

GAZETA konkursu WIENIAWSKIEGO



16. MIĘDZYNARODOWY KONKURS SKRZYPCOWY IM. HENRYKA WIENIAWSKIEGO

RELACJE / REVIEWS

Błyszczące klejnoty

kipiące emocje / sparkling gems,
abundant with emotions
[s. 3]

ESEJ / ESSAY

Józef Wieniawski

wróg pazerstwa, miłośnik
prostoty / great naturalness,
enemy of rapacity
[s. 10]

FELIETON / COLUMN

Uwolnić program!

pisze Maria Sławek /
free the programmes!
[s. 6]



fot. R. Masłow



ESTRADOWE BRATERSTWA I SIOSTRZENSTWA

 Krzysztof Stefański

Redaktor prowadzący

Uczestnicy Konkursu rozpoczynają występ na estradzie samotni, lecz w jego połowie dołączają do nich druga osobowość – inaczej o partnerujących skrzypkom pianistach: Michale Francuzie i Grzegorz Skrobińskim, napisać nie wypada. Z połączenia dwóch instrumentów, dwóch wrażliwości powstaje czasem kameralistyką najwyższej próby. Jestem pełen podziwu dla muzyków oddających pole swoim partnerom, nasłuchujących się wzajemnie, prowadzących fascynujący muzyczny dialog. Tym bardziej że sam w toku swojej edukacji pianistycznej nigdy nie opanowałem trudnej sztuki akompaniowania. Henryk Wieniawski przez wszystkie lata swojej kariery musiał współpracować z niezliczonymi pianistami. Ale na samym początku artystycznej drogi miał wsparcie w wyjątkowo bliskim partnerze – własnym bracie Józefie. Tworzyli jeden z najsłynniejszych duetów ówczesnej Europy. Można spekulować, czy rozumieli się bez słów, ale z pewnością musieli się dobrze dogadywać, skoro poza wspólnymi występami łączyli siły także w kompozycji. Z okazji przypadającej w tym roku 110 rocznicy śmierci Józefa, przedstawiamy w numerze jego portret autorstwa Karola Rzepeckiego. „Wieniawski komponował w czasie, gdy muzyka była tworzona przede wszystkim dla przyjemności. Słuchając tych dzieł, odczuwa się radość z powodu ich piękna” – wyznaje w rozmowie z Mateuszem Borkowskim wiceprezident jury, Daniel Stabrawa. Przekazać radość, przekazać piękno – oto wyzwanie! Może jeszcze trudniejsze niż więź z drugim muzykiem na estradzie, bo przecież trzeba odkryć braterstwo (lub siostrzeństwo) z twórcą dawno już nieżyjącym. A potem stworzyć nić porozumienia z publicznością. Uczestnicy wchodzą samotnie na estradę, ale nie są na niej sami.

Stage brother- and sisterhoods / The participants of the Competition start off alone on the stage, but somewhere in the middle of their performance they are joined there by another personality – and there is no better way to refer to the pianists Michał Francuz and Grzegorz Skrobiński, who perform alongside the violinists at the Competition. The combination of two instruments, two sensitivities, often results in chamber music of the highest order. I have great admiration for musicians who give ground to their partners, listen to one another, conduct a fascinating musical dialogue, all the more so because I myself, in the course of my piano education, never mastered the difficult art of accompaniment. Throughout his career, Henryk Wieniawski had to work with countless pianists. But at the very outset of his artistic journey, he had support in an exceptionally close partner – his own brother, Józef. They formed one of the most famous duos in Europe at the time. One can only speculate whether they understood each other without words, but they certainly must have gotten along well, since in addition to performing together they also joined forces in composition. On the occasion of the 110th anniversary of Józef's death, which falls this year, this issue features a portrait of him by Karol Rzepecki. 'Wieniawski composed at a time when music was created primarily for pleasure. Listening to these works, one feels a sense of joy because of their beauty', confesses Daniel Stabrawa in an interview. To convey joy, to convey beauty – therein lies the challenge! It maybe even more difficult than bonding with the other musician on stage, because, after all, one has to discover a brotherhood (or sisterhood) with an artist long dead. And then create a thread of understanding with the audience. The participants enter the stage alone, yet they are never alone upon it. (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

#4/2022

Gazeta Konkursu Wieniawskiego,
Redaktorka naczelna / Editor-in-chief
Karolina Kolinek-Siechowicz
karolina_kolinek-siechowicz@pwm.com.pl
Redaktor prowadzący / Commissioning editor
Krzysztof Stefański
Zespół redakcyjny / Board
Piotr Mika, Łucja Siedlik, Krzysztof Stefański,
Bartosz Witkowski
Dyrektor artystyczny, projekt graficzny /
Artistic director, layout
Marek Knap
Studio graficzne / Set up
Wojciech Szymbist
Przekłady na język angielski / English translation
Ewa Kanigowska-Gedroyć, Waldemar Łyś,
Piotr Krasnowolski, Marcin Wilczek
Redakcja i korekta wersji polskiej /
Proof-reading of Polish version
Agnieszka Kurpisz
Redakcja i korekta wersji angielskiej /
Proof-reading of English version
Gavin Dixon
Wydawca / Publisher
Polskie Wydawnictwo Muzyczne
al. Krasińskiego 11a, 31-111 Kraków
pwm@pwm.com.pl

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

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

Strona internetowa / Website
gazeta.wieniawski.pl

ISSN 0035-9610 INS 374911

Zdjęcie na okładce / Cover photo
R. Polak

ORGANIZATOR:



WSPÓLORGANIZATORZY I WSPÓLFINANSOWANIE:



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

WSPÓLFINANSOWANIE:



Dofinansowano ze środków budżetowych Miasta Poznania oraz Samorządu Województwa Wielkopolskiego



Rozrywki kameralne i intelektualne

✎ Łucja Siedlik

Poranne przesłuchania ułożyły się według proporcji 3:1 – trzech skrzypków, jedna skrzypaczka, a przy fortepianie trzy razy Grzegorz Skrobiński i raz Michał Francuz. Trzeba przyznać, że uczestnicy dali pianistom pograć – uważnie wsłuchiwali się w ich partie, a w odpowiednich momentach usuwali się w cień, dzięki czemu ukazało się dziś wiele kameralnych perełek.

Otwierający przesłuchania Paul Kropfitch sprawia wrażenie skrzypka, który gruntownie analizuje materiał nutowy, następnie układa go z precyzją i konsekwentnie realizuje swój plan na estradzie. Drobiazgowo rozpracowanie każdej frazy powoduje, że słuchacz nie wątpi w profesjonalizm skrzypka i jego kontrolę nad instrumentem, nawet gdy w wykonanie wkrada się drobna niepewność. Choć słuchanie jego interpretacji było rozrywką bardziej intelektualną niż estetyczną, w Beethovenie pojawiło się wiele pięknych momentów – zawieszonych w czasie, zasłuchanych, pozwalających docenić sztukę gry kameralnej. Z kreacji scenicznej Hiny Maedy przebiegała się przede wszystkim euforyczna wręcz radość z obcowania z dźwiękiem. Oba kaprysy w jej wykonaniu błyszczały jak klejnoty. Bach – zbudowany z barw, odcieni harmonicznym i nastrojów – sytuował się bliżej wykonaw historyzujących niż romantyzujących, a Beethoven utrzymany był w tonie beztróskiej, dziecięcej zabawy, wdzięczny i dialogujący. Podobnie *Wariacje Wieniawskiego* – te jednak wydały mi się zbyt przerysowane.

W grze występującego po przerwie Eliasa Davida Moncado można było rozpoznać cechy, które łączą go z Maedą – wyczulenie na wrażenia brzmieniowe, harmonię i nastrój. Słychać było w niej jednak także pierwiastek poetycki i niewątpliwy talent artysty do opowiadania angażujących historii. W jego *Chaconne* po raz pierwszy odnalazłam smutek, a powrót tonacji molowej wzruszył mnie najbardziej spośród dotychczasowych interpretacji. Gra Moncado nie była tak wyrównana i perfekcyjna, jak pozostałych występujących dziś uczestników, ale zawierała w sobie świeżość i młodzieńczość. Nie pozostawiała one wątpliwo-

Chamber Entertainment for the Ear and Mind / The morning auditions followed the 3 to 1 pattern: three male and one female violinists, with Grzegorz Skrobiński three times and Michał Francuz just once at the piano. It must be conceded that the contestants allowed the pianists play, attentively listening to their parts and dialoguing with their instrument, stepping back from the limelight when appropriate, revealing plenty of chamber music gems today.

Paul Kropfitch opened the day, giving the impression of a violinist who intensively studies the score to organise it precisely and diligently follow his plan. His meticulous study of every phrase meant that even when some hesitation crept into the performance, the audience could not doubt the artist's professionalism and control of the instrument. Although I found listening to his interpretations entertainment of an intellectual rather than aesthetic kind, there were many beautiful moments in



Wojciech Niedziółka, fot. L. Zadoń, FreshFrame

ści, że obcujemy z muzyką, która powstaje tu i teraz, w której jest miejsce na spontaniczność i drobne zachwyty (takie jak przedostatnie dźwięki *Kaprysu „Alla Saltarella”*). Sesję zamykał Wojciech Niedziółka, którego poznańska publiczność nagrodziła nie tylko brawami, lecz także głośnymi okrzykami. Zaimponował grą skupioną i przemyślaną, dosłuchaną i niespieszną. *Grave* Bacha pro-

his Beethoven: the sound suspended in time, allowing us to appreciate the art of a chamber performance. The performance of Hina Maeda radiated with delight and euphoric joy at communing with the sounds. Performed by the Japanese violinist, both of the caprices sounded like sparkling gems, shimmering in timbres and suggested harmonies, the Bach was more a historical than Romantic account, and, with all its graceful dialogues, the Beethoven had a tone of carefree child's play. So too the Wieniawski *Variations*, though here it seemed to me slightly exaggerated.

