżu. Po latach tak wspominała obu swych nauczycieli: „Różnili się jak dzień i noc. Flesch był rasowym skrzypkiem. Zwracał uwagę na wszelkie niedociągnięcia. Jeśli ktoś miał trudności w przezwyciężeniu problemów technicznych, potrafił mu to ułatwić, opracowywał niezwykle zmyślne palcowanie. Był bardzo profesjonalnym i doświadczonym nauczycielem. Enescu był zaś w stanie zaakceptować wszystko. Wnikał w głębię kompozycji, był wielkim intelektualistą, na wiele wyższym poziomie niż Flesch”.

Była najmłodszą uczestniczką (i laureatką VII nagrody) I Konkursu im. Henryka Wieniawskiego w 1935 roku, a na podium wyprzedzili ją między innymi Ginette Neveu i Dawid Ojstrach, oboje znacznie od Haendel starsi. Dwa lata później, reprezentowana już przez Harolda Holta, debiutowała w Queen's Hall w Londynie. To właśnie w tym momencie rodzi się legenda dotycząca daty urodzenia skrzypaczki. Ida zapewniała, że była wówczas zbyt młoda, by otrzymywać honoraria za występy publiczne – te przysługiwały dopiero od czternastego roku życia, w związku z czym ojciec miał zawyżyć jej wiek, by występ mógł odbyć się bez konsekwencji prawnych. Do dziś nie wiadomo, czy urodziła się w roku 1928, czy też w 1923 lub 1924.

Jej spuścizna fonograficzna obejmuje niemal cały kanon literatury skrzypcowej: od koncertów Brahmsa, Beethovena, Chaczaturiana, Mendelssohna, Glazunowa, Wieniawskiego, Brucha, Strawińskiego, Brittena czy Waltona i – przede wszystkim – Sibeliusa, przez kameralistykę skrzypcową (Bartók, Enescu, Mozart, Beethoven, Franck, Szy-

manowski), po wiolinistyczne hity Tartinię, Kreislera, Sarasatego czy Wieniawskiego i utwory na skrzypce solo, jak choćby nieśmiertelna *Chaconne z II Partity d-moll* Bacha, którą dojmująco grała niemal na każdym recitalu, także w 2006 roku, w trakcie wizyty Benedykta XVI w Auschwitz.

## « Najmłodsza uczestniczka i laureatka VII nagrody I Konkursu w 1935 roku

Wróćmy jednak do Sibeliusa, którego koncert skrzypcowy wykonywała i nagrywała wielokrotnie, zapisując się w historii jako wzorcowa interpretorka tego utworu. W 1948 roku jej nagranie, emitowane przez fińskie radio, usłyszał sam kompozytor, który napisał do niej: „Zagrała pani mistrzowsko pod każdym względem. Gratuluję pani tego wielkiego sukcesu. Ale przede wszystkim gratuluję sobie samemu, że mój koncert znalazł w pani osobie interpretatorkę tej klasy”. Koncert Sibeliusa z pewnością należy do utworów wymagających nie tylko niezwyklej sprawności technicznej, lecz także dojrzałości emocjonalnej i wielkiej wyobraźni muzycznej. Wsłuchiwanie się w nagrania skrzypaczki pozwala dostrzec, jak rozważnie budowała przebieg formy muzycznej. Jej muzyczne myślenie było zawsze myśleniem o najdrobniejszym motywie w kontekście całości, stąd jej wykonania – poza budzącą podziw wirtuozerią – mają w sobie tę rzadką artystyczną mądrość, której często szukamy u dawnych mistrzów. Trudno się zresztą dziwić, że jej nagrania koncertu Sibeliusa stały się paradygmatycz-

ne: intensywność brzmienia w niskich rejestrach, charakterystyczne dla przedwojennych skrzypków portamento przy zmianach niektórych pozycji i elegancka powściągliwość nawet w najbardziej rozpalających struny przebiegach – pod jej palcami utwór ten brzmiał porywająco.

Elegancja Idy Haendel wyrażała się wszakże nie tylko w jej słabości do barwnych sukienek, ale przede wszystkim w ujmującym sposobie bycia na estradzie. Rozbrajający uśmiech, w którym wyrażała się jej autentyczna radość z dawania koncertów, z dzielenia się muzyką. Powściągliwość ruchów, brak nadekspresji, którą sztucznie podkreślałaby swoją wirtuozerię. Skupiona, posągowa twarz przy najtrudniejszych kadencjach. Nadzwyczajna swoboda w poruszaniu się po gryfie, pozbawiona jednak nonszalancji.

