

GAZETA konkursu WIENIAWSKIEGO



16. MIĘDZYNARODOWY KONKURS SKRZYPCOWY IM. HENRYKA WIENIAWSKIEGO

POCZTÓWKA / POSTCARD

Sztuka

konwersacji Wieniawskiego /
Wieniawski's art of conversation
[s. 7]

ESEJ / ESSAY

Wirtuoz

potrzebny od zaraz / virtuoso
needed right now
[s. 12]

ROZMOWA / INTERVIEW

Smak bułek

smak skrzypiec /
taste of rolls, taste of violin
[s. 8]





for. R. Masłow

JAŻŃ PRZY JAŻNI

 Krzysztof Stefański

Redaktor prowadzący

W drugim etapie uczestników jest mniej, stają się też jakby bliżsi. Z niecierpliwością czekamy, jak wypadną nasi ulubieńcy w nowym repertuarze – specjalnie biegniemy do Auli UAM lub nastawiamy odbiorniki, by ich wysłuchać. Choć się nie znamy, mijanych gdzieś w przełocie konkursowiczów obdarzamy uśmiechem, po estradowej prezentacji wnioskujemy o ich charakterze, upodobaniach. A przecież na ogół nie mamy wglądu w to, jacy uczestnicy są prywatnie, czym zajmują się w czasie wolnym. Oczywiście poza ćwiczeniem, o którym świadczy dźwięk skrzypiec niosący się po hotelowych korytarzach.

Z instrumentem muzycy spędzają wiele czasu, uczą się na nim polegać. Niektórzy podobno nawet ze skrzypcami rozmawiają i potrafią rozpoznać ich kaprysy. Sekrety tych instrumentów w rozmowie z Łucją Siedlik zdradza konkursowy lutnik, Benedykt Niewczyk. Przywołuje też mrozącą krew w żyłach anegdotę o złośliwej radzie od konkurenta, która dla jednego z uczestników okazała się fatalna w skutkach. Sam wolę jednak myśleć, że wśród uczestników rodzą się także przyjaźnie. Wierzę również, że krytyk powinien być przyjacielem artystów – szczególnie w warunkach konkursowych. Przede wszystkim musi cierpliwie i uważnie wysłuchać, to podstawa. Nie odrzucać, wykazywać się zrozumieniem, mobilizować, okazywać wsparcie. Nie ukrywać prawdy, ale podawać ją z delikatnością, wyczuciem i świadomością, że może być bolesna. W eseju o fenomenie skrzypcowych wirtuozów Krzysztof Moraczewski zestawia ze sobą publiczny wizerunek Paganiniego skrzypka z prywatnym, znanym jedynie wąskiemu gronu przyjaciół, Paganinim gitarzystą. Chodzę więc po hotelowych korytarzach i nasłuchuję, czy zza którychś drzwi nie dobiegnie mnie cichy dźwięk gitary.

Cheek to Cheek / Fewer as they are in the second stage, the participants already seem more familiar. And we are impatient to see how our favourites will perform in new repertoires, we hasten to the Adam Mickiewicz University Auditorium or turn on our TVs and radios to listen to the ones we like most. Although we don't know them, we smile to the contestants passing us by in the corridors, and draw conclusions about their character and tastes from the onstage persona we see. And yet, in most cases, we have no insight into what they are like privately or what they do in their free time, obviously, apart from practicing, echoes of which resonate along the hotel corridors.

Musicians spend plenty of time with their instrument and learn to rely on it. Some are rumoured to engage in conversations with their violins and have become skilled in understanding their foibles. Benedykt Niewczyk, the competition's luthier, disclosed the secrets of these instruments in an interview by Łucja Siedlik. One of his stories, about a piece of mischievous advice from a competitor that proved disastrous to another, chills the blood in the veins. However, I prefer to believe that, more often, friendships blossom between the participants. I also believe that a critic should be the artists' friend, especially at a competition. Patient listening is where it all starts. Never reject, show understanding, encourage, provide support. Rather than conceal the truth, share it with delicacy, tact, and awareness that it may hurt. In an essay on the phenomenon of the virtuosos of the violin, Krzysztof Moraczewski juxtaposes the public image of Paganini the violinist to the private Paganini the guitarist, known only to a small coterie of his friends. Precisely why, when I walk the hotel corridors, I prick my ear, intent on hearing the soft sound of the guitar being strummed beyond one of the doors. (PK)

Stopka / Colophon

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

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

#6/2022

Gazeta Konkursu Wieniawskiego,
Redaktorka naczelna / Editor-in-chief
Karolina Kolinek-Siechowicz
karolina_kolinek-siechowicz@pwm.com.pl
Redaktor prowadzący / Commissioning editor
Krzysztof Stefański
Zespół redakcyjny / Board
Piotr Mika, Łucja Siedlik, Krzysztof Stefański,
Bartosz Witkowski
Dyrektor artystyczny, projekt graficzny /
Artistic director, layout
Marek Knap
Studio graficzne / Set up
Wojciech Szybisty
Przekłady na język angielski / English translation
Ewa Kanigowska-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

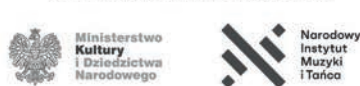
ISSN 0035-9610 INS 374911

Zdjęcie na okładce / Cover photo
L. Zadoń, Fresh Frame

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



Drugi początek

✎ Barbara Rogala

Wystartował kolejny etap przesłuchań. Decyzją jurorów liczba 31 skrzypków zmniejszyła się do 15. Tuż przed poranną sesją niektórzy pozwalali sobie na typowanie faworytów, natomiast inni nadal próbowali godzić się z faktem, że wielu wspaniałych muzyków już nie usłyszymy. Nasuwało się pytanie, czy przejście do drugiego etapu skrzypków uskrzydli, czy odwrotnie – sukces ich przytłoczy, a trema sparaliżuje. Jak będzie? Zobaczymy.

Poranek inaugurował Dayoon You z Korei Południowej. Bez wątplenia otwarcie występu *I Rapsodią* Béli Bartóka było przemyślane, solista bowiem od pierwszych dźwięków mógł pokazać swoje walory – nie tylko technikę skrzypcową wysokiej próby, lecz także estradową charyzmę i brawurę. Poemat *Driady i Pan* z cyklu *Mity* Szymanowskiego zagrał sugestywnie – dzięki plastycznemu mikrofraszowaniu wręcz odmalał tę słynną scenę przed słuchaczami. W *Sonacie F-dur* Griega potwierdził to, co słyszalne było już wcześniej – świetne zgranie z pianistą, Grzegorzem Skrobińskim. Był to intrygujący początek.

Występ Zhixina Zhanga z Chin, którego recital z pierwszego etapu wielu oceniało jako mistrzowski, tym razem był dosyć nierówny. Młody artysta urzekł przede wszystkim przepiękną, głęboką barwą instrumentu. Jednak

jego niezwykle wycucie brzmienia nie wystarczyło, by zbudować napięcie w szalenie trudnej pod tym względem *III Sonacie d-moll* Johannes Brahmsa.

W przedpołudniowej sesji Brahms był domeną dwóch kolejnych uczestniczek. Hana Chang wykonała jego *I Sonatę G-dur* z niebywałą dojrzałością muzyczną – kreowane przez nią długie, nasycone emocjami frazy złożyły się na efektowną interpretację. Z kolei Jane (Hyeonjin) Cho z Michałem Francuzem przy fortepianie zaoferowali publiczności pełne ekspresji, a zarazem refleksyjne odczytanie *III Sonaty d-moll*. Muzikalność i biegłość techniczną w *Fantazji C-dur* Franza Schuberta pokazała, prezentującą się jako ostatnia, Hawijch Elders. Jednak w jej grze często brakowało lekkości i subtelności. Siłowo wydobywany z instrumentu dźwięk był głównym powodem zbyt dosłownego brzmienia *Źródła Aretuzy* (interpretację bardziej pasującą do charakteru tego poematu zaproponowała Cho). Także w muzyce Czajkowskiego dużo więcej działało się w dynamice i tempie niż na poziomie emocji. Było to szczególnie uderzające na tle *Melodii nr 3 Es-dur* oraz *Valse-Scherzo* tego kompozytora świetnie zaprezentowanych wcześniej przez Hanę Chang. Niderlandkę należy jednak docenić za perfekcyjne przygotowanie i niezachwianą technikę.

The second start / The second stage of auditions has begun. On the verdict of the jury, the number of 31 violinists has been winnowed to 15. Before the morning session, some were discussing their favourites, while others were still trying to face up to the fact that many magnificent musicians have been eliminated from further participation. One important question about those who remain: will passing to the second stage give them wings or, conversely, will the success daunt them and cause stage fright to set in. We will see how things turn out.