Sensitivity to sonic impressions, harmony, and mood are among the qualities that Elias David Moncado, performing after the break, shares with Maeda. Yet his performance was additionally characterised by a strong poetic element and an ability to build convincing narratives. In his *Chaconne*, I heard sadness for the very first time, and the return to the minor key moved me more than any of the other

wadził rozlewnie i szeroko, pięknym i czystym dźwiękiem, a *Kaprysu* nr 15 Paganiniego – z pomysłem, pazurem i kontrolą. Na koniec zaproponował świetnie rozplanowaną, wolną od nadmiernej egzaltacji, ale pozwalającą docenić urodę fraz, interpretację *Fantazji* op. 20 Wieniawskiego, serwując publiczności – wraz z Michałem Francuzem – finezyjny i ognisty finał.

interpretations so far. Moncado's delivery was not as even and perfect as those of the other participants performing today, yet it held a fresh and youthful quality that reassured the audience they were communing with music created in the 'here and now', with room for spontaneity and moments of rapture (such as near the end of the 'Alla Saltarella' Caprice). The session closed with Wojciech Niedziółka, honoured by the Poznań audience not only with applause but also loud cheers. He impressed me with a focused and deliberate delivery that was careful and unrushed. He played Bach's *Grave* broadly and fluently, in beautiful, pure sound, and Paganini's *Caprice* No. 15 with invention, conviction, and control. To conclude, he proposed a well-planned interpretation of Wieniawski's *Fantaisie* Op. 20 that was free from excessive grandeur and allowed us to appreciate the charm of the individual phrases. Together with Michał Francuz, he offered a finale of both fire and finesse. (PK)



Tassilo Probst, fot. L. Zadoń, FreshFrame

Praca w trudnych warunkach

▮ Bartosz Witkowski

Na popołudniowej sesji rozpraszało nadspodziewanie wiele bodźców. Publiczność straciła dotychczasową dyscyplinę, a z zewnątrz dobiegały buczące dźwięki – czy to problemy techniczne urządzeń wentylacyjnych, czy może już od poniedziałku postanowiono zabrać się do remontu gdzieś w okolicy Auli UAM?

To przykre, że pozakonkursowe efekty akustyczne kontrapunktowały introwertyczne *Grave* z *Sonaty a-moll* Bacha w wykonaniu Sueye Park, grającej gustownie, choć z szerokim vibrato. *Fuga* była istną – zgodnie z włoską etymologią – ucieczką, miejscami niestabilną agogicznie, ciut zagonioną. Koncentracja skrzypaczki została wystawiona na próbę także później – ciszę w finale *Sonaty* Beethovena rozdarł huk plastikowej butelki spadającej na podłogę. Więcej szczęścia miał Tassilo Probst z Niemiec, który, przy względnym spokoju i popełnionych kilku błędach, nie zdradzał cienia zdenerwowania

czy rozproszenia. Nawet zbyt wczesne wkroczenie na estradę pianisty nie wybiło go z rytmu – *Kaprys „La Cadenza”* Wieniawskiego zagrał wspaniałym, wielobarwnym dźwiękiem. Jako jeden z niewielu znalazł wspólny język z Michałem Francuzem, przez co cieniowanie rubatem wychodziło precyzyjnie rytmicznie, a przecież nie ćwiczył tego z nim godzinami.

Występy dwóch kolejnych uczestniczek również zostały ograbione z nabożnej ciszy. *Kaprys* nr 24 Paganiniego Charlotte Spruit zakłócił upadający komuś telefon, a Beethovena Karen Su – hałas przewracającego się metalowego stojaka. Skupiając się jednak na wykonaniach – *Chaconne* Niderlandki aż kipiała od emocji. Miałem wrażenie, że stara się opowiedzieć swoją grą jakąś historię, chwilami tragiczną, pełną cierpienia, a kiedy indziej z przeblyskami *sérénité*. Waleczny charakter jej Bacha przeniknął do interpretacji *Sonaty G-dur*, upstrzonej gwałtownymi

mi kontrastami dynamicznymi. Grająca po niej reprezentantka Stanów Zjednoczonych przykuła uwagę nienaganną techniką – pod jej palcami kompozycje wirtuozowskie brzmiały jak dziecięca igraszka. Doskonale przygotowanie szło w parze z interpretacjami, które wprawdzie nie były oszałamiająco odkrywczymi, ale spokojnie mogłyby się znaleźć na płytach. Mistrzowski *Polonez D-dur* Wieniawskiego domknął minirecital w sposób godny najwyższego uznania.

Odstawiając na moment muzykę, zastanawiam się, jakie czynniki wpłynęły tak rozpraszająco na publiczność. Na obniżenie koncentracji mogło zadziałać – niecharakterystyczne dla sytuacji koncertowej – pełne oświetlenie Auli. Pewnie niekorzystnie wpłynęła też pogoda z wahaniem temperatury i dużą wilgotnością. Oby to był tylko chwilowy spadek morale, bo do zbiorowych napadów kaszlu w przerwach między utworami chyba trzeba się przyzwyczaić...

Working in unfavourable conditions / A surprising number of distractions combined to make it almost impossible to focus at the afternoon session. The audience have lost their former discipline, and there were low drone sounds coming from outside. Were these technical problems in the ventilation? Or perhaps the workers overhauling of the streets around the Adam Mickiewicz University Auditorium decided to resume work, so soon after their Sunday break.

It was depressing that acoustic effects, completely unrelated to the competition, were heard in counterpoint to the introverted *Grave* from Bach's Sonata in A minor that Sueye Park played with such taste, even if with lavish vibrato. The *Fugue* was a truly in flight, as the Latin etymology would suggest, with somewhat irregular accents, and slightly hurried. Her concentration was also put to the test later, when the silence in the finale of Beethoven's Sonata was broken by a plastic bottle bumping on the floor. Tassilo Probst from Germany was luckier, as he had relative peace, and, despite the few mistakes he made,

he showed no trace of hesitation or distraction. Even the pianist entering the stage prematurely did not disconcert, and he rendered Wieniawski's Caprice *La Cadenza* in beautiful sound with an array of colours. He was one of the few to find a common language with Michał Francuz, which resulted in rhythmically accurate rubato shading, something he would not have had time to prepare in advance with the pianist.

The performances by the two following participants were also denied reverent silence. Paganini's *Caprice* No. 24 was counterpointed for Charlotte Spruit by the sound of a mobile phone banging on the floor, and Karen Su's Beethoven by a falling metal stand. Returning to the music, the Dutch violinist's *Chaconne* was abundant with emotions. I had the impression that she was trying to tell a story with her instrument: at times it was tragic, with suffering brimming to the surface, at others it gleamed with a sense of *sérénité*. Bach's belligerent nature pervaded her rendition of the *Sonata* in G major, shifting regularly through violent dynamic contrasts.

Karen Su, the representative of the US who played after her, riveted our attention with her flawless technique so that the virtuoso compositions flew from her fingers, seeming mere trifles. Her perfect preparation was matched by interpretations that, while not dazzlingly inventive, could easily make their way on to recordings. Wieniawski's accomplished *Polonaise* in D closed her mini recital in a commanding manner, deserving the highest appreciation.

Music aside for a moment, I wonder what had such an impact on the audience. Perhaps it was the full house lights of the Auditorium that reduced the concentration. That would be surprising, as the stage has always been floodlight, and there has also been a small lamp on the table of each member of the jury. The weather may have had an adverse influence, with temperatures fluctuating wildly and humidity soaring. One had to get accustomed to the collective coughing fits in the breaks between the pieces. Taking all issues into account, this will surely be just a momentary lapse in morale. (PK)

W kręgu utworów wirtuozowskich

Nie da się zaprzeczyć, że wirtuozowskie utwory zawarte w programie drugiego etapu Konkursu są szalenie trudne

✎ Oriana Masternak

Zapewne nie zdziwią już nikogo karkołomne dwudźwięki, fragmenty wirtuozowskie i najwymyślniejsze rodzaje artykulacji, ale czy uczestnicy nie zapomną o pierwiastku piękna, którego bezwzględnie należy szukać również – a może przede wszystkim – w takiej muzyce?

Wirtuozowskie perełki możemy podzielić na grupy. Pierwsza z nich to muzyka inspirowana głosem ludzkim: tematami z oper lub śpiewem samym w sobie. Zaliczają się do niej bez wątpienia utwory Paganiniego: bazujące na arii Rossiniego wariacje *I palpiti* oraz słynne *Cantabile* op. 17, utrzymane w tradycji włoskiego *bel canto* i zgrabnie uzupełniające grację *La Campanelli* z op. 7. Robert Schumann określał działalność Paganiniego jako „punkt zwrotny wirtuozerii”, skrzypek był jednak ceniony nie tylko za przesuwanie granic możliwości technicznych wykonawcy, ale przede wszystkim za sposób, w jaki „mówił” smyczkiem. Naśladowanie głosu i umiejętność przemawiania poprzez grę na instrumencie zdaje się nadrzędnym celem muzyki od wieków, a w nurt dzieł inspirowanych sztuką wokalaną bezsprzecznie wpisuje się też *Fantazja na tematy z opery „Carmen”* Jenő Hubaya, któ-

ry jako pierwszy zaaranżował słynne Bizetowskie motywy na skrzypce. Następni byli Pablo de Sarasate i Franz Waxman.