Zmarła w Miami, gdzie mieszkała od ponad trzydziestu lat – najpierw z ojcem, który zachęcił ją do kupna domu w sąsiedztwie przyjaciela, Isaaka Bashevisa Singera, potem już tylko w towarzystwie kolejnych piesków, obrazów namalowanych przez ojca i swojego stradivariusa z 1699 roku. Najbliższą rodziną pozostawała dla niej rodzina siostry. Z filmu Katarzyny Jezior *The Haendel Variations* (2018), ostatniego dokumentu o Idzie, momentami przezierna samotność wielkiej skrzypaczki albo może raczej samotność kobiety ze skrzypcami. Mimo to z jej jasnych oczu z ufnością patrzących w oko kamery bije pogoda i poczucie dobrze przeżytego życia, nawet gdy mówi: „Nie ma człowieka na świecie, który byłby zawsze optymistyczny. Albo jak powiedział Szekspir: «The whole world is a theatre. We are merely its actors». To jest ta prawda. Jesteśmy bardzo dobrymi aktorami. [...] Staramy się być optymistami, ale zawsze jest jakiś ból w sercu. [...] Naturalnie muzyka bardzo pomaga”.

Skrócona wersja tekstu,  
który ukazał się w RM 15–16/2020

her father turned to Carl Flesch, with whom Ida began regular study. She then went on to study with George Enescu in Paris. This is how, years later, she remembered both teachers: “They were as different as night and day. Flesch was a thoroughbred violinist. He paid attention to all shortcomings. If someone had difficulty overcoming technical problems, he was able to make life easier for him by developing extremely clever fingering. He was a very professional and experienced teacher. Enescu, on the other hand, was able to accept anything. He delved deep into the composition, and was a great intellectual, at a much higher level than Flesch”.

She was the youngest participant (and winner of the seventh prize) of the first edition of Wieniawski Competition in 1935, and was preceded on the podium by, among others, Ginette Neveu and David Oistrakh, both much older than Haendel. Two years later, already represented by Harold Holt, she debuted at the Queen's Hall in London. It was at this point that the legend of the violinist's date of birth was born. Ida asserted that she was too young at the time to receive royalties for public performances, as these could only be claimed from the age of fourteen. As a result, her father was said to have overstated her age so that performances could take place without legal consequences. To this day, it is not known whether she was born in 1928, or in 1923 or 1924. Her phonographic legacy includes almost the entire canon of violin literature: from concertos by Brahms, Beethoven, Khachaturian, Mendelssohn,

Glazunov, Wieniawski, Bruch, Stravinsky, Britten and Walton, and, above all, Sibelius, to violin chamber music (Bartók, Enescu, Mozart, Beethoven, Franck, Szymanowski), to violinist hits by Tartini, Kreisler, Sarasate and Wieniawski, and works for solo violin, such as the immortal *Chaconne* from *Partita* in D minor by Bach, which she poignantly played at almost every recital, as well as during Pope Benedict XVI's visit to Auschwitz in 2006.

Let us, however, return to Sibelius, whose *Violin concerto* she performed and recorded many times, going down in history as an exemplary interpreter of the work. In 1948, the composer himself heard her recording aired on Finnish radio. He wrote to her: “You played masterfully in every respect. My congratulations on this great success. But above all, I congratulate myself on having my concerto find in your person an interpreter of this class”. Listening to the violinist's recordings allows one to see how prudently she shapes the musical form. Her musical thinking always concentrated on the tiniest motif in the context of the whole, hence – besides awe-inspiring virtuosity – her performances reveal that rare artistic wisdom that we look for in the old masters. It comes as no surprise that her recordings of the Sibelius *Concerto* have acquired a paradigmatic quality: the intensity of sound in the low register, the portamento character of pre-war violinists when changing between certain positions, and the elegant restraint even in the most blazing passages, all these make the piece sound electrifying under her fingers.

Ida Haendel's elegance was expressed not only in her penchant for colourful dresses, but above all in her charming stage manner. Her disarming smile was an expression of the genuine joy she found in giving concerts and sharing music. Her stage manner was characterised by restrained movements, no excessive expression to artificially emphasize virtuosity, a focused, statuesque face at the most difficult cadenzas, and extraordinary freedom of movement on the fingerboard, devoid, however, of any nonchalance.