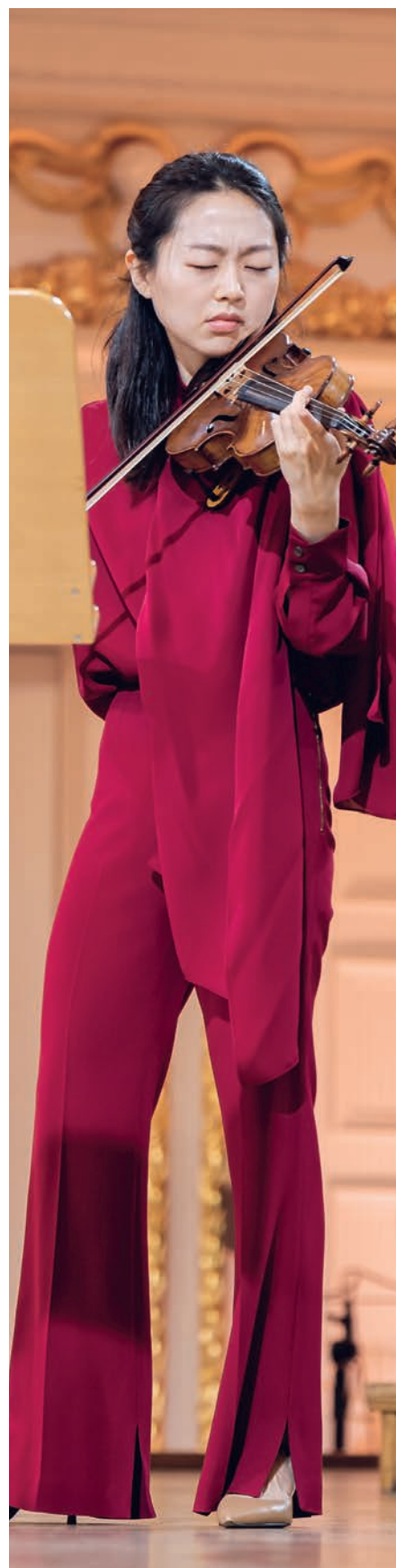
The morning started with Dayoon You from South Korea. Opening his recital with Béla Bartók's *Rhapsody* No. 1 was undoubtedly a very good move, as it allowed the soloist to show off his strengths from the very first sounds: not only violin musicianship of the highest order but also onstage charisma and interpretive bravura. His *Dryads and Pan*, a movement from Szymanowski's *Myths*, was evocative, and the short but full-bodied phrases seemed to literally paint the scene for the audience. In Grieg's *Sonata* in F major he confirmed what had been hinted at earlier: a perfect accord with the pianist, Grzegorz Skrobiński. This was an intriguing start.

The performance Zhixin Zhang from China gave us was quite uneven, after his first-stage recital that many considered masterful. The young artist captivated with the beautiful and deep tone of his

instrument. Yet his extraordinary sense for the sound was not enough to build tension in the extremely difficult *Sonata* No. 3 in D minor of Johannes Brahms.

In the morning session, Brahms was also part of the repertoires of the following two contestants. Hana Chang presented his *Sonata* No. 1 in G major with striking musical maturity, an impressive interpretation, with the long phrases brimming with emotion. In turn, Jane (Hyeonjin) Cho with Michał Francuz at the piano offered the audience a version of the *Third Sonata* that was both reflective and at the same time highly expressive.

The last contestant, Hawijch Elders, demonstrated musicality and technical dexterity in Franz Schubert's *Fantasy* in C major. Yet her delivery often lacked agility and grace. Her forcing of tone from the instrument meant the sound never took flight in *The Fountain of Arethusa* (Cho's interpretation was superior). Similarly, there was much more variety in the dynamics and tempos than on an emotional level in the Tchaikovsky. It was all the more striking, as she could be compared in the composer's *Melody* No. 3 in E flat major and *Valse-Scherzo* with the masterful presentation from Hana Chang, who preceded her. Still, the Dutch violinist must be congratulated for her perfect preparation and impeccable technique. (PK)



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



Meruert Karmenova, fot. L. Zadoń, Fresh Frame

Usłyszeć siebie

✎ Jacek Hawryluk

Polskie Radio

Dwuczłonowy drugi etap wymusza inny rodzaj oceny. Recitale są jedną stroną medalu, drugą odkrywają występy z Orkiestrą Kameralną Polskiego Radia Amadeus. Coś, co umknęło, wypadło, schowało się w partyturze, ma szanse rozbrzmieć w drugiej części półfinałów. To trochę jak – i tu na pewno poprze mnie Agata Szymczewska – dwumecz. Tylko czy będą dodatkowe punkty za rewanż, skoro gramy na tym samym boisku? Czy świetny występ w *Symfonii koncertującej* Mozarta wynagrodzi niedostatki pierwszej prezentacji?

Popołudnie rozpoczęło się dla mnie od trzeciej w kolejności uczestniczki Meruert Karmenovej. Kazaszka ma w ręku wszystkie atuty, by grać na najwyższym poziomie. Tyle tylko, że bardzo szybko je traci. Słuchanie jej przypominało balansowanie na linie. Zachwyt i irytacja, radość i rozczarowanie, skupienie i dekoncentracja. I ostatecznie jednak – przesyty. Karmenova jest mistrzynią kamuflażu, na co sam w pewnym

momencie dałem się nabrać. Gdy poczułem tajemnicę w Szymanowskim (*Driady i Pan*), wszystko przepadło w rozpedzonym, ludycznym Ravelu (*Tzigane*). W *II Sonacie G-dur* Griega artystka swą niewątpliwą muzykalność zamieniła w banał. Kim jest Karmenova? Wciąż nie wiem. Wiem natomiast, że *Koncertującą* zagra z doświadczonym Ryszardem Groblewskim.

Zauroczyła natomiast występująca po niej Japonka Hina Maeda. Już pierwsze dźwięki jej skrzypiec przykuły moją uwagę i jej nie straciły. Pomijam intonacyjne drobiazgi, nieistotne w kontekście całego występu. Jej perlista artykulacja, piękne frazowanie, subtelne odcienie piana sprawiły ogromną satysfakcję. Ona ma dźwięk i o ten dźwięk dba. Po znakomicie wykonanej *Fantazji Carmen* Hubaya (za którą nie przepadam), rozpoczęła występ od nowa. Zagrała *II Sonatę* Griega, doprowadzając w niej dbałość o kantylenę do ekstremum – śpiewała na skrzypcach i, co najważniejsze, słuchała siebie. Tym

samym tropem poszedł Niemiec Elias David Moncado, który od samego początku wydawał się zdystansowany, nieco oddalony, wsłuchany we własny dźwięk. Siła spokoju – tym mi zaimponował. Jego interpretację *II Sonaty A-dur* Brahmsa przepełniały jasna barwa, połysk i czar. Tyle że zaraz później się okazało, iż Szymanowski (*Narcyz*) i Saint-Saëns (*Rondo Capriccioso*) zabrzmieli identycznie. Granie środka, które, jak sądzę, zjedną różne gusta jurorów.

Dwie panie, które otworzyły tę sesję przesłuchań, przemknęły dość szybko. Japonka Natsuki Gunji zagrała wyłącznie Czajkowskiego i Szymanowskiego. Świetnie, tylko dlaczego obaj przypominali poczciwego Brahmsa? I dlaczego jej *touché* było takie retro? Chinka Yiyang Hou zaskoczyła mnie swym dźwiękiem. Gdy rozpoczęła *III Sonatę d-moll* Brahmsa, z wibracją à la Anne-Sophie Mutter, zerknąłem do jej biogramu. Ma ledwie 18 lat. Wszystko dopiero przed nią.

To hear yourself / The dual-aspect second stage requires a new kind of assessment. Recitals are one side of the coin, the other will be performances with the Amadeus Chamber Orchestra of Polish Radio. If something has slipped between the performer's fingers, became lost, and is hiding in the score, it stands a chance of dazzling in the second half of the semi-final. It's a bit like a two-lap race, a view Agata Szymczewska would certainly subscribe to. But will there be additional points for the return match, if we are playing on the same field? Would a perfect performance in Mozart's *Sinfonia concertante* make up for shortcomings at the first appearance?

For me the afternoon session only started properly with the third participant, Meruert Karmenova. The experienced 29-year-old Kazakh violinist holds all the trump cards she needs to play a grand slam. But she seems to be losing her hand very quickly. Listening to her felt like holding your balance on a tightrope. Euphoria and irritation, joy and disillusionment, concentration held and lost. Ultimately,

it felt like overload. I find Karmenova a master of camouflage, and I admit I was taken in. I felt the mystery in Szymanowski (*Dryads and Pan*), but the mood was lost in the too-playful Ravel (*Tzigane*). In Grieg's *Sonata* No. 2 in G minor she employed her unquestionable musical instincts, but only to deliver platitudes. Who is Karmenova? I don't know yet. What I do know, however, is that she will play the *concertante* with a heavyweight athlete, Ryszard Groblewski.

In turn, Hina Maeda from Japan, performing after her, enchanted me. The first sounds of her violin were enough to rivet my attention and never let it go. I overlook the trifling intonation problems, insignificant in the context of the overall performance. Her pearly articulation, beautiful phrasing, and the subtle colours of her piano were deeply satisfying. She owns the sound, and she cherishes it. After a consummate performance of Hubay's *Carmen Fantasie* (a piece I am not overfond of), she seemed to start over from scratch. She played Grieg's *Sonata* No. 2 in G major, taking extreme care for the

cantilena: she had the violin sing and, even more importantly, she was listening to herself. The German Elias David Moncado, who from the very start seemed distant and somewhat detached, followed the same track and concentrated on listening to his own sound. The result was a calm power, and he impressed me with it. His interpretation of Brahms' *Sonata* No. 2 in A major was bright, with lustre and charm. The Szymanowski (*Narcisus*) and Saint-Saëns (*Rondo Capriccioso*) following it sounded the same. A middle-road performance that may satisfy the different tastes of the jury.