Drugą grupę stanowią dzieła inspirowane folklorem czy dziedzictwem kulturowym danego kraju, od kraju Basków po Węgry. Do tego nurtu należą zarówno *Havanaise*, jak i *Introdukcja i Rondo capriccioso* Camille’a Saint-Saënsa. Pierwsza kompozycja powstała z inspiracji kubańską habanerą, druga zaś – duchem Hiszpanii i w przeciwieństwie do nieco salonowej *Havanaise* ma charakter czysto wirtuozowski, prawdziwie koncertowy. Saint-Saëns dedykował utwór Pablowi Sarasatemu, nie będąc jedynym, który pozostawał pod wrażeniem umiejętności i osobowości tego wybitnego wirtuoza. Sam Carl Flesch określał hiszpańskiego skrzypka jako „idealne ucieleśnienie salonowego wirtuoza w najlepszym stylu”. Nie dziwi więc ogromna popularność utworów skrzypcowych Sarasatego, do których należy *Kaprys baskijski* op. 24, rozpoczynający się rytmem i gestami typowego baskijskiego tańca ludowego zwanego *zortziko*. Wykonanie partii skrzypiec to *tour de force*, znajdziemy w niej bowiem łażolety, dwu- i trójdźwięki, szybkie pasaże i pizzici-

cato lewą ręką. Pozostając w kręgu francuskim, możemy zagłębić się w *Tzigane* Maurice’a Ravela. W 1922 roku kompozytor usłyszał młodą węgierską skrzypaczkę i siostrzenicę Josepha Joachima, Jelly D’Arányi. Zaraz po występie poprosił artystkę o zagranie cygańskich melodii i spędził z nią resztę wieczoru, sprawdzając też jej umiejętności techniczne. Owocem tego spotkania jest słynny utwór utrzymany w charakterze rapsodii węgierskiej. Nie zawiera on jednak autentycznych motywów muzyki tradycyjnej – nawiązuje raczej do modnych na początku XX wieku stylizacji cygańskich. Zaledwie cztery lata później w Budapeszcie powstała *Rapsodia* Béli Bartóka. Jest ona, jak znaczna część dorobku tego kompozytora, oparta na węgierskiej muzyce ludowej i składa się z *lassú* i *friss*, dwóch części zaczerpniętych z *czardasza*. Bartókowi chyba trudno było zdecydować, jak zakończyć *Rapsodię* – znakomity węgierski skrzypek, Joseph Szigeti, twierdził, że rękopis zawiera 39 niepublikowanych później taktów, a w dostępnej dziś partyturze znajdziemy aż dwa alternatywne zakończenia.

Podczas Konkursu skrzypkowie mogą wykonać również niezwykle urokliwą parę

Virtuoso pieces / There is no denying that the virtuoso pieces included in the programme of the second stage of the Competition are extremely difficult. Surely no one will be surprised by the breakneck double stops, passages requiring propulsive agility and the diverse articulations, but will the participants remember the element of beauty that should also – or perhaps above all – be sought in such music?

We can divide these treasured virtuoso works into groups. The first is music inspired by the human voice: from opera themes or from singing itself. This undoubtedly includes Paganini’s works: the variations *I palpiti*, based on the aria by Rossini, and the famous *Cantabile* Op. 17, continuing the tradition of Italian *bel canto* and complementing the grace of *La Campanella*. Robert Schumann described Paganini’s work as ‘the turning point in the history of virtuosity’, but the violinist was valued not only for pushing the boundaries of the performer’s technical abilities, but above all for the way he ‘spoke’ with his bow. The imitation of the voice and the ability to speak through the instrument seems to have been the overriding goal of music for centuries, and the *Fantasia on the themes from the opera Carmen* by Jenő Hubay, who was the first to arrange Bizet’s famous

motifs for violin, is also indisputably part of the tradition of works inspired by vocal art. He was followed by Pablo de Sarasate and Franz Waxman.

The second group consists of works inspired by the folklore or cultural heritage of a particular land, from the Basque country to Hungary. Both the *Havanaise* and Camille Saint-Saëns’ *Introduction* and *Rondo capriccioso* belong to this strand. The former composition was inspired by the Cuban habanera, while the latter was inspired by the spirit of Spain and, in contrast to the somewhat salon-like *Havanaise*, is purely virtuosic in character, a true concert piece. Saint-Saëns dedicated the piece to Pablo Sarasate, as one of many to be impressed by the skill and personality of this outstanding virtuoso. Carl Flesch himself described the Spanish violinist as ‘the perfect embodiment of a salon virtuoso at his best’. The immense popularity of Sarasate’s violin works, which include the *Basque Caprice* Op. 24, beginning with the rhythm and gestures typical of a Basque folk dance called the *zortziko*, comes as no surprise. The violin part is a *tour de force*, with harmonics, double and triple stops, fast passages and left-hand pizzicato.

Staying in the French circle, we can delve into Maurice Ravel’s famous *Tzigane*.

In 1922, the composer heard a young Hungarian violinist and niece of Joseph Joachim, Jelly D’Aranyi. Immediately after the performance, he asked the artist to play gypsy melodies and spent the rest of the evening with her, also testing her technical skills. The result of this meeting is a famous piece that maintains the character of a Hungarian rhapsody. However, it is not based on authentic traditional music motifs – rather, it refers to the gypsy stylings fashionable at the beginning of the 20th century. Béla Bartók’s *Rhapsody* was written in Budapest just four years later. It is, like much of this composer’s oeuvre, based on Hungarian folk music and consists of a *lassú* and a *friss*, two movements taken from the *czardas*. Bartók must have found it difficult to decide how to end the *Rhapsody* – the distinguished Hungarian violinist József Szigeti claimed that the original manuscript contained thirty-nine later removed bars, while the score available today contains as many as two alternative endings.

During the competition, violinists can also perform a very charming pair of salon pieces: Peter Tchaikovsky’s *Melody* Op. 42 and his brilliant *Valse-Scherzo* Op. 34. Both were written at a similar time to the magnificent *Violin Concerto*. Tchaikovsky, dubbed a master of Romantic melody, does

utworów salonowych: *Melodię* op. 42 oraz błyskotliwy *Valse-Scherzo* op. 34 Piotra Czajkowskiego. Oba powstały w podobnym czasie co wspaniały *Koncert skrzypcowy*. Czajkowski, nazywany mistrzem romantycznej melodii, rzeczywiście prowadzi w op. 42 „chant sans paroles” (jak brzmiał pierwszy tytuł dzieła), w *Valse-Scherzo* zaś stawia przed solistą spore wymagania techniczne, które nie powinny jednak przyćmiwać dowcipnego charakteru muzyki. *Valse* został dedykowany Józefowi Kotkowi, którego wpływ na twórczość skrzypcową Czajkowskiego był bezsprzeczny – współpracowali także przy *Koncertie*. Niektóre źródła podają, że w tym czasie prawdopodobnie łączyła ich relacja miłosna i że kompozytor miał nawet rozważać zadekowanie *Koncertu* Kotkowi, ale zrezygnował z obawy przed niewygodnymi dla niego podejrzeniami.

Monumentalny *Poemat* op. 25 Ernesta Chaussona w zamysle jest poematem symfonicznym z wiodącą rolą skrzypiec. Powstał na zamówienie belgijskiego wirtuoza Eugène'a Ysaÿe'a i pierwotnie nosił tytuł *Le Chant de l'amour triomphant* (Pieśń o triumfie miłości). Tajemnicza inspiracja zaczerpnięta z twórczości rosyjskiego pisarza Iwana Turgieniewa łączy się w *Poemacie* z błyskotliwym idiomem skrzypcowym, co czyni go utworem poetyckim i pełnym wyrazu, ale jednocześnie takim, w którym ukazanie możliwości technicznych wykonawcy nigdy nie wydaje się przejawem próżnej wirtuozerii.

Dzieła zaproponowane uczestnikom w tym etapie Konkursu są niezwykle zróżnicowane: cechuje je wirtuozeria będąca celem samym w sobie, ale też taka, która jest tylko środkiem do osiągnięcia pewnej ekspresji. Wszystkie jednak powinny brzmieć tak, jakby nie stanowiły dla skrzypka trudności. Interpretacje pełne blasku, ale i głębi – na to będę czekał!

indeed lead a 'chant sans paroles' (as indeed the work was originally titled) in the Op. 42, while in the *Valse-Scherzo*

he makes considerable technical demands on the soloist, which should not, however, overshadow the witty character of the music. The *Valse* is dedicated to Jozef Kotek, whose influence on Tchaikovsky's violin works is indisputable – they also collaborated on the *Concerto*. Some sources claim they were in a relationship at the time – the composer was even said to have considered dedicating the *Concerto* to Kotek, but decided against for fear of inconveniencing him.

Ernest Chausson's monumental *Poème* Op. 25 was intended as a symphonic poem with a leading role for the violin. The work was commissioned by the Belgian virtuoso Eugène Ysaÿe. Originally titled *Le Chant de l'amour triomphant* ('The song of love's triumph'), it combines a mysterious inspiration drawn from the work of the Russian writer Turgenev with a brilliant violin idiom, making it a poetic and eloquent piece, but at the same time one in which the use of the performer's technical abilities never seems an empty display of virtuosity.

The works proposed to participants at this stage of the competition are extremely varied: they are characterised by virtuosity that can be an end in itself, but also a means towards a deeper expressivity. All of them, however, should sound as if they pose no difficulty for the violinist. Interpretations full of brilliance but also depth – that is what I will be waiting for! (EK-G)

for. A. Waşik



UWOLNIĆ PROGRAM!