She died in Miami, where she had lived for more than thirty years. She lived there first with her father, who encouraged her to buy a house in the neighbourhood of a friend, Isaac Bashevis Singer. Later, her only company was her dogs, paintings by her father, and her 1699 Stradivarius. Her sister's family were her closest relatives. What comes forth, at times, from Katarzyna Jezior's *The Haendel Variations* (2018), the most recent documentary about Ida, is the loneliness of the great violinist, or rather loneliness of a woman with a violin. Nevertheless, a serenity and sense of a life well lived beam from her bright eyes as she looks confidently into the camera lens, even when she says: “There is no man in the world who is always optimistic. Or as Shakespeare said, ‘The whole world is a theatre. We are merely its actors.’ This is the truth. We are very good actors. [...] We try to be optimistic, but there is always some pain in the heart. [...] Naturally, music does help”.

Augustin Dumay na konferencji prasowej 7 października 2022, fot. L. Zadoń, FreshFrame



# Skrzypce to tylko DROGA

Z Augustinem Dumayem  
rozmawia

✎ Łucja Siedlik

W jednym z przedkonkursowych wywiadów wspominał Pan, że integracja rzeczywistości konkursowej z koncertową mogłaby znacząco wspomóc świat muzyczny, co przekonało Pana do objęcia funkcji przewodniczącego jury. Dlaczego świat muzyki potrzebuje pomocy?

Spotykamy dziś niewyobrażalnie wielu wspaniałych techników fortepianu, skrzypiec czy wiolonczeli – w samych Chinach są 4 miliony zawodowych pianistów – nie sposób im wszystkim zapewnić pracę. Gdy byłem bardzo młody, potrafiłem rozpoznać solistę po 10 sekundach, dziś natomiast, owszem, słyszę, że to dobry muzyk, ale nie jestem w stanie odgadnąć, kto właściwie gra. Wykonania w znacznym stopniu się ustandaryzowały, zglobalizowały, co dla muzyki jest niestety bardzo niebezpieczne.

W odpowiedniej selekcji nie pomagają wątpliwości dotyczące rozstrzygnięć konkursów?

Rozmawiałem ostatnio z wieloma dyrygentami, agentami, dyrektorami instytucji i wszyscy wyrażali zaniepokojenie. Podkreślali, że nie wierzą już w konkursy, bo choć ich laureaci niewątpliwie grają świetnie, nie wydają im się interesujący na tyle, by podjąć z nimi współpracę. Potrzebujemy dziś takich



osobowości, jak pierwsi laureaci tego Konkursu – Dawid Ojstrach czy Ginette Neveu – którzy są w stanie w ciągu dziesięciu minut odmienić nasze życie. Naszym zadaniem na przyszłość jest więc odkrywanie wybitnych jednostek i wyciąganie do nich ręki. Dlatego przyjąłem propozycję objęcia kierownictwa jury Konkursu, ale pod warunkiem, że będzie on wolny od rywalizacji między pedagogami, i zaprosiłem do jury dyrygentów, wiolonczelistów, managerów – nie skrzypków, a muzyków.

Jaką pracę trzeba było wykonać jeszcze przed rozpoczęciem Konkursu, by przyjął on taki kształt, jaki Pan sobie wymarzył?

Przed wszystkim musiałem przekonać organizatorów, by zmienili jego strukturę tak, aby z jednej strony zbudować Konkurs od nowa, a z drugiej zachować to, co przez lata funkcjonowało w nim świetnie. Konkurs cieszy się w środowisku międzynarodowym dużą renomą i sam darzę go dużym szacunkiem. Ewolucja jest konieczna – nie da się zachować Konkursu w niezmiennionej formie, bo wówczas lokowalibyśmy go w świecie, którego już nie ma. Musieliśmy zaadaptować go do nowej rzeczywistości i to właśnie była

moja praca. Zależało mi również na tym, by ściągnąć do niego osoby, które biorą odpowiedzialność za kształt świata muzyki i mają na niego realny wpływ. Pod koniec Konkursu dołączą więc do nas osoby związane z wytwórniami płytowymi, filharmoniami, teatrami operowymi – mogą one następnie zaprosić młodych wykonawców na koncerty.

Skąd dziś tak wielu wirtuozów?

