

GAZETA konkursu WIENIAWSKIEGO



16. MIĘDZYNARODOWY KONKURS SKRZYPCOWY IM. HENRYKA WIENIAWSKIEGO

FELIETON / COLUMN

Studium

bliskości i czułości / study in
intimacy and tenderness

[s. 6]

POCZTÓWKA / POSTCARD

Kwartetowy

skład stulecia /
lineup of the century

[s. 7]

ESEJ / ESSAY

Skrzypce

mini i maxi /
mini and maxi violin

[s. 10]



14 października 2022 / October 14, 2022

egzemplarz bezpłatny / free copy

ROZMOWA / INTERVIEW

Współdzielenie emocji / sharing the emotions [s. 12]

for. R. Masłowski



WSZYSTKO ZOSTAJE W RODZINIE

 Krzysztof Stefański

Redaktor prowadzący

Muzyka to rodzinne zajęcie. I nie mam tu na myśli tylko słynnych muzycznych rodzin: Bachów, Mozartów czy Wieniawskich. Nie chodzi mi nawet o w dużym stopniu dziedziczny charakter zawodu muzyka (z grających domów niewątpliwie pochodzi część konkursowiczów, ale i naszej redakcji). Po prostu bez zaangażowania i wsparcia rodziny nie sposób wyobrazić sobie powodzenia edukacji w tym kierunku – szkoły muzyczne znajdują się dalej niż rejonowa podstawówka, więc młodych adeptów trzeba do niej wozić. W domu zaś – cierpliwie znosić godziny ćwiczeń (co niekiedy nie należy do przyjemności) i miganie się od obowiązków. „Wyobrażasz sobie, że takimi czarnymi rękami będę potem trzymać skrzypce?” – znajoma wymawiała się przed matką od obierania ziemniaków. Dziś gra w Orkiestrze Radia Bawarskiego. Rodzinne wsparcie obserwujemy też na Konkursie, gdzie uczestnikom kibicują najbliżsi.

Także pewne grupy instrumentów zwykło się nazywać rodzinami. Swego czasu popularnością cieszyły się rodziny fletów prostych, viol czy dulcjanów, ale jedna absolutnie zdominowała życie muzyczne, zajmując zdecydowaną większość miejsc w orkiestrze – rodzina skrzypiec. Szereg mniej znanych i dalszych ich krewnych przedstawia w swym eseju Paweł Miczka. A od dziś na konkursowej estradzie dołączy nieco większa kuzynka – altówka. Troje altowiolistów, którzy będą partnerować uczestnikom zmagania w *Sinfonii Concertante* Mozarta, o doświadczenie wspólnego grania wypyta Barbara Rogala. Wszystko zostaje w rodzinie. Mozart tajemników gry skrzypcowej też przecież uczył się od ojca Leopolda, autora słynnego podręcznika gry na tym instrumencie.

It stays in the family / Music is a family business. And I don't only mean the famous music families – the Bachs, the Mozarts, and the Wieniawskis. I don't even mean the broadly hereditary character of the music profession (some of the participants but also of our editors obviously come from musicmaking homes). It would be simply impossible to imagine success in music education without the involvement and support of the family: music schools are situated farther than your nearest primary school, so young learners need shuttling. Everyone at home needs patience to endure the hours of practising (not necessarily a pleasure) and shirking of household duties. 'Do you think I could hold my violin in hands that dirty?', a friend used to ask her mother to avoid peeling potatoes. Today, she is a member of the Bavarian Radio Symphony Orchestra. We also see the support of the family here at the competition, where they cheer for their participating members.