✍ Maria Sławek

Przełądam programy największych światowych konkursów skrzypcowych. Niemal wszędzie w pierwszym etapie pojawia się zestaw obowiązkowy: dwie części z sonaty Johanna Sebastiana Bacha i przynajmniej dwa kaprysy, w późniejszych zaś – jedna z kilku podanych sonat, utwory wirtuozowskie, koncerty. Za każdym razem uczestnicy muszą wybrać coś z precyzyjnie ułożonej przez organizatorów listy, nie mając w zasadzie żadnej swobody w kształtowaniu swojego występu. Wyjątkiem jest konkurs im. Jeana Sibeliusa, w którego programie drugiego etapu znalazło się miejsce dla dowolnie skonstruowanego recitalu. Natomiast tradycją konkursu im. Królowej Elżbiety Belgijskiej w Brukseli jest prezentowanie w finale utworu skomponowanego specjalnie na tę okazję, którego nuty uczestnicy dostają dopiero po zakwalifikowaniu się do ostatniego etapu.

Najpierw pokaż swoją technikę, potem damy ci pomuzykować – zdają się mówić organizatorzy. Jest to na pewno spore ułatwienie dla jurorów. Wiadomo przecież, co powinno udać się w fudze Bacha, jak mają brzmieć oktawy palcowane w *XVII Kaprysie* Paganiniego, kto „ma staccato”, a kto nie. Wyczynowy charakter zmagania nie jest jednak dla wszystkich – wielu wspaniałych artystów nie czuje się swobodnie w takim skrzypcowym triathlonie i odpada z konkursu, zanim na dobre zdoła się rozegrać. Skrzypkowie, inaczej niż uczestnicy wielkich konkursów pianistycznych, prawie nigdy nie są proszeni o wykonanie całej sonaty lub partity Bacha – w programie zawsze musi się znaleźć utwór popisowy, wirtuozowski. Niemal nigdy nie pojawia się etap, w którym trzeba zagrać w kwartecie smyczkowym lub triu fortepianowym. Czy na pewno ta formuła podąża za obezwładniająco szybko zmieniającym się światem i trudnym rynkiem muzycznym?

Ciekawa jestem, co by się wydarzyło, gdyby program każdego etapu można było kształtować w sposób dowolny. Być może nagle okazałoby się, że owszem, każdy skrzypek na konkursie jest wirtuozem, ale nie każdy musi to akcentować. Być może znalazłoby się miejsce dla kogoś, kto skrzypce traktowałby tak poetycko i nieziemsko, jak Kate Liu fortepian? Może poznałbyśmy zupełnie inny repertuar, a w koncercie Mozarta obowiązkowo trzeba by było zagrać kadencje własnego autorstwa? Może na udział zdecydowałby się ktoś, kto uwielbia muzykę nową i umie poruszać się w rozszerzonych technikach wykonawczych? A może ktoś, kto z lekkością i swobodą gra 12 kaprysów z rzędu?

Jestem pewna, że wśród uczestników tegorocznego Konkursu są fantastyczni muzycy. Trzymam za nich mocno kciuki, żeby mogli jak najpiękniej i jak najmądrzej zagrać wszystkie przygotowane przez siebie utwory. Ale wiem, że najlepsze czeka ich dopiero po Konkursie!

Free the programmes! / Browsing through the programmes of the world's premier violin competitions, I see nearly all of them introducing compulsory sets for the first stage: two movements from a Johann Sebastian Bach sonata and at least two caprices, plus a list of sonatas to choose from, virtuoso pieces, and then on to concertos. Each time, participants are required to choose from a menu precisely set out by the organisers, which in fact leaves them no freedom in deciding about their performance. The exception to this rule is the Jean Sibelius Competition, whose second stage has scope for freely composed recitals. Also, it has been the tradition of the Queen Elisabeth Competition in Brussels to have a piece composed especially for the purpose in the finals and only deliver its score to the participants who have qualified to that last stage.

Show us your technique first, and we will let you make music later, the organisers seem to say. This greatly helps the jury, as one knows what should work in a Bach fugue, what the sound of the fingered octaves should be in Paganini's *Caprice* No. 17, and who "has the staccato" and who does not. Yet the competitive nature of contests does not suit everyone. Many artists do not feel free in such a challenge of violin stamina, and a drop out of the competition before they have managed to get their talent and instrument up and running. Unlike contestants in major piano competitions, violinists are seldom invited to play a whole Bach sonata or partita, as the programme must always contain a virtuoso showpiece. Stages requiring you to lead a violin quartet or play in a piano trio are rare indeed. Can the current formula keep up with the bewildering changes in the always challenging music market?

I am curious what would happen if the programmes could be freely defined at every stage. Perhaps it would demonstrate that every participating violinist is actually a virtuoso, just that not all of them are emphasising the fact? Perhaps space could be found for individuals who treat their violin as poetically and ethereally as Kate Liu treats her piano. Perhaps we would learn an entirely new repertoire, and participants could be required to play their own cadenzas to Mozart's concertos? Perhaps some aficionados of new music, who chose to explore extended performing techniques, would decide to join in? Or perhaps there could be someone who enjoys playing 12 caprices in a row with grace and freedom?

I am convinced that there are magnificent musicians who have enrolled for this year's competition, and I keep my fingers crossed for them so that they play all the pieces they have prepared most beautifully and thoughtfully. But I know that the best will only come after the competition. (PK)



Potężna siła iluzji, czyli wirtuoz w królestwie przedmiotu, cz. 1

✎ Magdalena Romańska

„Wieniawski to najwybitniejsza indywidualność artystyczna Europy, wirtuoz, u którego środki wykonawcze łączą się doskonale ze świętym ogniem, jaki w nim płonie. [...] Można pogratulować mieszkańcom Hagi, że potrafili to docenić. To chyba najlepsza odpowiedź, dla tych, którzy naigrywają się z naszego dyletantyzmu, oskarżając o obojętność i apatię”.

„L’echo universel:
journal des Pays-Bas”, 24.05.1856

W 1855 roku, po kilku latach wspólnych występów, bracia Józef i Henryk Wieniawscy podję-

li decyzję o artystycznym rozstaniu. Od tego momentu rozwijali swoje kariery indywidualnie, tylko sporadycznie spotykając się na estradzie. Jedną z pierwszych samodzielnych podróży koncertowych Henryka była, rozpoczęta wiosną 1856 roku, wizyta w Królestwie Niderlandów, dokąd przybył po występach w Niemczech i Belgii. Tournée to potrwało dłużej, niż skrzypek zakładał, bo właśnie tu, na holenderskiej równinie, wzbudził swoimi koncertami emocje jak „pośród jakiegoś śródziemnomorskiego narodu o gorącym temperamentem”, jakby „potężna siła iluzji, jakieś cudowne upojenie przeniosło słu-

chaczy w nieznane rejony” (jak napisano w cytowanej już wyżej recenzji).

Jego przybycie do Niderlandów poprzedzały tryumfy na estradach paryskich, w krajach nadbałtyckich, Polsce, Rosji, Austrii, Belgii i Niemczech, szczegółowo relacjonowane przez prasę. Wiedzano zatem, czego można oczekiwać po występach młodego wirtuoza, jednak recenzent „De’s Gravenhaagsche Nieuwsbode” pisał po kwietniowym koncercie w Teatrze Królewskim w Hadze, że: „To można tylko poczuć, ale nie da się opisać słowami”.

Oprócz pełnych zachwyty recenzji w lokalnych periodykach, entuzjazm, z jakim przyjęto interpretacje Wieniawskiego (m.in. *Koncertu Mendelssohna-Bartholdy’ego*, sonat Beethovena, utworów Ernsta, Paganiniego oraz własnych), znalazł ujście również w bardziej namacalnej formie. W „wielkim królestwie przedmiotów”, jak pisał o tym kraju Zbigniew Herbert, przedstawiano go jako charyzmatycznego muzyka za pomocą niezliczonych litografii, miedziorytów czy rysunków.

The powerful force of illusion,
or a virtuoso in the kingdom of objects,
part 1 / ‘Wieniawski is the most outstanding artistic personality in Europe, a virtuoso, who skilfully combines the means of expression with the holy fire burning within. (...) The people of the Hague should be congratulated for being capable to appreciate that. This perhaps is the best answer to those who ridicule our dilettantism, and accuse us of indifference and apathy.