The two women who opened this session of auditions left little impression. Natsuki Gunji from Japan played Tchaikovsky and Szymanowski. Great, only why did they both sound like good old Brahms? And why was her *touché* so old-fashioned? Yiyang Hou from China surprised me with her sound. When she started Brahms' *Sonata* No. 3 in D minor with Anne-Sophie Mutteresque vibrato, I took a peek at her bio. She is only 18. Everything is still ahead of her. (PK)

Sonaty romantyczne, cz. 1

Malwina Kotz



Kwartet Johanneses Wolffa, od lewej / Johannes Wolff Quartet, from left: Johannes Wolff, Joseph Hollmann, Gustave Lyon, Edvard Grieg, Pierre Monteux i André Dulaurans, Wikimedia Commons

Recital to występ solisty wypełniający cały program koncertu. Pierwsza odsłona drugiego etapu Konkursu spełnia wymogi tej definicji i jednocześnie daje uczestnikom możliwość sprawdzenia się w tej formie koncertowania, funkcjonującej w prawdziwym, pozakonkursowym życiu. Jednak czy w warunkach konkursowych możliwe jest swobodne wejście w nastrój bezinteresownego, nienaznaczonego rywalizacji i perspektywą oceny spotkania z muzyką?

Zakwalifikowani do Konkursu artyści mieli do wyboru aż jedenaście sonat autorstwa siedmiu kompozytorów. Dziesięć spośród nich to utwory XIX-wieczne, a najmłodsza w tym zestawieniu – *Sonata d-moll* op. 9 Karola Szymanowskiego – została napisana w 1904 roku. *Grand Duo A-dur* Franza Schuberta jest więc od niej starsze o blisko 90 lat – w historii muzyki to cała epoka.

Zarówno *Grand Duo*, jak i *Fantazja* Schuberta zbudowane są z czterech części. O ile jednak *Grand Duo* jest mocno osadzone w salonowej, wiedeńskiej stylistyce, o tyle *Fantazja* całkowicie wymyka się paradygmatom estetycznym swoich czasów. Niestosownym byłoby opisywać ją jako efektowną, od wykonawców wymaga

Romantic sonatas, part 1 / A recital is a performance by a soloist that fills the entire concert programme. The first instalment of the second stage of the Competition meets this definition and, at the same time, gives the participants an opportunity to prepare themselves in this form of concert performance for life outside the Competition. Is it possible, however, to enter freely into a mood of uninhibited encounter with music, unswayed by rivalry or the prospect of being judged, under the conditions of a competition?

The artists admitted to the Competition had a choice of as many as eleven sonatas by seven composers. Ten of them are 19th-century works, and the most recent in this list – Karol Szymanowski's *Sonata* in D minor Op. 9 – was written in 1904. Franz Schubert's *Grand Duo* in A major is nearly 90 years older – an entire epoch in the history of music.

Both the *Grand Duo* and Schubert's *Fantasia* are constructed in four movements. However, while the *Grand Duo* is firmly rooted in the style of the Viennese salon, the *Fantasia* completely escapes the aesthetic paradigms of

its time. It would be inappropriate to describe it as flashy, for it demands more than pure virtuosity from the performers: impeccable intonation and articulatory precision are required here.

In 1851, Robert Schumann's mental health was already critically impaired. The composer was plagued by visions and dreams – he is said to have seen Schubert among others. During this period, he worked on revisions to his *Fourth Symphony*, and it was during this time that the *Second Sonata* was written. The work has a dramatic character: its D minor key, the angular opening chords and numerous syncopated shifts probably reflect Schumann's state of mind. Some solace is introduced by the middle movements, especially *Leise, einfach*. One wonders, by the way, whether the variation theme presented by the violin in pizzicato inspired Ravel when he created the first bars of the *Blues* movement in his *Second Sonata*? Edvard Grieg's sonatas are also on the Competition programme; it is notable that the first two were chosen, which are both less well-known than the monumental

bowiem czegoś więcej niż czystej wirtuozerii: trzeba tu nieskazitelną intonacją i artykulacyjnej precyzji.

W 1851 roku zdrowie psychiczne Roberta Schumanna było już wyraźnie nadwątlone. Kompozytora dręczyły wizje i sny – podobno widywał w nich między innymi właśnie Schuberta. W tym okresie pracował nad korektami swojej *IV Symfonii*, wtedy też powstała *II Sonata*. Naznaczona dramatyzmem tonacja d-moll, ostre akordy rozpoczynające utwór i liczne przesunięcia synkopowe prawdopodobnie oddają stan ducha twórcy. Nieco ukojenia przynoszą części środkowe, zwłaszcza *Leise, einfach*. Swoją drogą ciekawe, czy temat wariacji prezentowany przez skrzypce pizzicato inspirował Ravela, gdy tworzył pierwsze takty *Bluesa* w swojej *II Sonacie*?

W programie Konkursu znalazły się również sonaty Edvarda Griega; zwraca uwagę, że wybrano spośród nich dwie pierwsze, które pod względem popularności ustępują miejsca monumentalnej *Trzeciej. I Sonata F-dur* to pamiątka z wakacji kompozytora spędzonych w 1865 roku w Danii. Przyjemna w odbiorze, choć dla wykonawcy wyzwaniem interpretacyjne może stanowić dość ciężko brzmiące ogniwo centralne, *Allegretto quasi andantino* w metrum 3/4. Znacznie ciekawsza wydaje się skomponowana dwa lata później *II Sonata G-dur*. Jej pierwsza część zbudowana jest na zasadzie kontrastów – fragmenty deklamacyjne, pieśniowe przeplatają się w niej z motywami folklorystycznymi o tanecznej rytmice, a tematy pogodne i sentymentalne z silnie dramatycznymi. Uwagę słuchacza przykuwają znakomicie rozplatanowane dialogi między partiami skrzypiec i fortepianu. Nie brakuje również charakterystycznych dla Griega zwiłokrotnień wartości rytmicznych, wymagających zwinnej i dobrze wyważonej prawej ręki skrzypka. Niezwykłej urody część druga, *Allegretto*, rozpoczyna się motywem przywodzącym na myśl estetykę chopinowską – wrażenie umyka jednak dość szybko i charakterem daleko odbiega od typowej wolnej części. Finałowe *Allegro animato*, podobnie jak utwory patrona Konkursu, Henryka Wieniawskiego, doskonale łączy w sobie wirtuozerię z elementami chwytającej za serce liryki i wyraźnie słyszalnymi motywami muzyki narodowej.

Third. Sonata No. 1 in F major is a souvenir of the composer's holiday spent in Denmark in 1865. It is pleasant to listen to, although the performer may find the rather heavy-sounding central section, *Allegretto quasi andantino* in 3/4 metre, a challenge to interpret. *Sonata No. 2 in G major*, composed two years later, seems much more interesting. Its first movement is built on the principle of contrasts – declamatory, song-like fragments alternate with folk motifs in dance rhythm, and cheerful and sentimental themes with boldly dramatic ones. The listener's attention is drawn to the exquisitely planned dialogues between the violin and piano parts. Grieg's characteristic diversity of rhythmic values is also in evidence, requiring an agile and well-balanced right hand of the violinist. The unusually beautiful second movement, *Allegretto*, begins with a motif reminiscent of Chopin. That impression, however, quickly subsides, but what follows is far removed in character from a typical slow movement. The final *Allegro animato*, like the works of the Competition's patron Henryk Wieniawski, perfectly combines virtuosity with elements of catchy lyricism and clearly audible national music motifs. (EK-G)



for. R. Masłow

SPECJALIZACJA

Adam Supryniewicz

Tegoroczne przesłuchania Konkursu śledzę z przyjemnością. Znajduję, jak zawsze, wykonania bardziej i mniej udane. Pojawiają się stylistyczne kontrowersje, ale recitale są nieprzeładowane, a ich myśl przewodnia czytelna. To w dużym stopniu skutek założeń programowych, które przewodniczący jury, Augustin Dumay, objaśniał między innymi na łamach naszej Gazety. Dobór utworów ma pokazać konkretne problemy, dać próbkę orientacji w odmiennych stylizacjach, a porównania uczynić łatwiejszymi dla jury i bardziej klarownymi dla osób uczestniczących i obserwujących Konkurs. Mamy więc do czynienia z repertuarem sytuującym się na granicy podstawowego programu akademickiego i filharmonicznego standardu. Jeśli coś zastanawia, to całkowita eliminacja dzieł współczesnych. Najnowszym utworem w programie jest *I Rapsodia* Béli Bartóka, napisana w 1928 roku. Zatem Konkurs został sprofilowany dość konserwatywnie.

Augustin Dumay wyjaśnia rzecz prosto: „Jeśli muzyk potrafi świetnie zagrać Beethovena i Brahmsa, to z całą pewnością zagra też Szostakowicza”. Pogląd ten wpisuje się w system wartości rządzący filharmonicznym światem. Bach, Mozart, Beethoven, Brahms – to do dziś jądro repertuarów tych instytucji. Choć rozszerzają one swoje propozycje programowe, właśnie ci panowie zawsze pozostają punktami odniesienia, tonalnym planem. Reszta to chromatyka, mniej lub bardziej interesujące odchylenia.