Dziś dokładnie wiemy, co należy zrobić, by stać się świetnym „sportowcem” w dziedzinie gry na skrzypcach czy fortepianie. Nowe pokolenie muzyków wspaniale się pod tym względem rozwinięło, ale oczywiście doskonałość techniczna nie jest równoznaczna z byciem muzykiem. Dla jury szczególnym wyzwaniem jest zachowanie równowagi. Owszem, potrzebujemy skrzypków o nienaganej technice, ale przede wszystkim szukamy osobowości, wyobraźni, kogoś, kto ma „to coś” i wydobywa z instrumentu takie brzmienie, które będziemy w stanie zidentyfikować od razu, po kilku minutach.

W finałowym rozstrzygnięciu pomóc mają: Beethoven, Brahms, Mendelssohn i Schumann. Skąd taki właśnie wybór?

Potrzebowaliśmy programu, który pomoże zdefiniować, kim tak naprawdę jest uczestnik Konkursu i jakie muzyczne jakości jest w stanie wydobywać z utworów. Można grać doskonale Szostakowicza czy Czajkowskiego, a gdy przyjdzie do Beethovena i Brahmsa, zaproponować interpretacje, które będą muzyczną katastrofą. Jeśli jednak muzyk potrafi świetnie zagrać Beethovena i Brahmsa, to z całą pewnością zagra też Szostakowicza. Dlaczego Piotr Anderszewski jest tak wspaniałym pianistą? Ponieważ potrafi bezbłędnie interpretować Mozarta i Beethovena. Gdyby tak wspaniale grał jedynie Liszta i Rachmaninowa, świat muzyczny nie darzyłby go takim szacunkiem.

Wybraliśmy do finału koncerty wymienionych kompozytorów, ponieważ ich muzyka stanowi fundament naszej muzycznej kultury. Ponadto uwidaczniają one takie aspekty wykonawstwa, jak kultura gry i wyobraźnia. Wielu muzyków gra dziś bardzo dobrze, ale bardzo chłodno, poprawnie politycznie, co wcale nie jest interesujące.

Przywołał Pan przykład z pianistycznego podwórka, pytany przez The Violin Channel o ulubione nagrania, również niekoniecznie wymieniał Pan pozycje z repertuaru skrzypcowego. Czy dziś Pana wybory byłyby inne?

Właściwie nie. Jest kilku dyrygentów, którzy reprezentują najwyższy poziom w interpretacjach symfonii Beethovena, np. Carlos Kleiber – prawdziwy mistrz. Jeśli chcemy sięgnąć po *Koncert skrzypcowy* Brahmsa, można odnieść się do wykonań Isaaca Sterna, Dawida Ojstracha, ale także do wspaniałych interpretacji artystów młodszej generacji – Janine Jansen czy Lisy Batia-shvili. Uwielbiam też ostatnie pieśni Straussa w wykonaniu Elisabeth Schwarzkopf, ale zachęcam również do słuchania Joyce di Donato.

Šzczęśliwie mamy ogromny wybór, a skrzypce to tylko droga do tworzenia muzyki. Zawsze mówię młodym artystom – uważajcie! Skrzypce czy fortepian wcale nie są ważne, ważna jest muzyka. Gdy sięgacie po nowy utwór, zdecydowanie w pierwszej kolejności, jak chcecie go słyszeć, jaki jest wasz ogólny zamysł, a dopiero później bierzcie do ręki ten instrument!

Violin is just a way / In one of your pre-competition interviews you mentioned that what convinced you to become the chairman of the jury was the possibility to integrate the activities of the competition and concert live, which would significantly help the musical world. Why does the musical world need help?

Augustin Dumay: We come across inconceivable numbers of fantastic technicians of the piano, violin and cello nowadays. In China alone we have 4 million professional pianists, which is, in a way, too many to provide work for all of them. When I was very young, I was able to recognize a soloist after 10 seconds, but today I hear that the one playing is a very good musician but I'm not able to guess who it actually is. Performances have standardized, globalized, which is very dangerous for music.

Doubts about the results of competitions do not help in the process of selection?

I had numerous conversations with conductors, agents, directors recently and all of them expressed their concern. They pointed out they no longer believe in competitions as, although the laureates are definitely wonderful players, they do not seem interesting enough for them to initiate a cooperation. We now really need to find musicians like the first laureates of this competition, David Oistrakh and Ginette Neveu – ones who can change our lives within 10 minutes. Our main objective in the context of the future of musical life is to discover exceptional individuals and give them a hand. This is exactly why I accepted the offer to become the chairman of the jury, but only if the competition is free from rivalry between professors, and I invited conductors, cellists, managers to the jury – not violinists but musicians.