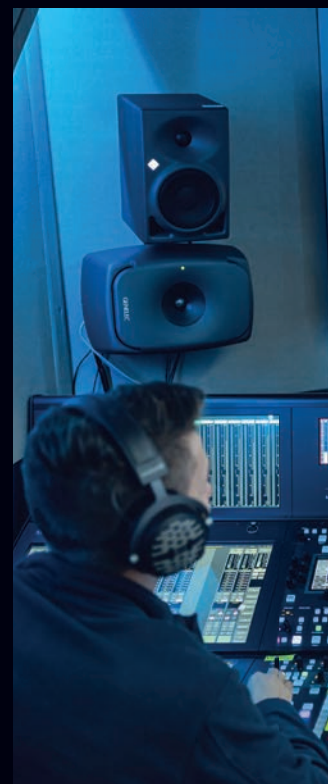
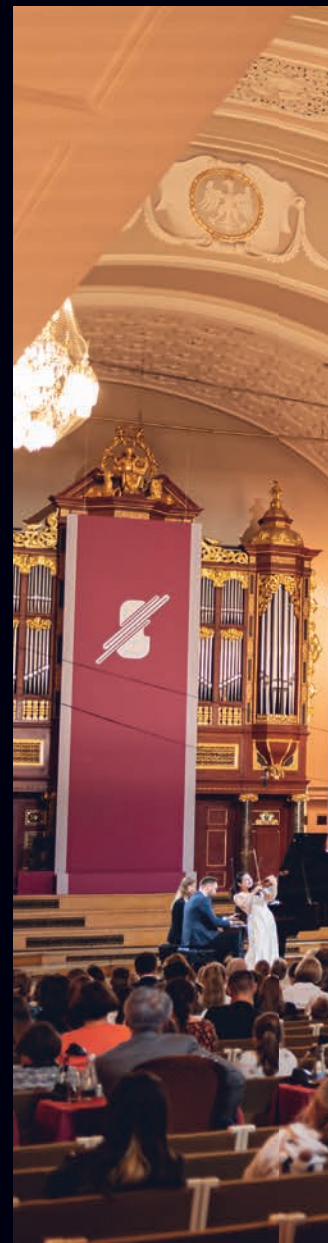
“L’echo universel:
journal des Pays-Bas”, 24.05.1856

In 1855, after performing together for several years, the brothers Józef and Henryk Wieniawski decided to part their artistic ways. From then on, they pursued their individual careers, only occasionally meeting on stage. One of Henryk’s first solo concert tours started in 1856 and, after performances in Germany and Belgium, took him to the Kingdom of the Netherlands. The tour lasted longer than the violinist intended, as the concerts he performed there on the Dutch levels raised emotions equal to those ‘among a hot-tempered Mediterranean people’, as if through ‘the powerful force of illusion, some wonderful intoxication transported the audience into unknown regions’ to quote the author cited above.

His arrival in the Netherlands followed triumphs on the stages of Paris, by the shores of the Baltic, in Poland, Russia, Austria, Belgium, and Germany, all reported in detail by the press. Everyone, therefore, knew what to expect from the young virtuoso’s performances although, as a ‘De’s Gravenhaagsche Nieuwsbode’ reviewer wrote after a concert at the Royal Theatre in the Hague ‘You can only feel it, as you cannot describe it.’

The flattering reviews in local periodicals aside, the enthusiasm that Wieniawski’s interpretations of, notably, Mendelssohn’s *Concerto*, Beethoven’s sonatas, and works of Ernst, Paganini and his own, inspired also found its expression in a more tangible form. In the ‘great kingdom of objects’, as the Polish poet Zbigniew Herbert used to name this country, he was represented in countless printed, engraved, and drawn portraits as the charismatic musician. (PK)

Z ukrycia widać więcej?





Z balkonu, z pierwszego rzędu
czy z za konsoly?

Zastanawiamy się, gdzie
najlepiej śledzić zmagania.
Odbiorcy transmisji mają
dostęp do szczegółów
nieдоступnych na sali.

Szkoda, że kamera nie robi
zblizeń na notatki jurorów

📷 Leszek Zadoń

FreshFrame

The spot with the best view / The best
vantage point to watch the contestants:
the balcony, the first row, or the
console? In the live broadcasts, you see
details unavailable from the hall.

Pity the camera won't show the
jury's notes, though.

Nie tylko Henryk: Józef Wieniawski (1837–1912)

✎ Karol Rzepecki

Pianista, kompozytor, pedagog, dyrygent, organizator życia muzycznego – trudno jednoznacznie wskazać właściwą kolejność. W 110 rocznicę śmierci brata słynnego skrzypka warto postawić pytanie, kim był Józef Wieniawski?

Urodził się 23 maja 1837 roku w Lublinie, nieco ponad dwa lata po swoim bracie Henryku. Początki edukacji muzycznej zawdzięczał matce – Reginie Wieniawskiej. Jako studentka Konserwatorium Paryskiego w klasie fortepianu Johanna Nepomuka Hummela darzyła ten instrument szczególnym sentymentem. Pomimo wyraźnych predyspozycji nie poszła w ślady swojego brata, Edwarda Wolffa, późniejszego profesora tej uczelni. Dom rodzinny był zatem także salo-
nem muzycznym, do którego przybywali artyści z całego regionu i różnych stron Królestwa Polskiego.

Początkowo Henryk i Józef byli nierozłączni. Ich pierwszy wspólny koncert, uznawany dzisiaj jednogłośnie za debiut, odbył się 30 stycznia 1848 roku w sali koncertowej Le Sax w Achères, w obecności przejętej matki i wuja Edwarda. Bracia koncertowali w najbardziej znaczących ośrodkach ówczesnej Europy.

Jeszcze w lipcu 1850 roku uzyskał dyplom paryskiej uczelni w klasie fortepianu oraz kompozycji Pierre'a Zimmermanna i Antoine'a Marmontela. Wówczas poznał takie osobistości, jak Nikołaj Rubinstein, Ambroise Thomas,

Georges Bizet czy César Franck. Następnym przystankiem okazał się Berlin, gdzie doskonalił swój warsztat pianistyczny i kompozytorski pod kierunkiem Adolfa Bernharda Marxa. Wówczas powstały jego pierwsze poważne dzieła: *Koncert fortepianowy g-moll* op. 20 i zaginiona dzisiaj *Uwertura D-dur*. Nie można w tym miejscu pominąć spotkania z Ferencem Lisztem. W jego domu pojawił się po raz pierwszy 4 maja 1853 roku, aby przez kilka miesięcy rozwijać swoje umiejętności pianistyczne.

Kolejne lata były niekończącym się pasmem sukcesów u boku Henryka. Wieniawscy występowali w najważniejszych salach koncertowych ówczesnej Europy. Oprócz Paryża dotarli do Berlina, Monachium, Lipska, Wiednia, Petersburga czy Moskwy. Tylko na terenie ówczesnego Imperium Rosyjskiego dali ponad 200 koncertów. Gościli również w Helsinkach. Na estradzie Królewskiego Konserwatorium Muzycznego w Brukseli zadebiutowali 7 stycznia 1855 roku, pod kierunkiem ówczesnego dyrektora – François Fétisa. Prawdopodobnie Józef nie przypuszczał wówczas, że spędzi tam ostatnie 30 lat swojego życia.

Bracia, poza działalnością estradową, połączyli siły także w dziedzinie kompozycji, czego owocem były dwa dzisiaj dobrze znane utwory: *Allegro de sonate* op. 2 z 1848 roku – powstałe jeszcze podczas studiów w Paryżu – oraz *Grand*

duo polonais op. 5 z 1855 (w katalogu dzieł Henryka Wieniawskiego oznaczone jako op. 8). Decyzja o rozejściu się artystycznych dróg braci mogła być podyktowana wieloma czynnikami: dążeniem do samodzielności, odmienną wizją dalszej kariery czy też po prostu brakiem zrozumienia wynikającego z różnic temperamentów. Léon Delcroix pisał, że Józef był „człowiekiem wielkiej prostoty, wrogiem pazerstwa, o nabytej uprzejmości, sprzyjającej wszystkim, którzy mają z nim kontakt”. W osobowości Henryka krytycy podkreślali natomiast wygórowane ambicje, ognisty temperament i brak zdolności do współpracy. Nie przeszkodziło to jednak braciom wyruszyć na wielkie tournée po najodleglejszych zakątkach Europy.

Początek lat sześćdziesiątych przyniósł nowe wyzwania. Do tej pory Józef odwiedzał Imperium Rosyjskie wyłącznie jako koncertujący pianista. Wielokrotnie zapraszany na koncerty do Moskwy i Petersburga, od swojego przyjaciela Nikołaja Rubinsteina otrzymał propozycję objęcia stanowiska profesora fortepianu w kształtującym się konserwatorium. Już w pierwszym roku akademickim prowadzona przez niego grupa liczyła ponad 20 studentów. Kilkanaście miesięcy później zdecydował natomiast o otwarciu własnej szkoły muzycznej. Z tego okresu pochodzą liczne miniatury o charakterze pedagogicznym: *8 Romances sans paroles* op. 14 czy *8 Mazourkas*

Not only Henryk: Józef Wieniawski (1837–1912) / Pianist, composer, educator, conductor, promoter of musical life – it is difficult to clearly establish the right order. Who was Józef Wieniawski? On the 110th anniversary of the death of the famous violinist's brother, the time is right to answer the question.

Born in Lublin on 23 May 1837, just over two years after his brother Henryk, he owed his early musical education to his mother, Regina Wieniawska. She showed a particular fondness for the piano when she was a student in Johann Nepomuk Hummel's piano class at the Paris Conservatory. Despite her obvious aptitude, she did not follow in the footsteps of her brother Edward Wolff, who was later to become professor at the Conservatory. The family home was thus a musical salon where artists from all over the region and from various parts of the Kingdom of Poland would come to play.

Henry and Józef were one of the most famous European duos of the day. Their first concert together, which is unanimously considered their debut, was held in the presence of their anxious mother and uncle Edward on January 30, 1848 at Le Sax Saile de Concert à Achères. The brothers performed together at Europe's most prestigious musical centres.

In July 1850, he was awarded a diploma from the Paris Conservatory in the piano and composition classes of Pierre Zimmermann and Antoine Marmontel. It was at that time that he met such celebrities as Nikolai

Rubinstein, Ambroise Thomas, Georges Bizet and César Franck. His next stop was Berlin, where he perfected his piano and composition skills with Adolf Bernhard Marx. He also made his first serious attempts at composition writing his *Piano Concerto* in G minor, Op. 20, and the now lost *Overture* in D major. Meeting Ferenc Liszt was an important event. Józef first appeared at his home on 4 May 1853, and for several months honed his piano skills with him.