Solidna interpretacja kanonu zawsze daje podstawy, by wystawić osobie grającej certyfikat artysty. Wiele spośród jej umiejętności staje się jednak bezużyteczna, a nawet przeszkadza w muzyce najnowszej. Świetnie radząc sobie z Beethovenem, często można stać bezradnie wobec dzieł Éliane Radigue czy Wojtka Blecharza. Pewnych rzeczy trzeba nauczyć się od początku. I nie, nie oszukują się nikogo. Brak estetycznej orientacji i biegłości technicznej uderza od razu.

Specjalizacja zabrnęła bowiem daleko. Barok, a nawet klasycyzm są już domeną wykonawstwa historycznego. Dobrze słycać to w konkursowych interpretacjach. Osoby, które nie umieją oddać bachowskiej polifonii albo zrównoważyć mozartowskiej lekkości nadal mają szansę na sukces w repertuarze postbeethovenowskim, jednak ich interpretacje muzyki dawniejszej nie będą już istotne. Mendelssohn, Brahms, Sarasate – to też już jest specjalizacja. Nie ma co marzyć o wirtuozach uniwersalnych. Konkurs Wieniawskiego też stał się specjalistyczny – z całym dobrodziejstwem, ale i ograniczeniami współczesnego świata.

Specialisation / It is with great pleasure that I follow this year's auditions. As always, I find some of the performances better, others worse; there are stylistic controversies, but the recitals are not overloaded and are clearly thought-out. To a large degree, this is a result of the programming decisions, which the chairman of the jury, Augustin Dumay, among others, has discussed in our magazine. The choice of compositions is intended to reveal certain issues, to demonstrate how clear a picture each performer has of a range of styles, as well as make comparisons easier for the jury, and more articulate for participants and observers. Thus, what we are dealing with is a repertoire situated on the borderland between academic and concert programming. One intriguing issue is the complete absence of contemporary pieces. The newest composition on the programme is the 1928 *Rhapsody No. 1* by Béla Bartók. The 16th edition of the Competition has thus been designed in a rather conservative way.

Augustin Dumay explains the matter in simple terms: 'If a musician is capable of playing Beethoven and Brahms splendidly, (s)he will most surely play Shostakovich, too.' That opinion conforms to the system of values that governs the world of philharmonic concerts. Bach, Mozart, Beethoven, Brahms – this is the bedrock of these institutions' repertoires. However extended and varied proposed programmes may become, these gentlemen always remain the points of reference, the tonal plane. The rest is chromatics, little more than interesting 'deviations'.

A solid interpretation of the canon is always grounds to certify a performer as an artist. However, many of the performer's skills become useless, or even become obstacles, in the newest music. On many occasions, somebody who has confidently mastered Beethoven, for example, becomes helpless when confronted with the works of Éliane Radigue or Wojtek Blecharz. There are techniques he or she has to learn from scratch. And no, they are not going to fool anyone. Lack of aesthetic sense or technical fluency is always immediately clear.

Specialisation now prevails. The Baroque, and even the Classical periods have fallen under the historically informed performance category. One can hear it clearly in the competition interpretations. Players unable to render Bach's polyphony, or balance Mozart's light textures, still have a chance to succeed in the post-Beethoven repertoire, yet their interpretations of the older music will no longer matter. Mendelssohn, Brahms, Sarasate – these have also become areas of specialisation. There is no point in dreaming of universal virtuosos any more. The Wieniawski has become a specialist competition, with all the benefits, but also with all the limitations of the modern world. (WŁ)



Henryk Wieniawski i Eduard Lassen, „Eulenspiegel”, TMHW

Sztuka konwersacji, cz. 1

✎ Magdalena Romańska

„**N**ie wiem, czy Wieniawski nie miałby takiego samego powodzenia [...], gdyby zamienił koncerty na estradzie na przemówienia do publiczności. Jest to bowiem najmiłszy i najgłębszy *causeur*. [...] Wieniawski rozmawia w sposób wirtuozowski”

L.H., „Pester Lloyd”, Wiedeń, 27.01.1877

O tym, jak ważną rolę w kształtowaniu osobowości artystycznej i stylu wykonawczego Wieniawskiego odegrała kameralistyka, łatwo się przekonać, śledząc jego biografię. Już jako dziecko grał w kwartetach w rodzinnym domu, co było, oprócz zwykłej przyjemności wspólnego muzykowania, naturalnym wprowadzeniem

w „sztukę konwersacji”. Nie zaniedbano tej ważnej nauki również w Paryżu, gdzie mały Henryk został oficjalnie przyjęty do klasy Lamberta Massarta dopiero po koncercie, na którym wystąpił między innymi jako altowiolista w kwartecie smyczkowym Haydna. W zawrotnej karierze wirtuoza, która nastąpiła po ukończeniu Konserwatorium Paryskiego, Wieniawski w dużym stopniu uwzględniał także repertuar kameralny, choć w różnym nasileniu – przede wszystkim w zależności od lokalnych upodobań publiczności i dostępnych partnerów. Był to czas, w którym kameralistyka z salonowej rozrywki stawała się coraz bardziej profesjonalną i istotną częścią życia artystycznego.

Wieniawski przekonał się o tym, gdy na zakończenie swojego pierwszego wielkiego tournée w styczniu 1859 roku dotarł do Wielkiej Brytanii. Tu właśnie dał się poznać mniej jako solista, a bardziej – wytrawny kameralista. „Tutaj ludzie chodzą na kwartety, jak gdzie indziej na operę, tłumnie. Podczas wykonywania muzyki siedzą z partyturą w rękę, jakby używać muzyki samym tylko słuchem mało dla nich było. Muzyka solowa wirtuozów mało ich przyciąga, choć wirtuozi są pierwszorzędni. Każdy ze skrzypków gra kwartety” – tak opisywał ówczesne trendy koncertowe korespondent warszawskiego „Ruchu Muzycznego”. Na tle gorączki wokół wirtuozów na kontynencie oraz ekscytacji, kto gra lżejsze i szybsze staccato, angielska potrzeba rozwijania najszlachetniejszej z form uprawiania muzyki, przynoszącej radość ze wspólnego wnikania w jej złożoną materię, była czymś zupełnie innym. Otworzyło to przed Wieniawskim nowe i ciekawe możliwości zaprezentowania swoich talentów.

The art of conversation, part 1 / ‘I don’t know if Wieniawski wouldn’t have been equally successful [...] if he had turned his concerts on the stage into speeches to the audience. For he is a most pleasant and profound *causeur* [...] Wieniawski speaks in a manner that is virtuosic.’

L.H., “Pester Lloyd,” Vienna, 27. Jan. 1877

It is easy to see how important a role chamber music played in shaping Wieniawski’s artistic personality and performance style by following his biography. Even as a child, he would play in quartets at his family home, which, in addition to the usual pleasure of making music together, was a natural introduction to the ‘art of conversation.’ This important lesson was not overlooked in Paris either, where young Henryk was not officially admitted to Lambert Massart’s class until after a concert in which he performed, among other things, as viola player in a Haydn string quartet. In the virtuoso career that followed soon after his graduation from the Paris Conservatoire, Wieniawski largely embraced the chamber repertoire, albeit in varying degrees of intensity depending on local audience tastes and available partners. This was a time when chamber music went from being a drawing-room pastime to become an increasingly professional and serious aspect of artistic life.

Wieniawski realized this when he arrived in Great Britain at the conclusion of his first extensive tour in January 1859. It was here that he became known less as a soloist and more as a seasoned chamber musician. ‘Here people go to the quartets as elsewhere to the opera, in crowds. When the music is performed, they sit with score in hand, as if to take in music by hearing alone means little to them. Solo music by virtuosos attracts them little, although the virtuosos are first-rate. Every violinist plays quartets,’ is how a correspondent for Warsaw’s “Ruch Muzyczny” described concert trends of the time. Against the backdrop of a mania for virtuosos on the continent and the excitement over who was playing the lightest and fastest staccato, the English need to develop the noblest of forms of music-making, of taking joy in revealing its complexities, was something else – it opened up new and interesting opportunities for Wieniawski to showcase his talents. (MW)





Madrość RZEMIOSŁA

Skrypce dawnych mistrzów stają się powoli naturalnym elementem konkursowego krajobrazu. Co, jeśli potrzebują pilnej pomocy? Wątpliwości rozwiewa konkursowy lutnik

z Benedyktem Niewczykiem rozmawia

✎ Łucja Siedlik

📷 Leszek Zadoń Fresh Frame

Lutnik na Konkursie pracuje chyba od rana do nocy?

Dzień pracy rozpoczyna się, kiedy przychodzi pierwszy uczestnik, czyli przynajmniej pół godziny przed otwarciem oficjalnych przesłuchań, i trwa właściwie do momentu, w którym ostatni z nich schodzi z estrady. Skrzypkowie zwykle zaglądają do mnie, gdy potrzebna jest pomoc, czasami jednak chcą po prostu porozmawiać o instrumencie, pokazać go. W porównaniu z poprzednimi Konkursami przywozi się na niego coraz więcej historycznych egzemplarzy. Kiedyś dominowały instrumenty współczesne, ale w tej chwili obcujemy już właściwie z czołówką światowego lutnictwa – do Poznania przyjechały cztery instrumenty Stradivariego, dziewięć instrumentów rodziny Gagliano, jeden Guadagnini i jeden Sanctus Seraphin. Nie ma żadnego Guarneriego, co zaskakuje, ale może mają jego instrumenty osoby, które nie życzą sobie, by podawać tę informację.