What work needed to have been done before the start of the competition to give it the structure you imagined?

First of all, I had to convince the organizers to change its structure, on the one hand to build a new competition, but on the other, to keep what's been really good in it for years. The competition is highly reputable in the international community, and I also have a lot of respect for its legacy. However, evolution is inevitable – it's not possible to keep the competition in an unchanged formula from a world that no longer exists. We needed to adapt it to the new reality, and that was my job. It was also important for me to invite individuals who have big responsibilities in the musical world and can really make a difference. Thus, towards the end of the competition presidents of recording labels, directors of the philharmonies and opera houses will pay us a visit.

Why do we have so many virtuosos today?

Nowadays we know exactly what we have to do to get some very good “sport” player of the violin or piano. The new generation of musicians has evolved fantastically in this aspect, but of course, to be a great technician doesn't mean you are a musician. For us at the competition it's especially difficult to find the right balance. Sure, we need violinists with fantastic technique, but mainly we're looking for soloists with personality, with imagination, with something really special, so that we're able to identify them after three minutes of listening.

Beethoven, Brahms, Mendelssohn and Schumann are to help in the final decision. Why such a choice?

It was really important for us to build a program that would help us identify who the performer really is and what musical qualities he or she is able to find in a piece of music. It is possible to play an outstanding Shostakovich or Tchaikovsky but when it comes to Beethoven and Brahms – to provide an interpretation which is a musical disaster. However, if a musician plays a great Beethoven or Brahms, they're definitely able to also play Shostakovich. Why is Piotr Anderszewski such an outstanding pianist? Because he's able to play Mozart, Beethoven on a very high level. If he was just able to play Liszt and Rachmaninov, the musical world would not have the same respect for him. We chose compositions of the aforementioned composers because their music is a foundation of our musical culture. Moreover, they help us recognize such crucial qualities of a performance as the culture of playing and imagination. A lot of people nowadays play very well but very formally, very politically correct, and this is not so interesting.

You cite an example here from the piano. When asked by the Violin Channel about your favourite recordings, you also generally avoided pieces from the violin repertoire. Would you change your phonographic choices today?

Actually, no. If we want to listen to a Beethoven Symphony, there are a few conductors who represent a very high level – e.g. Carlos Kleiber, who was the top of the top. If you want to listen to the Brahms Violin Concerto, you can listen to Isaac Stern, David Oistrakh but also to the new generation of violinists such as Janine Jansen or Lisa Batiashvili. Also, my favourite are the Four Last Songs of Strauss by Elisabeth Schwarzkopf and you can also listen to Joyce DiDonato. We are very lucky to have such a choice, and the violin is only a way to make music. I always tell young violinists: be careful! The violin or the piano is not so important – the music is important. If you reach for a new piece, you need to decide how you want to hear it, what is your main conception in the first place. Only after that can you finally grab the instrument!



TMHW, cyryl.poznan.pl

## IV Konkurs Wieniawskiego w RM

✎ Agnieszka Szynek

**W** 1962 roku Józef Kański został oczami i uszami wszystkich zainteresowanych Konkursiem. Szczególnie tych pozbawionych możliwości śledzenia wydarzeń osobiście, oni bowiem – w ocenie krytyka – byli zdani wyłącznie na niepełne reportaże radiowe. W swej relacji autor poruszył więc zasadnicze wątki dotyczące poziomu Konkursu, oceny werdyktu jury oraz występów polskich reprezentantów. Choć, jak przyznawał, początkowo stawka kandydatów nie wydała mu się zbyt ciekawa (szczególnie z uwagi na dużą liczbę rodzimych skrzypków), w trakcie Konkursu rywalizacja nabrała rumieńców. „Wyższy był też z pewnością jego ogólny poziom. Na III Konkursie bowiem «liczyła się» na dobrą sprawę wyłącznie pięciosobowa grupa [...], której reszta uczestników wyraźnie nie dorównywała pod względem siły talentu bądź kwalifikacji technicznych. Tutaj zaś mieliśmy plejadę rzeczywiście bardzo dobrych lub wręcz świetnych młodych skrzypków o ciekawie zarysowanych i bardzo różnorodnych indywidualnościach [...]” – pisał Kański.