The following years were an unbroken string of successes at Henryk's side. The Wieniawskis performed at the most important European concert venues of the time. In addition to Paris, they appeared in Berlin, Munich, Leipzig, Vienna, St. Petersburg and Moscow. They gave more than two hundred concerts in the then Russian Empire alone. They also visited Helsinki. On 7 January 1855, they debuted at the Royal Conservatory of Music in Brussels under the direction of the then director, François Fétis. At the time, it probably did not occur to Józef that he would spend the last thirty years of his life there.

In addition to their stage activities, the brothers' collaboration in the field of composition yielded two well-known pieces: *Allegro de Sonate* Op. 2, which was written while they were still students in Paris, and *Grand Duo Polonais* Op. 5 (written in 1855, the piece is listed in the catalogue of H. Wieniawski's works as Op. 8). A number of factors may have contributed to the brothers' decision to part their

artistic ways: desire for independence, different visions of their future careers or simply lack of understanding resulting from different temperaments. Léon Delcroix wrote that Józef was 'a man of great naturalness, an enemy of rapacity, one of acquired politeness that all who come into contact with him find pleasing'. On the other hand, the characteristics that critics emphasized in Henryk's personality were his exorbitant ambition, fiery temperament and inability to cooperate. However, it did not prevent the brothers from embarking on a great tour to the remotest corners of Europe.

The early 1860s brought new challenges. Earlier, Józef had been repeatedly invited to Moscow and St. Petersburg for concerts; he visited the Russian Empire solely as performer. Now, however, his perspective was changing. His friend Nikolai Rubinstein offered to engage him as professor of piano at the nascent Moscow Conservatory. Already in the first academic year, he had a class of more than twenty students. Several months later, he decided to open his own school of music. A number of miniatures for teaching purposes originate from this period: *8 Romances sans Paroles* Op. 14, and *8 Mazourkas pour Piano* Op. 23. Some time later, the press reported that he had resigned from his post for health reasons. In spite of this, Wieniawski gained invaluable teaching experience, which proved beneficial in later years, when he decided to settle in Warsaw.

op. 23. Z czasem w prasie pojawiła się informacja o rezygnacji ze stanowiska z powodów zdrowotnych. Dzięki tej pracy Wieniawski zdobył w nauczaniu bezcenne doświadczenie, które zaowocowało, gdy podjął decyzję o osiedleniu się w Warszawie.

Stolica Królestwa Polskiego, jej środowisko artystyczne i kształt kultury muzycznej były już Wieniawskiemu dobrze znane. Jeszcze pod koniec lat pięćdziesiątych zainicjował poranki muzyczne, które spotkały się z przychylnym przyjęciem. Na niektóre składała się wyłącznie twórczość Fryderyka Chopina, co było czymś niespotykanym do tej pory, nowatorskim. Jeden z takich koncertów odbył się 14 kwietnia 1858 roku w Resursie Kupieckiej. Co więcej, w dużej części wydarzenia te miały charakter filantropijny, z przeznaczeniem pozyskanych funduszy na osoby potrzebujące i edukację młodzieży.

Józef Wieniawski dał się wówczas poznać także jako organizator życia muzycznego. Od samego początku angażował się w powstanie i rozwój Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Walne zebranie zarządu WTM odbyło się 2 lutego 1871 roku, a jego pierwszym dyrektorem został Aleksander Zarzycki. Regularnie, co dwa tygodnie organizowano wieczory muzyczne, podczas których artyści prezentowali w dużej mierze oryginalny, niewykonywany wcześniej repertuar. Już u progu 1873 roku, z inicjatywy Józefa, rozpoczął się cykl koncertów specjalnych o charakterze charytatywnym. W wydarzeniach tych uczestniczył między innymi Nikołaj Rubinstein. Dochód został wówczas przekazany na potrzeby rodziny zmarłego kilka miesięcy wcześniej Stanisława Moniuszki (4 czerwca 1872 roku).

W pierwszym kwartale 1875 roku rozpoczął się nowy etap nie tylko w życiu Wieniawskiego, lecz także w historii WTM – w wyniku wyborów, zakończonych 7 marca, brat słynnego skrzypka został powołany na stanowisko dyrek-

tora artystycznego. Od pierwszych chwil pojawiły się różne problemy i nowe wyzwania. Za sprawą Sergieja Muchanowa artystom Teatru Wielkiego zakazano współpracy z Towarzystwem, co w znacznym stopniu skomplikowało organizację wieczorów muzycznych.

“Początkowo Henryk i Józef byli nierozłączni

Nie zniechęciło to jednak nowego dyrektora do realizacji założeń statutowych – powołania chóru i orkiestry funkcjonujących przy instytucji. Przy czym w skład zespołów weszli przede wszystkim amatorzy, a skompletowanie orkiestry o pełnej obsadzie okazało się wręcz niemożliwe i obsadę ograniczono do instrumentów smyczkowych. Repertuar zawęził się niemal wyłącznie do twórczości klasyków wiedeńskich. Podczas dyrekcji pianisty Towarzystwo rozpoczęło działalność wydawniczą, jak również przyznawanie stypendiów artystycznych dla uzdolnionej młodzieży. Jednym z kluczowych momentów, nie tylko podczas dyrekcji Wieniawskiego, lecz także w muzycznych dziejach WTM, był przyjazd do Warszawy Camille'a Saint-Saënsa, który wystąpił w mieście dwukrotnie – 4 listopada na jednym z koncertów Towarzystwa, a następnego dnia w trakcie inauguracji poniedziałkowych koncertów w składzie fortepianów Gebethner i Wolff. Pomimo licznych sukcesów Wieniawski po trzech latach podjął decyzję o przedwczesnym ustąpieniu ze stanowiska, podając za przyczynę względy zdrowotne.

the very start, his term was marked by difficulties and new challenges. At Sergei Mukhanov's intervention artists from the Wielki (Grand) Theatre were banned from collaborating with the Society, which greatly complicated organization of musical evenings. However, it did not discourage the new director from pursuing statutory goals: the establishment of a choir and orchestra affiliated with the institution. The musicians both ensembles brought together were mainly amateurs, and completing a full-size orchestra proved impossible, so the line-up was limited to string instruments. The repertoire consisted almost exclusively of Viennese classics. During Wieniawski's directorship, the Society started publishing, and began awarding artistic scholarships to talented young people. One of the crucial moments, not only of Wieniawski's term in office but also of the musical history of the WTM, was the arrival of Camille Saint-Saëns in Warsaw. He performed in the city twice: at a Society's concert on 4 November, and the following day at an event at the Gebethner and Wolff piano repository, which inaugurated the Monday concert series. In spite of numerous successes, Wieniawski decided to resign prematurely, giving health considerations as the reason for the move.

The resignation opened up new opportunities for the former director. He was no longer associated with any institution, which allowed him more time. For the next four years, Wieniawski paid several visits to the most

Rezygnacja otworzyła przed byłym dyrektorem nowe możliwości. Od tej pory nie był już związany z żadną instytucją, dzięki czemu zyskał więcej czasu. Przez kolejne cztery lata wielokrotnie odwiedzał najważniejsze ośrodki życia muzycznego ówczesnej Europy. Począwszy od 1880 roku, Wieniawski regularnie występował w Brukseli, nawiązując nowe kontakty z artystami i tamtejszym środowiskiem. Owocem tego była między innymi przyjaźń z rodziną van der Heyden – jedną z najbardziej wpływowych na terenie całej Belgii. Koncertował również w Villa des Princes w Ostendzie – nadmorskim kurorcie, do którego przybywali przedstawiciele arystokracji, aby odpocząć od codzienności. Czasopismo „L'Art Moderne” 16 kwietnia 1882 roku poinformowało o osiedleniu się Wieniawskiego w Brukseli na stałe. Niebawem zaczął on udzielać regularnych lekcji fortepianu w swoim mieszkaniu przy Rue Boulevard l'Observatoire 2. Jeszcze w październiku został członkiem prestiżowego Kregu Artystyczno-Literackiego w Brukseli. Tradycją lat kolejnych – począwszy od 1883 roku – stały się styczniowe koncerty w Société Royal de la Grande Harmonie, do udziału w których zapraszał lokalnych artystów i orkiestry. Więcej czasu poświęcał na podróże koncertowe, co stanowiło jego główne źródło dochodu. Nierzadko łączyły się one z prezentacjami dzieł symfonicznych Józefa Wieniawskiego. Londyńskie prawykonanie *Guillaume le Taciturne. Overture dramatique* op. 43 w St. James's Hall odbyło się 4 czerwca 1891 roku. Stolica Belgii stwarzała nowe możliwości, co motywowało go do komponowania dzieł orkiestrowych. Józef Wieniawski pozostał aktywnym pianistą, kompozytorem i pedagogiem do końca życia, miał też wiele planów na przyszłość. Śmierć nadeszła niespodziewanie – 11 listopada 1912 roku. Kilka dni później został pochowany na cmentarzu w pobliskim Ixelles.

important European centres of musical life. Beginning in 1880, the pianist regularly performed in Brussels, where he established new contacts with artists and the local community (including friendship with the van der Heydens, one of the most influential families in Belgium). He played concerts at the Villa des Princes in Ostend, a seaside resort frequented by aristocracy seeking a break from everyday life. On 16 April 1882, the magazine 'L'Art Moderne' reported that Wieniawski had permanently settled in Brussels. Soon, he began giving regular piano lessons in his apartment at 2 Rue Boulevard l'Observatoire. In October, he became a member of Brussels' prestigious Artistic and Literary Circle. January concerts at the Société Royal de la Grande Harmonie, to which he invited local artists and orchestras, and which began in 1883, were to become a tradition in the following years. He devoted more time to concert tours, which became his main source of income. These were often combined with performances of his symphonic works. The London premiere of *Guillaume le Taciturne, Overture dramatique* Op. 43, at St. James's Hall was held on 4 June 1891. The Belgian capital offered new opportunities for orchestral work, which motivated him to compose. Józef Wieniawski remained active until the end of his life, with further plans for the future. Death came unexpectedly, on 11 November 1912; a few days later he was interred at the cemetery in Ixelles. (wł)

Wieniawski was no stranger to the capital of the Kingdom of Poland, its artistic community and the city's musical culture. Back in the late 1850s, he initiated musical mornings, which found favourable reception. Some of them featured solely the works of Frederic Chopin, which was an unprecedented and innovative move. One such concert was held on 14 April 1858 at the Merchant Lodge. A significant number of these events were charity occasions, and the funds raised were intended for those in need and for the education of young people.