Czy instrumenty często nieprzyjemnie zaskakują uczestników Konkursu?

Wydarzyć może się z nimi wszystko. Dzisiaj pytano mnie na przykład, czy skrzypek ma jakiś zapasowy instrument. Oczywiście nie jest to możliwe. Przez to, że uczestnicy grają na tak dobrych egzemplarzach, nie byłoby ich stać na równie atrakcyjne zamienniki, zresztą gdyby cokolwiek z tymi instrumentami —



Moim zdaniem nie ma czegoś takiego, jak złoty okres Stradivariiego

The Wisdom of the Craft /
A luthier's work at a competition seems to go on from early morning until late at night.

The day's work begins when the first participant arrives, that is, at least half an hour before the opening of the official auditions, and continues practically until the last participant leaves the stage. Violinists usually stop by when the need to intervene arises, but sometimes they also just want to talk about the instrument, show it off. Compared to previous editions of the Competition, more and more old specimens are being brought. In the past, contemporary instruments dominated, but at the moment we are actually experiencing the very pinnacle of world luthiery – four Stradivari instruments, nine instruments of the Gagliano family, one Guadagnini and one Sanctus Seraphin have come to Poznań. There are no Guarneris, which is surprising, but perhaps the people who have his instruments do not wish this information to be made public.

Do instruments often cause unpleasant surprises for participants?

Anything can happen to them, of course. Today, for example, I was asked if a violinist has a spare instrument. Of course, this is not possible. Because of the fact that the participants play such good specimens, they could not afford equally attractive replacements;

moreover, if anything happened to these instruments, it would be a huge stress for them. I remember such an anecdote from many, many years ago, when my dad was still the caretaker of the instruments at the Competition. A violinist approached him with a bundle which had a violin wrapped in it. There was some buzzing in the instrument, but instead of enlisting the help of my dad, the participant heeded the advice of a rival, who advised him to wrap the instrument in a wet towel and put it on a radiator for the night. As you can imagine, the instrument basically fell apart.

Quite a brutal way to eliminate the competition. When you get your hands on an instrument from any of these most famous luthiers, do you immediately know if it's a Guarneri, Gagliano or Stradivari?

For the most part, yes, because they each have their own recognizable character – specific protrusions, head design, F-holes, that is, their signature elements.

Which master do you hold particularly dear?

The instruments I build myself are based on the Stradivari model with elements from Guarneri, but I also introduce my own individual elements. For me, Stradivari has the ideal scroll, waist curves, bout proportions – ideal shapes, while Guarneri is best for F-holes

and protrusions – these are subtle differences that are not noticeable to the layman's naked eye.

Stradivari instruments also have a reputation of quite uneven, though? It is said there was a golden period of his activity, the products of which overshadow the others.

In my opinion, there is no such thing as Stradivari's golden period. It is very often said that Stradivari 'possessed the secret' of instrument making, but I think this is a kind of marketing ploy. If he had really fathomed it, then later instruments would have been closer and closer to perfection, and this is not the case at all – there are ones from the middle period of his activity, from its closure, but from the beginnings as well, that are very good. In Stradivari's defence, I can say that today we do not have access to his instruments in the condition in which they left the studio. They were actually built as chamber instruments, intended for small halls. It was only when virtuoso violinists began to be expected to fill large concert halls with sound and break through above the orchestra that they began to be modified – the measurements were changed, metal strings were fitted, a stronger bass bar was installed. So all these instruments have undergone modifications – some of which may have even improved them, but some, I assume, made them worse.

się stało, byłby to dla nich ogromny stres. Pamiętam taką anegdotę sprzed wielu, wielu lat, kiedy jeszcze opiekunem instrumentów na Konkursie był mój tata. Zgłosił się do niego skrzypek z zawiniątkiem, w którym złożone były skrzypce. Z instrumentu odzywał się jakiś pobrzęk, ale zamiast skorzystać z pomocy lutnika, uczestnik posłuchał wskazówek konkurenta, który poradził mu, żeby zawinął instrument w mokry ręcznik i położył na grzejniku na noc. Jak można sobie wyobrazić, instrument rozpadł się w zasadzie na kawałki.

Czy, gdy dostaje pan do ręki instrument któregoś z najsłynniejszych lutników, od razu pan wie, że to Guarneri, Gagliano albo Stradivari?

W większości przypadków tak, bo prace każdego z nich mają swój rozpoznawalny charakter – specyficzne wypukłości, krawędzie główki, otwory rezonansowe, czyli elementy, którymi się podpisali.

Któryś z dawnych mistrzów jest panu szczególnie bliski?

Instrumenty, które sam buduję, opieram na modelu Stradivariego z elementami Guarneriego, ale też wprowadzam własne cechy. Stradivari to dla mnie idealna główka ślimaka, wcięcia boczków, proporcje płyty wierzchniej – idealne kształty, Guarneri natomiast to otwory rezonansowe, wypukłości, czyli delikatne różnice, które dla laika nie są zauważalne gołym okiem.

Podobno instrumenty Stradivariiego są bardzo nierówne? Mówi się o złotym okresie, którego owoce przyciemniają pozostałe.

Moim zdaniem nie ma czegoś takiego, jak złoty okres Stradivariiego. Panuje przekonanie, że Stradivari posiadał tajemnicę budowy instrumentu, ale myślę, że to taki chwyt marketingowy. Gdyby rzeczywiście ją zgłębił, późniejsze instrumenty byłyby coraz doskonalsze, a wcale tak nie jest – bardzo dobre są te z środkowego okresu jego działalności, z jej schyłku, ale także z początków. Na obronę Stradivariiego mogę powiedzieć, że nie mamy dzisiaj dostępu do jego instrumentów w stanie, w jakim opuszczały pracownię. Budowane były właściwie jako egzemplarze kameralne, przeznaczone do małych sal. Dopiero kiedy od skrzypków wirtuozów zaczęto oczekiwać wypełniania dźwiękiem dużych sal koncertowych i przebijania się ponad orkiestrę, zaczęto modyfikować strady – zmieniano menzurę, montowano metalowe struny, mocniejszą belkę basową. Wszystkie te instrumenty są zatem po przeróbkach – część z nich mogła nawet je ulepszyć, ale część, zakładam, pogorszyć.

Czy we współczesnym lutnictwie również obserwuje pan zmiany związane z rozwojem technologii?

Od czasów Stradivariiego czy Amatiego tak naprawdę niewiele się zmieniło. Przyglądając się instrumentom, które do mnie trafiają, widzę, że koledzy próbują nowych technologii, sięgając na przykład po kleje żywiczne, cyjanoakrylowe. Takie spoiwa są bardzo szybko wiążące i bardzo trwałe, ale

jeżeli nie trafi się nimi w punkt, nie ma możliwości dokonania korekty. Ja sobie na to nie pozwalam, klejenia wykonujemy w sposób tradycyjny, czyli na ciepło klejem kostnym, ponieważ, mimo doświadczenia, nie zawsze wychodzi ono idealnie. Taki klej daje natomiast możliwość ponownego rozklejenia instrumentu i skorygowania.

Przekazywaną ustnie wiedzę lutniczą nabywa się głównie poprzez praktykę?

Tak powinno być, to zawód typowo rzemieślniczy. Takie profesje są na co dzień weryfikowane przez klienta, co stanowi dużą wartość kształcenia. Jeżeli przestaną pani smakować bułki – zmieni pani piekarza. Tak samo jest z lutnikiem – nie ma sentymentów, w końcu oddaje się do jego rąk własny instrument, narzędzie pracy. Mądrość kształcenia rzemieślniczego jest taka, że lutnik, który nie ma pracy, nie przyjmie ucznia, bo nie potrzebuje pomocnika. Natomiast ten, który jest lepszy i cierpi na nadmiar zleceń, zatrudni go do pomocy. Dlatego Stradivari uczył się od Amatiego, Guarneri tak samo.

Czy to z lutniczego domu wyniósł pan szacunek do dobrze wykonanej, lutniczej roboty?

Tego zostałem nauczony – moja praca to moja wizytówka. Mógłbym zacytować dziadka, który powiedział mi niegdyś: „Słuchaj, jeżeli kiedyś będziesz przyjdzie do ciebie dziecko, pamiętaj, żebyś traktował je jak koncertmistrza. Jeżeli je zlekceważysz, nie wróci do ciebie, kiedy już nim zostanie”. Myślę, że ta stara, głęboka prawda wciąż się sprawdza. —

In my opinion, there is no such thing as Stradivari's golden period

Do you also see any changes in contemporary violin-making related to the development of technology?

Not much has really changed since the days of Stradivari or Amati. Looking at the instruments that come to me, I see that colleagues sometimes try new technologies, trying, for example, resin, cyanoacrylate adhesives.

Such adhesives are very fast-binding and very durable, but if you don't hit the spot with them, there is no way to make adjustments. I do not allow myself to do this, we do the gluing in the traditional way, i.e. warm with bone glue, because in spite of experience, it does not always come out perfectly. Such glue, on the other hand, gives you the opportunity to re-glu the instrument and correct it.

The luthier's expertise, which is passed on orally, is mainly acquired through practice, then?