Niekwestionowanym zwycięzcą rywalizacji został Charles Treger – Amerykanin zyskał nie tylko uznanie jury, lecz także sympatię publiczności. Recenzent opisywał 27-letniego wirtuoza

jako świadomego swoich celów wykonawcę, którego gra nie nosi już cech konkursowego współzawodnictwa. Treger okazał się wielbicielem muzyki Szymanowskiego – w pamięci krytyka zapisało się jego kapitalne wykonanie poematu *Drzazgi i Pan*. Drugą nagrodę przyznano ukraińskiemu skrzypkowi reprezentującemu ZSRR, Olegowi Krysię – artyście o ogromnej muzykalności i wrażliwości. Polską publiczność z pewnością ucieszyło trzecie miejsce młodego Krzysztofa Jakowicza. Utalentowany muzyk budził szacunek świetnym opanowaniem trudnego konkursowego repertuaru; zabłysnął wykonaniem *Narcyza* oraz *I Koncertu* Szymanowskiego.

Konkurs na łamach RM podsumował również Zdzisław Sierpiński. W teńście *Organizatorom pod uwagę* zamieścił kilka wskazówek, które miałyby okazać się pomocne przy kolejnych edycjach. „Ilość uczestników Konkursu (11 z Polski i 13 z zagranicy) groziła, że Konkurs może się nie udać. Szczęśliwy traf sprawił, że tylko jeden kandydat (Allen Cox z USA) skompromitował się całkowicie – reszta była na wystarczająco wysokim poziomie – stwierdził. – Chcąc zaś uchronić się przed innymi Coxami [...] – należałoby przeprowadzić dla takich kandydatów krótkie przesłuchania wstępne przed dopuszczeniem do wła-

ściwego konkursu”. Na osłode dodał: „słowa uznania natomiast należą się organizatorom za zapoznanie uczestników i jurorów z najwspanialszymi zabytkami Ziemi Wielkopolskiej (Kórnik, Rogalin, Sobieszów), które zrobiły wielkie wrażenie na zagranicznych gościach”.

The 4th Wieniawski Competition in RM / In 1962, Józef Kański became the eyes and ears of all those interested in the Competition. Especially deprived, he said, were those who did not have the opportunity to follow the events in person, as they – in the critic's opinion – relied solely on incomplete radio reports. In his coverage, therefore, the author touched on fundamental issues concerning the standard of the Competition, the jury's verdict and the performance of the Polish entrants. Although, as he admitted, at first the competitors did not seem very interesting to him (especially in view of the large number of Polish violinists), the rivalry became more exciting over the course of the event. 'Its overall standard was certainly also higher. At the Third Competition, in fact, there was only a group of five [...], and the rest of the participants were clearly not up to par in terms of talent or technical skills. Here, on the other hand, we had a plethora of really very good or even excellent young violinists with interestingly defined and highly varied personalities [...]', – wrote Kański.

The undisputed winner of the competition was Charles Treger – the American gained not only the jury's recognition, but also the audience's affection. The reviewer described the 27-year-old virtuoso as a self-aware performer whose performance no longer carried the traits of a competition. Treger proved to be an admirer of Szymanowski's music – the critic remembered his brilliant performance of the poetic work *The Dryads and Pan*. The second prize was awarded to the Ukrainian violinist representing the USSR, Oleh Krysa – an artist of great musicality and sensitivity. The Polish audience was certainly delighted by the third place for the young Krzysztof Jakowicz. The gifted musician inspired the audience with his complete mastery of the difficult competition repertoire; he shone with his performance of Szymanowski's *Narcissus* and *Concerto No. 1*.

The competition was also summarised by Zdzisław Sierpiński in the RM. In his text to the organisers, he included a few hints that would prove helpful for future editions. 'The number of participants in the Competition (11 from Poland and 13 from abroad) posed a threat to the Competition's success. By a stroke of luck, only one candidate (Allen Cox from the USA) embarrassed himself completely – the rest were of a high enough standard,' he said, 'and in order to protect ourselves from other such Coxes [...] – it would be advisable to hold short preliminary hearings for such candidates before allowing them to enter the actual competition'. As a consolation, he added: 'a word of appreciation is due to the organisers for introducing the participants and jury to the most magnificent monuments of the Wielkopolska region (Kórnik, Rogalin, Sobieszów), which left a great impression on the foreign guests'. (EK-6)