At the time, Józef Wieniawski also became known as a promoter of musical life. He was involved in the establishment and development of the Warsaw Music Society (WTM) from its very beginnings. On 2 February 1871, at the general meeting of the WTM's board, Aleksander Zarzycki was made its first director. Every fortnight, musical soirees were organized, at which artists presented largely original, previously unperformed repertoire. At Józef's initiative, at the beginning of 1873, a series of special charitable concerts began. Proceeds from these events, which featured Nikolai Rubinstein, among others, were donated to the family of Stanisław Moniuszko, who had died a few months earlier (on 4 June 1872).

In the first quarter of 1875, a new phase began not only in Wieniawski's life, but also in the history of the WTM: on 7 March, the pianist was elected the Society's artistic director. From



Każdym dźwiękiem trzeba coś przekazać

Z Danielem Stabrawą
rozmawia

↳ Mateusz Borkowski

📍 Radek Polak

W fotelu jurorskim Konkursu Wieniawskiego zasiada Pan po raz pierwszy. Skąd w muzyce tego kompozytora magnes, który współcześnie przyciąga zagranicznych skrzypków?

Wieniawski komponował w czasie, gdy muzyka była tworzona przede wszystkim dla przyjemności. Słuchając tych dzieł, odczuwa się radość z powodu ich piękna. Wydaje mi się, że w dzisiejszych czasach większość repertuaru stanowi sztuka „intelektualna” – dlatego właśnie jego muzykę grywa się rzadziej. Mimo że Wieniawski to nie Beethoven ani Mozart, ma wspaniałe opusy, po które skrzypkowie chętnie sięgają. Szczególnie ci młodzi, ponieważ to twórczość wirtuozowska, która wymaga podejścia „z ogniem”.

Za pomocą muzyki Wieniawskiego młodzi chcą pokazać, co potrafią?

Niekoniecznie. Już ona sama zawiera swoją młodzież i radość. W pewnym momencie życia zaczyna się szukać wyjątkowej interpretacji i nowych rozwiązań. Jest się swego rodzaju filozofem instrumentu. Młodzi zaś grają prosto z serca – tak jak czują. To bardzo wartościowe.

Czy jest coś, na co zwraca Pan szczególną uwagę, słuchając młodych skrzypków?

Podstawą jest oczywiście warsztat, który po prostu musi być. Słuchając muzyków w preselekcjach Konkursu, stwierdziłem, że większość z nich ma ten warsztat opanowany. Następny-

Each sound should convey something / You are sitting on the jury of the Wieniawski Competition for the first time. What are the most appealing qualities of the composer's music that attract international violinists today?

Wieniawski composed at a time when music was mainly written for pleasure. Listening to these works, one feels joy because they are beautiful. It seems to me that today most of the repertoire is 'intellectual', and for this reason his music is played less frequently. Even though you cannot match Wieniawski with Beethoven or Mozart, he wrote magnificent works, which violinists are very keen to play, particularly younger ones, as these are virtuoso pieces, calling for a 'fiery' attitude.

Young people use Wieniawski's pieces just to show how skilled they are...?

Not necessarily. The music itself contains youth and joy of sorts. At a certain point in life one begins to look for exceptional interpretations and new solutions. One becomes a kind of philosopher of the instrument. Young people play straight from the heart, the way they feel it. It's very valuable.

Is there anything you pay particular attention to when you listen to young violin players?

Obviously, the technical ability is a fundamental thing, it simply has to be there. Listening to musicians at the Competition's preliminary selection phase, I saw that the majority had mastered the skill. The next qualities are understanding the music itself,

mi cechami są zrozumienie samej muzyki, osiągnięcie naturalnej muzykalności oraz dojrzałość w formach, takich jak sonaty Beethovena czy Brahmsa. Najważniejsze są fantazja i umiejętność wypowiedzenia się na instrumencie – pokazywania rozmaitych kolorów, używania skrzypiec jako głosu ludzkiego. Istotne jest też, by każdym dźwiękiem coś przekazać.

Młodzi instrumentalisci grają dziś szybciej i sprawniej technicznie.

To naturalny efekt rozwoju świata muzycznego. Młodzi ludzie mają dziś swobodny dostęp do korzystania z dorobku artystów – dawnych i współczesnych. Za moich czasów nie było to takie proste. Dziś ci młodzi mogą kształcić się u najlepszych, co powoduje, że poziom stale się podnosi.

Zatem kogo mają słuchoać, od kogo się uczyć? Przy tych możliwościach sam wybór wydaje się decyzyjnie niełatwą.

Od każdego można się czegoś nauczyć. Warto konfrontować opinie – często zupełnie sprzeczne – płynące od pedagogów. Trzeba też pamiętać, by nie wierzyć w dogmaty, a poszukiwać na własną rękę.

Pan uczył się u prof. Zbigniewa Szlezera w krakowskiej Akademii Muzycznej. Jeszcze w trakcie studiów został Pan koncertmistrzem „Radiówki”, czyli Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia i Telewizji w Krakowie.

reaching natural musicality and maturity in such forms as sonatas by Beethoven or Brahms. What matters is imagination and the ability to express oneself with the instrument: rendering different hues, using the violin like the human voice. What is also important is that each sound should convey something.

Today, the playing of young instrumentalists is faster and more technically adroit.

It is the natural effect of the musical world's development. Young people today have unrestricted access to the performances of historical and living artists. In my time, things were not this simple. Today, these young people can take tuition from the best, which results in the overall level continually rising.

So, to whom should they listen, from whom should they learn? With all the opportunities, the choice itself appears quite difficult.

One can learn something from everybody. It is always worthwhile to question the opinions of teachers. One should also remember not to believe in dogmas, but to search for yourself.

You studied with Prof. Zbigniew Szlezera at the Academy of Music in Krakow. While still a student, you became the concertmaster of the "Radio" ensemble, or the Polish Radio and Television Symphony Orchestra in Krakow.

I became the concertmaster only after graduation. One could say that my final exam at the Academy was also the entrance exam for the post of the ensemble's concertmaster.



Koncertmistrzem zostałem po studiach. Mój egzamin końcowy w Akademii był – można powiedzieć – jednocześnie egzaminem wstępnym na stanowisko koncertmistrza tego znakomitego zespołu.

Przy pulpicie siedział Pan z Wiesławem Kwaśnym.

Od niego uczyłem się sztuki bycia koncertmistrzem. Gdy „Radiówkę” prowadził pan Kwaśny, ja wprawiałem się, by następnie go zastępować. Potem już wyjechałem...

Planował Pan Berlin?

Nie, to jeden wielki przypadek.

Kawał historii przeżył Pan z tą orkiestrą.

Cała artystyczna śmietanka zjeżdżała się do Berlina, a ja miałem okazję współpracować z tymi

wielkimi artystami. Takiego doświadczenia niczym nie można zastąpić.

Co Pańskim zdaniem tworzy wspólnotowość tej orkiestry?

To historia i dziedzictwo tradycji, ale też wspólne dbanie o coraz wyższy poziom, żeby był to zespół, który rozpozna się w ciemno. Do tego potrzebny jest dyrygent. Orkiestra sama nie wyda żadnego dźwięku – ktoś musi ją zainspirować. Berlińczycy potrafią wydobyć nieprawdopodobne brzmienia i grać z niesamowitą energią. Bywa, że w innych zespołach muzycy boją się grać zbyt energicznie, bo wzrasta ryzyko popełnienia błędów, a wszyscy się błędów boją. Muzyka jednak nie na tym polega. Jeśli pojawiają się pomyłki, ale wyraz będzie dobry, to publiczność zapamięta tylko to, ile ma się artystycznie do powiedzenia. Jeśli muzyk nie ma nic do powiedzenia, to nagle jeden błąd urasta do rangi katastrofy. —

You sat next to Wiesław Kwaśny at the same stand.

It was from him that I learned the skill of being concertmaster. When Mr Kwaśny led the “Radio” ensemble, I practiced so that I could later replace him. And then I left...

Was Berlin planned?

No, everything just happened by chance.

You have experienced quite a share of the Berlin Philharmonic’s history.

The artistic *crème de la crème* flocked to Berlin, and I had an opportunity to work with these great artists. Nothing can supersede this kind of experience.