That's the way it should be. It's a typical profession of craftsmanship, although there are attempts to attach various theories to it. Professions like this are verified on a daily basis by the customer, which accounts for the great value of education within this field. If you no longer like the taste of rolls – you change the baker. It is the same with a luthier – there is no room for sentiment. After all, it is into his hands that you place your own instrument, your tool. The wisdom of craft training is that a luthier who does not have work will not accept an apprentice, because he has no need for a helper. On the other hand, the one who is better and suffers from an excess of orders will hire one to help. That's why Stradivari learned from Amati, Guarneri the same.

Was it from your family home – a luthier one – that you gained respect for a well-crafted luthier job?

That's what I was taught – my work is my hallmark. I could quote my grandfather, who once told me, 'Listen, if you ever work for a child, remember to treat them like a concertmaster. If you condescend to them, they won't come to you once they become one.' I think this old, profound truth holds up well. (MW) —



Po co komu wirtuoz?

✎ Krzysztof Moraczewski

O skrzypku wirtuozie jako gwiazdzie kultury popularnej, obiekcie kultu, szczególnym przypadku cudownego dziecka, napisano już niemal wszystko. Tylko po co nam kolejne gwiazdy, obiekty kultu i cudowne dzieci? Mamy ich chorobliwy nadmiar. Jeśli chcemy jeszcze skrzypka wirtuozą, to chyba po to, by był czymś innym. Czym mianowicie? W poszukiwaniu odpowiedzi rozpatrzymy kilka przykładów.

W roku 1713 zmarł Arcangelo Corelli. Trudno dzisiaj rozstrzygnąć, czy swą niezwykłą pozycję osiągnął bardziej jako kompozytor o przełomowym znaczeniu, czy jako skrzypek wirtuoz. Dziś fascynujący współczesnych mu słuchaczy styl jego gry poznajemy głównie za pośrednictwem skomponowanych utworów. Po technicznej ekwilibrystyce, do jakiej przyzwyczaili nas skrzypkowie kolejnych stuleci, wydaje nam się on dość ograniczony. Podobno Corelli wprost zresztą odmówił wykonania utworu Händla, który wymagał bardziej nieortodoksyjnych rozwiązań. To wrażenie może być mylące, bo bezpośrednich odbiorców jego muzyki zachwycała zapewne improwizowana ornamentyka, którą trudno zrekonstruować jedynie na podstawie zapisu. W każdym razie Corelli zakończył żywot jako protegowany papieża i akademii, jako przyjaciel arystokratów i jako były muzyk legendarnej Krystyny, królowej szwedzkiej. Pozostawił po sobie fortunę, którą zapisał przyjacielowi –

zdaje się przyzwoitemu człowiekowi, bo ten zachował jego instrumenty muzyczne i kolekcję dzieł sztuki, ale pieniądze oddał rodzinie kompozytora. Pochowano Corellego, tak jak Rafaela, w rzymskim Panteonie, nadając mu w ten sposób symbolicznie tę samą pozycję w historii skrzypiec, którą Rafael zajmuje w historii malarstwa.

127 lat później, w 1840 roku w Nicei umarł Niccolò Paganini. Jego pośmiertne honory wyglądały zupełnie inaczej. Najpierw trzeba było czekać cztery lata na zgodę biskupa, by zwłoki przewieźć do Genui. Niełatwo ustalić, co działo się w tym czasie, ale pochowano Paganiniego w Parmie w 1876 roku, 36 lat po jego śmierci. Nie oznaczało to jeszcze pośmiertnego spokoju, bo grób był otwierany i prawdziwy spoczynek artysty można datować dopiero od 1896 roku. Wszystkie komplikacje sprowokował nieszczęśliwy zbieg okoliczności: Paganini na tydzień przed śmiercią odmówił przyjęcia ostatniego namaszczenia, nie z powodów religijnych, ale dlatego, że był mocno przekonany, iż wyzdrowieje. Miał doświadczenie w chorowaniu i z jego punktu widzenia nie działo się nic naprawdę niezwykłego. Kiedy jednak biskup połączył w swojej świadomości odmowę przyjęcia sakramentu z legendą o podpisaniu przez Paganiniego paktu z diabłem, łańcuch nieszczęśliwych wydarzeń został zapoczątkowany. Paganini umierał jako bankrut, w złej sławie

hazardzisty, uwodziciela i demonicznego skrzypka. Był to oczywiście publiczny wizerunek. Paganini skrzypek przeciwstawia się bowiem mocno Paganiniemu prywatnemu, a więc gitarzyscie. Skrzypce były dla publiczności, gitara dla siebie. To do gitary Paganini był przywiązany, to na niej nigdy nie grywał publicznie – swoje gitarowe utwory wykonywał z przyjaciółmi za zamkniętymi drzwiami, aby nie dotarły do zapatrzonej w wirtuozowskie widowisko publiczności.

W 1999 roku umarł Yehudi Menuhin. Pozostawił po sobie dziedzictwo nie tylko wirtuozerii, lecz także muzyki i osoby: intelektualista, zafascynowany filozoficznym dorobkiem Constantina Brunnera, którą to fascynację podzielał częściowo wielki wielbiciel Menuhina – Albert Einstein; człowiek aktywny, niestroniący od mówienia rzeczy niewygodnych na temat zarówno ochrony środowiska, jak i polityki (cały świat zapamiętał jego potępienie polityki Izraela wobec Palestyńczyków, ogłoszone bezpośrednio w Knesecie); otwarty muzyk, który jak mało kto przyczynił się do zwalczania europejskiej ignorancji i arogancji względem muzyki reszty świata, przyjaciel i współpracownik Raviego Shankara i chyba pierwszy muzyk, który połączył sitar z europejską orkiestrą. Menuhin to także znakomity muzyk jazzowy, znany zwłaszcza z kooperacji ze Stéphanem Grappellem. Przy tym wszystkim oczywiście niezrównany

Who needs a virtuoso? / Practically everything has been written about the virtuoso violinist, as a star of popular culture, an object of worship, or a special kind of child prodigy. But what is the point of having more stars, objects of worship and child prodigies? In fact, there's far too many of them, anyway. If we still want virtuoso violinists, I think we need them to be something else. Like what? In search of an answer, let's consider a few examples.

The year 1713 saw the death of Arcangelo Corelli. It is difficult to decide today whether he achieved his extraordinary position primarily as a groundbreaking composer or as a virtuoso violinist. Today, his distinctive style of playing the violin, which fascinated his contemporaries, is mainly known through his compositions. Compared to the technical exuberance to which violinists of subsequent centuries have accustomed us, this style comes across as rather staid. It is said, moreover, that Corelli refused outright to perform a piece by Handel that called for more unorthodox solutions. This may give a misleading impression, since the original audiences for his music were probably delighted by the improvised ornamentation, which is difficult to reconstruct from the notation alone. In any case, Corelli came to the end of his life as a representative of the Pope and the academy, as a friend of aristocrats and as a former musician to the

legendary Christina, Queen of Sweden. He left behind a fortune, which he bequeathed to a friend – a decent man, it seems, as the latter kept his musical instruments and art collection, but gave the money to the composer's family. Corelli was buried, like Raphael, in Rome's Pantheon, thereby symbolically earning him the same position in the history of the violin that Raphael holds in the history of painting.

127 years later, in 1840, Niccolò Paganini died in Nice. His posthumous honours were quite different. First, there was a delay of four years before the bishop granted permission to transport his remains to Genoa. The details of what happened during this time are not easy to determine, but Paganini was buried in Parma in 1876, 36 years after his death. Still, this did not mean a peaceful afterlife, as the grave was opened, and the artist was only finally laid to rest in 1896. All these complications were the result of an unfortunate coincidence: Paganini refused to receive the last rites the week before his death, not for religious reasons, but because he was firmly convinced that he would recover. He had experience of being sick, and from his point of view, nothing truly unusual was happening. However, when the bishop made the connection in his mind between his refusal to take the sacrament and the legend that Paganini had signed a pact with the devil, a chain of unfortunate events

was set in motion. Paganini died bankrupt, infamous as a gambler, seducer and demonic violinist. This was, of course, a public image. For Paganini the violinist stands in stark contrast to Paganini the private man – the guitarist. The violin was for the public, the guitar for himself. Paganini had an emotional attachment to the guitar, but he never played it in public. Instead, he performed his guitar works for his friends in private, rather than for an audience already drained from his virtuoso displays.

The year 1999 saw the death of Yehudi Menuhin. He left behind a legacy not only of virtuosity, but also of music and personality. He was an intellectual, fascinated by the philosophical achievements of Constantin Brunner, a fascination shared in part by Menuhin's great admirer Albert Einstein; an active man, not shying away from speaking truth to power about both the environment and politics (the whole world remembers his condemnation of Israel's policies toward the Palestinians, delivered directly to the Knesset); an outspoken musician who contributed like few others to combating European ignorance and arrogance towards the music of the rest of the world, a friend and collaborator of Ravi Shankar and perhaps the first musician to combine the sitar with a European orchestra. Menuhin was also an accomplished jazz musician, known especially for his collaborations with Stéphane

wykonawca utworów z kanonu europejskiej literatury muzycznej. Nie ograniczamy zresztą znaczenia Menuhina do muzyki: to on przyczynił się w najwyższym stopniu do wprowadzenia do Europy i Stanów Zjednoczonych wybitnych mistrzów jogi z Indii, sam także jogę praktykował.