  
ANAKLISIS

## WSPÓŁCZESNA ODSŁONA WIRTUOZERII

w sprzedaży



## A CONTEMPORARY EXPRESSION OF VIRTUOSITY

on sale

**PWM**  
EDITION

# Dzisiaj grają

Today's performers

9/10/2022

11.40



Natsuki Gunji

Japonia / Japan

- J. S. Bach – *Grave & Fuga z Sonaty nr 2 a-moll*  
BWV 1003  
H. Wieniawski – *Kaprys A-dur* op. 10 nr 4  
*Le Staccato*  
N. Paganini – *Kaprys g-moll* op. 1 nr 10  
L. van Beethoven – *Sonata nr 10 G-dur* op. 96,  
cz. IV *Poco Allegretto*  
H. Wieniawski – *Fantazja na tematy z opery*  
Ch. Gounoda „Faust” op. 20

16.55



Maya Alexandra Kasprzak

Japonia / Niemcy / Polska  
Japan / Germany / Poland

- N. Paganini – *Kaprys Es-dur* op. 1 nr 17  
H. Wieniawski – *Kaprys A-dur* op. 10 nr 8  
*Le Chant du Bivouac*  
J. S. Bach – *Grave & Fuga z Sonaty nr 2 a-moll*  
BWV 1003  
L. van Beethoven – *Sonata nr 10 G-dur* op. 96,  
cz. IV *Poco Allegretto*  
H. Wieniawski – *Wariacje na temat własny* op. 15

9.30



Hawijch Anna Elia Elders

Niderlandy / The Netherlands

- J. S. Bach – *Chaconne z Partity nr 2 d-moll*  
BWV 1004  
H. Wieniawski – *Kaprys As-dur* op. 10 nr 7  
*La Cadenza*  
N. Paganini – *Kaprys a-moll* op. 1 nr 24  
L. van Beethoven – *Sonata nr 10 G-dur* op. 96,  
cz. IV *Poco Allegretto*  
H. Wieniawski – *Wariacje na temat własny* op. 15

12.30



Yiyang Hou

Chiny / China

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

18.10



Alexander Won-Ho Kim

Niemcy / Korea Południowa  
Germany / South Korea

- J. S. Bach – *Grave & Fuga z Sonaty nr 2 a-moll*  
BWV 1003  
N. Paganini – *Kaprys C-dur* op. 1 nr 11  
H. Wieniawski – *Kaprys As-dur* op. 10 nr 7  
*La Cadenza*  
L. van Beethoven – *Sonata nr 10 G-dur* op. 96,  
cz. IV *Poco Allegretto*  
H. Wieniawski – *Fantazja na tematy z opery*  
Ch. Gounoda „Faust” op. 20

10.20



Klara Gronet

Polska / Poland

- J. S. Bach – *Grave & Fuga z Sonaty nr 2 a-moll*  
BWV 1003  
H. Wieniawski – *Kaprys As-dur* op. 10 nr 7  
*La Cadenza*  
N. Paganini – *Kaprys A-dur* op. 1 nr 21  
L. van Beethoven – *Sonata nr 10 G-dur* op. 96,  
cz. IV *Poco Allegretto*  
H. Wieniawski – *Fantazja na tematy z opery*  
Ch. Gounoda „Faust” op. 20

16.00



Meruert Karmenova

Kazachstan / Kazakhstan

- J. S. Bach – *Grave & Fuga z Sonaty nr 2 a-moll*  
BWV 1003  
N. Paganini – *Kaprys Es-dur* op. 1 nr 23  
H. Wieniawski – *Kaprys As-dur* op. 10 nr 7  
*La Cadenza*  
L. van Beethoven – *Sonata nr 10 G-dur* op. 96,  
cz. IV *Poco Allegretto*  
H. Wieniawski – *Fantazja na tematy z opery*  
Ch. Gounoda „Faust” op. 20

19.05



Judyta Kluza-Sporniak

Polska / Poland

- J. S. Bach – *Grave & Fuga z Sonaty nr 2 a-moll*  
BWV 1003  
N. Paganini – *Kaprys C-dur* op. 1 nr 11  
H. Wieniawski – *Kaprys As-dur* op. 10 nr 7  
*La Cadenza*  
L. van Beethoven – *Sonata nr 10 G-dur* op. 96,  
cz. IV *Poco Allegretto*  
H. Wieniawski – *Legenda* op. 17  
H. Wieniawski – *Scherzo-Tarantelle g-moll* op. 1