VI Konkurs Wieniawskiego w RM

✎ Agnieszka Szynk

Komentatorzy „Ruchu Muzycznego” różnili się w ogólnej ocenie występów uczestników wydarzenia. „Miarą wysokiego poziomu konkursu jest bowiem dla mnie dominowanie produkcji artystycznych w środkowym, II etapie, oraz ilość wybitnych talentów w finale. Niestety, [...] było sporo produkcji nieartystycznych, a w finale talenty bynajmniej się nie tłoczyły, naliczyłem ich bowiem zaledwie pięć” – pisał Tadeusz Kaczyński. W jaśniejszych barwach widział grę skrzypków Józef Kański: „Ogólny poziom VI Konkursu był, jak sądzę dobry, a nawet bardzo dobry, zwłaszcza jeśli patrzeć niejako od dolnego pułapu: nie był to bowiem może «konkurs wielkich gwiazd», natomiast nie było na nim, jak się zdaje, zupełnie tzw. «przykrych niespodzianek». Wszyscy komentatorzy zgadzali się jednak, że w roku 1972 doszło do charakterystycznej dla tego typu zawodów walki stronnicztwa – jurorów i słuchaczy.

Po zakończeniu Konkursu do redakcji RM zaczęły służyć listy czytelników. W jednym z obszerniejszych pism Krystyna Wójcik z Poznania pytała o konkretne aspekty pracy sędziów. „Jaki stopień czułości wykazywała metoda pomiarów jakości występów poszczególnych kandydatów? Pytanie to nasuwa się szczególnie w stosunku do oceny gry dwóch najświetniejszych kandydatek Konkursu: T. Grindienko (ZSRR) i S. Ishikawy (Japonia). W III etapie, kiedy obie grały identyczny program [...], zwycięstwo Japonki wydawało się bezsporne”. Czytelniczka poruszyła też kwestię jawności przyznawanych kandydatom punktów: „Dlaczego ponownie przyjęto system absolutnie tajnej punktacji, skoro podczas ostatniego Konkursu Chopinowskiego wywołał on wielką falę protestów i chyba został dostatecznie skompromitowany?”

O udzielenie odpowiedzi na pytania redakcja poprosiła prof. Irenę Dubiską, przewodniczącą jury. „Obie najlepsze kandydatki: Grindienko i Ishikawa, zasługiwały na dwie równo-



Shizuka Ishikawa, Tatiana Grindienko i Barbara Górzyńska, fot. J. Unierzyński, TMHW, cyryl.poznan.pl

rzędne I nagrody i Jury byłoby je z pewnością przyznało bez oporów; skrępowanie regulaminem nie zezwalało na podział I nagrody ze względów finansowych, bowiem ustalonej sumy obniżyć nie wolno” – tłumaczyła wybitna skrzypaczka. Odpowiedź na kolejne pytanie wzbudziła w niej niemałe emocje: „Mierzi to, że się ma określić sztukę wykonawczą cyframi, ale jak inaczej podejść do problemu, żeby rezultat był jak najbardziej obiektywny i względnie sprawiedliwy? [...] Czy należy natychmiast po każdym występie kandydata oddać swój werdykt? Chyba nie, bo brak skali porównawczej z innymi kandydatami, co z kolei znów może spowodować krzywdzącą ocenę! Słowem: tak źle i tak niedobrze!” —

The 6th Wieniawski Competition in RM / The commentators of “Ruch Muzyczny” differed in their overall assessment of the performances given by the participants in the event. “For me, a measure of the high level of the competition is the superior artistry of the performances in the middle, second stage, and the number of outstanding talents in the final. Unfortunately, [...] there were a lot of performances lacking artistry, and in the final the genuine talents were not exactly plentiful, as I counted only five,” wrote Tadeusz Kaczyński. Józef Kański saw the violinists’ performances in a better light: “I believe the general level of the Sixth Competition was good, or even very good, especially if we look at the overall

What, in your opinion, constitutes the communality of this orchestra?

It is history and legacy of tradition, but also joint care to achieve ever higher levels, so that it is an ensemble that one recognises in an instant. To do that, you need a conductor. An orchestra itself will not produce any sound, someone must inspire it. The Berlin players can bring out unbelievable timbres and perform with incredible energy. It happens in other ensembles that musicians are afraid to play particularly energetically, as the risk of making mistakes increases, which is something everyone fears. Music, however, is about something else. If there are mistakes, but the overall expression is good, the audience is going to remember only what you have to say, artistically speaking. If a musician has nothing to say, suddenly a single mistake assumes catastrophic dimensions. (tS)

standard: it may not have been a 'competition of great stars', but there seemed to be no so-called 'unpleasant surprises'. All commentators agreed, however, that in 1972 there was a dispute typical of this type of competition – the jurors vs. the audience.

After the Competition was over, letters from readers started pouring in to the RM editorial office. In one of the lengthier ones, Ms Krystyna Wójcik from Poznań asked about specific aspects of the jurors' work. 'What degree of sensitivity did the method of measuring the quality of the performances of the individual candidates show? This question arises particularly in relation to the assessment of the performances of the two most brilliant candidates of the Competition: T. Grindienko (USSR) and S. Ishikawa (Japan). In the third stage, when both played an identical programme [...], the Japanese player's win seemed indisputable'. A reader also raised an issue about the transparency of the marks awarded to candidates: 'Why has the system of absolutely secret scoring been adopted again, when at the last Chopin Competition, it caused a great wave of protest and was sufficiently discredited, I think?'

The editors asked Prof Irena Dubiska, chair of the jury, to respond to the questions. 'The two best candidates: Grindienko and Ishikawa, deserved two equal first prizes and the Jury would certainly have awarded them without reluctance; constrained by the regulations, it was not allowed to divide the first prize for financial reasons, as the fixed sum must not be reduced' – explained the outstanding violinist. She was quite emotional about the answer to the next question: 'It's hard to define the art of performance with numbers, but how else can one approach the problem so that the result is as objective and relatively fair as possible? [...] Should one give one's verdict immediately after each candidate's performance? Probably not, as there is no comparative scale with the other candidates, which in turn could again result in a biased assessment! In a word: there is no good solution!'. (EK-G)



Anna Chęcka

SŁUCH METAFIZYCZNY

Eseje Anny Chęcki prowadzą przez gąszcz muzycznych dreszczy, stawiając drogowskazy, które pomagają uporządkować własne emocje dzięki trwaniu w bezstonnej myśli muzycznej, a jednocześnie dowodzą, że niewyraźne doświadczenie estetyczne można oblec w ściśle przylegającą do niego tkanek słów.

METAPHYSICAL HEARING

Anna Chęcka's essays lead us through a labyrinth of musical thrills, erecting signposts that help us to set our own emotions in order by dwelling in wordless musical thought. At the same time, they demonstrate that inexpressible aesthetic experiences can be arrayed in a tight-fitting tissue of words.

Dzisiaj grają

Today's performers

11/10/2022

9.30



Adam Suska

Polska / Poland

N. Paganini – *Kaprys a-moll* op. 1 nr 7
 H. Wieniawski – *Kaprys As-dur* op. 10 nr 7
La Cadenza
 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 – *Fantazja na tematy z opery*
Ch. Gounoda „Faust” op. 20

10.25

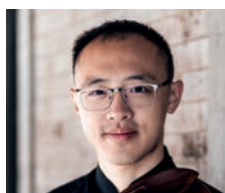


Sulamita Ślubowska

Polska / Poland

J. S. Bach – *Chaconne z Partity nr 2 d-moll*
 BWV 1004
 H. Wieniawski – *Kaprys Es-dur* op. 10 nr 5
Alla Saltarella
 N. Paganini – *Kaprys Es-dur* op. 1 nr 23
 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

11.40



Max Tan

Stany Zjednoczone / USA

J. S. Bach – *Chaconne z Partity nr 2 d-moll*
 BWV 1004
 N. Paganini – *Kaprys E-dur* op. 1 nr 9 *La chasse*
 H. Wieniawski – *Kaprys Es-dur* op. 10 nr 5
Alla Saltarella
 L. van Beethoven – *Sonata nr 10 G-dur* op. 96,
 cz. IV *Poco Allegretto*
 H. Wieniawski – *Fantazja na tematy z opery*
Ch. Gounoda „Faust” op. 20

12.30



Belle Ting

Austria / Austria

J. S. Bach – *Chaconne z Partity nr 2 d-moll*
 BWV 1004
 H. Wieniawski – *Kaprys H-dur* op. 10 nr 2
La Vélocité
 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

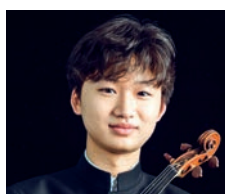


Ayaka Uchio

Japonia / Japan

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 – *Polonaise brillante nr 2*
A-dur op. 21

16.50



Shihan Wang

Chiny / Niemcy / China / Germany

J. S. Bach – *Adagio & Fuga z Sonaty nr 3 C-dur*
 BWV 1005
 H. Wieniawski – *Kaprys As-dur* op. 10 nr 7
La Cadenza
 N. Paganini – *Kaprys Es-dur* op. 1 nr 17
 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

17.50



Qingzhu Weng

Chiny / China

J. S. Bach – *Chaconne z Partity nr 2 d-moll*
 BWV 1004
 H. Wieniawski – *Kaprys h-moll* op. 10 nr 6
Prélude
 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 – *Legenda* op. 17
 H. Wieniawski – *Polonez D-dur* op. 4

Gdzie śledzić przesłuchania?

- 1 Tegoroczny Konkurs jest w całości transmitowany na kanale YouTube Wieniawski Society.
 - 2 Konkurs szeroko relacjonuje również TVP Kultura i TVP Kultura 2 oraz TVP 3 Poznań.
 - 3 Pierwszy etap Konkursu jest obecny na antenie Programu 2 Polskiego Radia w formie codziennych podsumowań.
- Where to follow the auditions? /
1. The Competition is broadcast on the Wieniawski Society YouTube channel.
 2. The Competition is present at TVP Kultura, TVP Kultura 2 and TVP 3 Poznań.
 3. Polish Radio PR 2 provides daily commentaries of the first stage of the Competition.