I wreszcie ktoś, przy kim nie podajemy daty śmierci. W roku 1978 urodziła się Vanessa-Mae Vanakorn Nicholson, czyli po prostu Vanessa-Mae. Klasyfikowana jako skrzypaczka brytyjska, pochodzi jednak z Singapuru, a szczególnie powiązana jest z Tajlandią i Szwajcarią. Na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku była objawieniem sal koncertowych. Rozwijająca się niezwykle szybko, obdarzona zadziwiająco łatwością techniki, stała się najmłodszą skrzypaczką wykonującą publicznie dzieła wymagające nie tylko biegłości, lecz także pełnej muzycznej dojrzałości, jak *Koncert skrzypcowy D-dur op. 77* Brahmsa. Nie miała wtedy nawet 15 lat. A potem przyszła niespodziewana wolta. Najbardziej może obiecująca skrzypaczka swojego pokolenia została gwiazdą muzyki pop i to nie na wzór Nigela Kennedy'ego. Kennedy, ponad 20 lat starszy od niej, zwrócił się w stronę jazzu oraz tych form tak zwanej muzyki popularnej, o których wszyscy już wiedzieli, że w końcu należałoby oddać im sprawiedliwość i uznać je za sztukę: nie ku muzyce z dyskoteki, ale ku Jimiemu Hendrixowi i brytyjskiemu punk rockowi. Vanessa-Mae natomiast wybrała syntezę skrzypiec i uproszczonej muzyki house, a potem skrzypiec i narciarstwa alpejskiego, reprezentując jako narciarka na igrzyskach olimpijskich w Soczi Tajlandię, a nie Wielką Brytanię. Przyniosło jej to więcej sławy niż kariera skrzypaczki, bowiem start Vanessy-Mae rychło wywołał skandal: miała dopuścić się sfałszowania wyników eliminacji olimpijskich. Media poinformowały o tym głośno cały świat, a po cichu jedynie dodały, że śledztwo wykazało, iż skrzypaczka nie miała z tym nic wspólnego i ostatecznie wszyst-

ko okazało się zniesławieniem. Kim więc może być skrzypek wirtuoz: muzykiem profesjonalistą, obracającym się w kręgu świata muzyki i jego społecznych fundatorów, jak Arcangelo Corelli? Fascynującym tłumy, diabolicznym geniuszem, jak Paganini? Artystą i intelektualistą, będącym jednocześnie osobą publiczną, która swą sztukę traktuje jako szersze działanie społeczne, jak Yehudi Menuhin i – w końcu jego uczeń – Nigel Kennedy? Gwiazdą popkultury, jak Vanessa-Mae?

Świat społeczny, po którym odziedziczyliśmy naszą sztukę muzyczną, nie jest naszym światem

Sprzeczność symbolizowaną w przypadku Paganiniego przez przeciwstawienie skrzypiec i gitary wzbogaci jeszcze miniony wiek, dodając trzecią możliwość, obok muzyki intymnej i publicznego spektaklu umieszczając świat muzyki zinstytucjonalizowanej i zakademizowanej. Sprzeczności te można jak Paganini podtrzymywać, ale można też próbować je rozwiązać. Najprościej jest oczywiście utożsamić się z którymś z biegunów. Można, jak wielu skrzypków, zamknąć się w świecie instytucji i akademii. Można wciąż, jak wielu skrzypków jazzowych, zbliżyć się ku biegunowi Paganiniego gitarzysty. Można oczywiście oddać się bez reszty przemysłowi popkultury, jak zdaje się uczyniła Vanessy-Mae. Wszystko to można zrobić na każdym

poziomie umiejętności, bo przecież nie sprawność techniczna skrzypka jest tutaj kryterium.

Istnieje jednak odrębna możliwość: wnieść w świat publicznego życia muzyki, życia zarządzanego przez rynki, instytucje i media – wszystko jedno, czy jest to Warner Music, czy Sony Classical – najbardziej intymne i własne jej doświadczenie. Oznacza to potraktowanie sfery publicznej, ze wszystkimi jej antymuzycznymi komponentami („raczej krwawy sport niż muzyka” – mówił o koncertach Glenn Gould), jako wehikułu dla treści przychodzących skądinąd, które przyswojone, muszą zmieniać samo publiczne działanie muzyki. Ostatecznie Nigel Kennedy i Yehudi Menuhin to także ikony popkultury i to o randze o wiele wyższej niż Vanessa-Mae. Obecność w kulturze popularnej tak rozmaitych muzyków ma jednak zupełnie inne znaczenie. Sposób, w jaki Vanessa-Mae aranżuje utwory Bacha lub Vivaldiego, potwierdza kanony przemysłowo produkowanej kultury oraz jej moc zawłaszczania i przejęcia wyższego, co z niej nie pochodzi, a czemu można nadać status towaru. Sposób, w jaki Nigel Kennedy gra z Polską Orkiestrą Kameralną *Purple Haze* Jimiego Hendrixa, potwierdza wartości sztuki.

Zdawałoby się podobna obecność Kennedy'ego i Vanessy-Mae w popkulturze ma zupełnie odmienne znaczenie. Liczy się także wizualność. Z jednej strony seksualizacja Vanessy-Mae, celebrycka łączność muzyki ze światem *royals* i konsumpcji, z drugiej – punkowy wygląd Kennedy'ego, ustanawiający łączność między Bachem a kontrkulturą. Nawet ich relacja ze sportem ujawnia tę samą sprzeczność. Narciarstwo alpejskie, sport wyższej klasy średniej – dla Vanessy-Mae, plebejski boks i piłka nożna – dla Kennedy'ego.

To, co tych skrzypków wirtuozów łączy, to trafne rozpoznanie, że świat społeczny, po którym odziedziczyliśmy naszą sztukę muzyczną, nie jest naszym światem i że zamiast konserwować pseudoarystokrację w masowym

Grappelli. At the same time, of course, he was an unparalleled performer of works from the canon of European musical literature. And let us not limit Menuhin's importance to music: he was instrumental in bringing outstanding yoga masters from India to Europe and the United States, and he also practiced yoga himself.

And finally, someone for whom we do not give a date of death. Vanessa-Mae Vanakorn Nicholson, or simply Vanessa-Mae, was born in 1978. Classified as a British violinist, she is, however, a native of Singapore, with special ties to Thailand and Switzerland. In the early 1990s, she was a concert hall revelation. Developing extremely quickly and gifted with an astonishing ease of technique, she became one of the youngest violinists to perform in public works that required not only proficiency, but also full musical maturity, such as Brahms' *Violin Concerto in D Major Op. 77*. At the time, she wasn't even 15 years old. And then came an unexpected about face. Perhaps the most promising violinist of her generation, she became a pop star, and not in the style of Nigel Kennedy. Kennedy, more than 20 years older than her, turned to jazz and other styles that, while popular, also had a claim to be recognised as art: not to disco music, but to Jimi Hendrix and British punk rock. Vanessa-Mae, on the other hand, chose to synthesize violin and straightforward house music, and then violin and alpine

skiing, representing Thailand rather than Britain as a skier at the Sochi Olympics. This brought her more notoriety than her career as a violinist, leading to a minor scandal: she was alleged to have rigged the results of the Olympic qualifiers. Sensational media reports on the story appeared around the world, but were followed by more subdued acknowledgements that an investigation showed the violinist was not personally involved, and had been defamed by the accusations.

So who can a virtuoso violinist be: a professional musician, circulating within the world of music and its society benefactors, like Arcangelo Corelli? A crowd-pleasing, diabolical genius, like Paganini? An artist and intellectual who is also a public figure who treats his art as a broader social activity, like Yehudi Menuhin and – latterly his disciple – Nigel Kennedy? A pop culture star like Vanessa-Mae?

The dichotomy symbolized in Paganini's case by the juxtaposition of violin and guitar was heightened further in the past century, with the world of academic and institutional music also becoming set apart from both private and public performance. Some musicians can, like Paganini, sustain these contradictions, but others seek to resolve them. The simplest solution, of course, is to identify only with one pole or the other. One can, like many violinists, lock oneself into the world of institutions and academia. One can

also, like many jazz violinists, move closer to the pole of Paganini the guitarist. One can, of course, surrender oneself completely to the industry of pop culture, as Vanessa-Mae seems to have done. All of this can be done at any skill level, for it is not the technical prowess of the violinist that is the criterion here.

But there is a separate, distinct possibility: to bring into the world of public music, a world governed by markets, institutions and media – whether it is Warner Music or Sony Classical – our own intimate and personal musical experiences. This means treating the public sphere, with all its anti-musical components ('more of a blood sport than music,' Glenn Gould said of concerts), as the vehicle for a message that comes from elsewhere, which, when assimilated, will change the very functioning of public music. After all, Nigel Kennedy and Yehudi Menuhin are also pop culture icons, and of much higher stature than Vanessa-Mae. However, the presence of such diverse musicians in popular culture has an entirely different meaning. The way Vanessa-Mae arranges works by Bach or Vivaldi confirms the canons of industrially produced culture and its power to appropriate and seize everything from outside of it, a process of commodification. By contrast, the way Nigel Kennedy plays Jimi Hendrix's *Purple Haze* with the Polish Chamber Orchestra reaffirms the values of art.

społeczeństwie, musimy szukać dla niej nowego społecznego zakorzenienia. Wybór tego zakorzenienia jest już jednak zupełnie inny. Kennedy wydaje się pod tym względem wiernym uczniem swoich mistrzów, Menuhina i Grappellego. To Menuhin bowiem, chyba jako pierwszy skrzypek wirtuoz w Europie, widział nową możliwą ojczyznę sztuki muzycznej w tworzonym ponad tradycyjnymi podziałami świecie, który kulturze przemysłowej przeciwstawia wartość samej muzyki i jej humanistyczny potencjał: świecie jego samego, ale też Raviego Shankara, Grappellego, Kennedy'ego czy Hendrixa.

Kim jest więc skrzypek wirtuoz? Może być odizolowanym akademikiem. Może być gwiazdą przemysłu kulturalnego – także tego, jaki otacza tak zwaną muzykę poważną. Może poszukiwać muzycznego *splendid isolation*. Może jednak także być aktorem zmiany, który dzięki aurze, jaka go otacza, otwiera innych na alternatywę względem przytłaczającego nas świata sfabrykowanej kultury.

Skrócona wersja tekstu, który ukazał się w „Ruchu Muzycznym” 20/2022

The stature of both Kennedy and Vanessa-Mae in pop culture seems very similar, yet their significance is very different. Visuals also matter. On the one hand, Vanessa-Mae's sexualization, and her celebrating music's connection to the world of royalty and consumption; on the other, Kennedy's punk look, establishing a link between Bach and counterculture. Even their relationship with sports reveals the same contradiction. Alpine skiing, an upper middle-class sport, for Vanessa-Mae, proletarian boxing and soccer for Kennedy.

What these virtuoso violinists have in common is the astute realization that the social milieu from which we have inherited our musical art is not that of present-day society, and that instead of perpetuating pseudo-aristocratic attitudes, we must find a new social foundation for art. The choice of what that foundation should be, however, is quite a different matter. Kennedy seems in this respect a faithful disciple of his masters, Menuhin and Grappelli. For it was Menuhin who was perhaps the first virtuoso violinist of European culture to identify a new world for the art of music, transcending the traditional divides that pitted industrial culture against the value of music itself and its humanistic potential: a world of his own, but also of Ravi Shankar, Grappelli, Kennedy or Hendrix.

So who is the virtuoso violinist? They may be an isolated academic. They may be a star of the culture industry – including that which embraces so-called classical music. They may seek splendid isolation for their music. But they can also be an actor of change who, thanks to the aura that surrounds them, offers an alternative for others to the pervasive world of synthetic culture. (MW)

An abridged version of a text that appeared in “Ruch Muzyczny” No. 20/2022



Keiko Urushihara, TMHW

VIII Konkurs Wieniawskiego w RM

✎ Agnieszka Szynek

Choć pięcioletni rytm Konkursu wyznaczał jego datę na rok 1982, organizatorzy zdecydowali się skrócić czas oczekiwania na kolejne zawody. Skrzypkowie zjechali do Poznania w październiku 1981 roku, kiedy w wielu częściach kraju trwały już strajki.

Obserwatorzy i osoby zaangażowane w to wydarzenie podkreślali tym większy sukces organizacyjny i jednoczącą rolę Konkursu. „Jestem dumny i szczęśliwy, że mogę przebywać w mojej pierwszej ojczyźnie w chwilach tak ciężkich, ale zarazem pełnych światła i nowych nadziei. Nawet tam, gdzie istnieją trudne do przekroczenia granice, muzyka stworzyła pomosty porozumienia między ludźmi – i dlatego bardzo dobrze, że ten międzynarodowy Konkurs właśnie teraz i właśnie w Polsce się odbywa” – zaznaczał przewodniczący jury, Henryk Szeryng. Niepokoje społeczno-polityczne nie przeszkodziły w przybyciu na turniej licznej japońskiej reprezentacji, która (jak się z czasem okazało) całkowicie zdominowała stawkę laureatów. Ten fenomen na łamach RM szeroko opisywał Józef Kański: „oto pięcioosobowa grupa

uczestników z Kraju Wschodzącego Słońca nie tylko weszła w całości do finału, ale zebrała pięć spośród sześciu możliwych nagród! Cieszyć się tylko możemy, że reprezentantowi Polski udało się przy takiej konkurencji wywalczyć dobre trzecie miejsce, a dwojgu innym – cenne wyróżnienia...”. Zachwyty podzielali też inni. „Nie tylko cała piątka była znakomicie przygotowana do Konkursu, ale w ich gronie znalazły się dwa nadzwyczajne talenty i jeden – jak określiłam osiemnastoletnią Keiko Urushiharę w prowadzonym na gorąco komentarzu telewizyjnym – wybrzyk natury” – komentowała debiutującą w gronie jury Wanda Wiłkomirska.

Trzeba odnotować, że dyrekcja Konkursu uważnie wsłuchiwała się w uwagi, których środowisko nie poskąpiło jej cztery lata wcześniej. W odpowiedzi na zarzuty dotyczące przewagi pedagogów w składzie komisji, do udziału zaproszono wielu koncertujących artystów. Kwestię sprawiedliwości ocen rozstrzygnęła również Wiłkomirska: „Różni znajomi i nieznajomi uważają za stosowne wyrażać swoje opinie, że iks powinien mieć tę a nie tę nagrodę, igrek niesłusznie

odpadł, a zet nie wiadomo skąd się wziął w finale. Na szczęście zdania te są tak sprzeczne, że znoszą się jak plusy z minusami i dowodzą jeszcze raz, że werdykt jury był sprawiedliwy”. Na potwierdzenie swoich słów skrzypaczka podkreśliła, że tym razem nie objawił się żaden „skrzywdzony ulubieniec publiczności”, a przecież nie brakowało ich w minionych latach. —

The 8th Wieniawski Competition in RM / Although the five-year rhythm of the Competition set its date to 1982, the organisers decided to shorten the waiting time for the Eighth Competition. Violinists came to Poznań in October 1981, when strikes were already underway in many parts of the country.

Observers and those involved in the event emphasised the organisational success and the unifying role of the Competition all the more. ‘I am proud and happy to be in my homeland at so difficult a time, but at the same time so full of light and new hope. Indeed, even in places where boundaries are difficult to cross, music creates bridges of understanding between people – and that is why it is very good that this international Competition is taking place right now and right here in Poland,’ remarked the chairman of the jury, Henryk Szeryng. The socio-political unrest did not prevent a large Japanese contingent from coming to the event and (as it turned out) completely dominating the pool of laureates. Józef Kański described this phenomenon extensively in the pages of RM: ‘Here, a group of five participants from the Land of the Rising Sun not only made it all the way to the final, but collected five out of a possible six prizes! We can only be delighted that a Polish representative managed to win a good third place in such a competitive environment, while two others received honourable distinctions.’ The delight was also shared by others. ‘Not only were all five of them superbly prepared for the Competition, but among them were two extraordinary talents and one – as I described 18-year-old Keiko Urushihara in a live TV commentary – an almost supernatural phenomenon,’ commented Wanda Wiłkomirska, making her debut on the jury.

It should be noted that the Competition’s management took careful note of the comments made by the professional community four years earlier. In response to accusations that the jury was overly weighted towards teachers, this time a number of concert artists were invited to take part. The question of the fairness of the evaluations was also addressed by Wiłkomirska: ‘Various acquaintances and strangers see fit to express their opinions that X should have this and not that prize, that Y was wrongly eliminated, and nobody knows how Z made it to the final. Fortunately, these opinions are so contradictory that they cancel each other out, like pluses with minuses, and prove once again that the jury’s verdict was fair.’ To corroborate her words, the violinist stressed that this time no ‘wronged favourite of the audience’ emerged, where there had been no shortage of them in past years. (EK-G) —



**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**



Dziedzictwo
Muzyki Polskiej

**Karol
Lipiński**

Ronda na skrzypce
i orkiestrę
Rondos for Violin
and Orchestra
op. 17, 18

1795

1918

PWN
EDITION

Tom 11

The newest Polish-English critical edition

1795

1918

Dzisiaj grają

Today's performers

13/10/2022

9.30



Wojciech Niedziółka

Polska / Poland

J. Brahms – *I Sonata G-dur* op. 78
K. Szymanowski – *Źródło Aretuzy*
z cyklu *Mity* op. 30 |
E. Chausson – *Poemat* op. 25

10.25



Karen Su

Stany Zjednoczone / USA

J. Brahms – *III Sonata d-moll* op. 108
K. Szymanowski – *Romans D-dur* op. 23
P. Czajkowski – *Melodia nr 3 Es-dur*
z *Souvenir d'un lieu cher* op. 42
P. Czajkowski – *Valse-Scherzo C-dur* op. 34

11.30



Max Tan

Stany Zjednoczone / USA

K. Szymanowski – *Romans D-dur* op. 23
E. Chausson – *Poemat* op. 25
J. Brahms – *III Sonata d-moll* op. 108

12.20



Shihan Wang

Chiny / Niemcy / China / Germany

E. Grieg – *II Sonata G-dur* op. 13
K. Szymanowski – *Narcyz* z cyklu *Mity* op. 30
M. Ravel – *Tzigane*

13.15



Qingzhu Weng

Chiny / China

I. J. Paderewski – *Sonata a-moll* op. 13
K. Szymanowski – *Driady i Pan*
z cyklu *Mity* op. 30
M. Ravel – *Tzigane*

Arkadiusz Hapka