Perhaps this is why certain groups of instruments are called families. The families of recorders, viols, and harpsichords were once popular, yet there is one family that has dominated music life throughout, taking up most seats in the orchestra: the violin family. Paweł Miczka presents a range of its distant, and therefore perhaps less known, relations in his essay, and, from today, the violin will be joined on the competition stage by its somewhat larger cousin, the viola, for Mozart's *Sinfonia Concertante*. The three violists supporting the participants in our competition have been interviewed about the experience of playing together by Barbara Rogala. It all stays in the family. Did Mozart not learn the secrets of violin skills from his father, Leopold, author of the famous treatise on playing the instrument? (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

#7/2022

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

Na okładce / Cover
Ryszard Groblewski, Katarzyna Budnik, Michał Bryła
fot. materiały organizatora

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



Marzenia a rzeczywistość

Anna S. Dębowska

Wczorajsza sesja była ze wszech miar interesująca. Zaczął ją 19-letni Wojciech Niedziółka, jedyny Polak w półfinale, w pierwszym etapie gromko oklaskiwany przez publiczność. Mnie wtedy nie ujął – jego kaprysy i *Fantazja na tematy z „Fausta” Ch. Gounoda* Henryka Wieniawskiego pozostawiały wiele do życzenia, zwłaszcza jeśli chodziło o intonację. W drugim etapie artysta rozwinął skrzydła, postawiwszy na to, co jest jego mocną stroną. Żarliwym liryzmem nasycił *Poemat* Ernesta Chaussona, świetnie uchwycił też słodko-gorzki smak muzyki Johannes Brahmsa. Interpretację *I Sonaty G-dur* oparł na szerokim prowadzeniu frazy i delikatnym akcentowaniu wyrazowej ambiwalencji zapisanej w tej muzyce, pełnej wprawdzie pogody ducha, ale podszytej posępnym nastrojem. W *Źródle Aretuzy z Mitów* Karola Szymanowskiego stworzył wraz z pianistą Michałem Francuzem iluzję wodnej toni i jej niespokojnego ruchu. To było coś więcej niż konkursowy występ.

Amerykanka Karen Su wydaje się urodzona do skrzypiec, w naturalny sposób zrosnięta z instrumentem, z którego potrafi wydobyć olśniewające tony. Niewiele jednak kryje się pod tą powierzchnią. Wykonanie *III Sonaty d-moll* Brahmsa było miłe dla ucha, zagrane śmiałym, ekspansywnym dźwiękiem, lecz z wątlą dramaturgią, pozbawione napięcia i wyrazistych kulminacji. Ze swoim gładkim dźwiękiem i potocznością Karen Su dobrze wypadła w miniaturach Piotra Czajkowskiego: *Melodii Es-dur* i *Valse-Scherzo C-dur*. Natomiast Amerykanina Maxa Tana zapamiętałam z pierwszego

etapu dzięki jego kapitalnej interpretacji *Fantazji na tematy z „Fausta”* Wieniawskiego. W drugim etapie fantastycznie zagrał *Romans D-dur* Szymanowskiego – pozwolił swobodnie wędrować marzycielskiej myśli tego utworu. *Poemat* Chaussona w jego wydaniu też zyskał charakter romantycznego marzenia. Tan potrafi tworzyć spójną narrację, tym bardziej więc rozczarował mnie *III Sonatą d-moll* Brahmsa, w której zabrakło dramatyzmu i siły wyrazu.

Pisano już na tych łamach o swoistym pojedynku dwóch kształtujących się w Niemczech młodziutkich Chińczyków (Piotr Mika *Wang vs Weng*). Niepospolitym talentem dysponuje 17-letni Shihan Wang. W *II Sonacie G-dur* Edvarda Griega zachwylił mnie świeżością brzmienia i energią. *Narcyz z Mitów* wydał mi się nijaki, za to rewelacyjna okazała się *Tzigane* Maurice'a Ravela. Jej część solowa, rapsodyczna, brzmiała jakby zrodzona z ducha improwizacji, z kolei część z fortepianem, przy którym wystąpiła Joanna Zathey, była szalona – drapieżna, słodka, zalotna, w tańcu rozpędzona. W dodatku ze wspaniale uchwyconym kolorytem folklorystycznym (znakomicie przywołany dźwięk cymbałów). Starszy o cztery lata rywal, Qingzhu Weng, również grał *Tzigane*, ale już bez tej iskry szaleństwa. Wypowiedział się w pełni w Szymanowskim, być może najlepszym na tym konkursie – w poemacie *Driady i Pan* skrzypce zamieniały się w uwodziciela, słodko namawiały i kusily (Pan), to znów uciekały w płaszcach (Driady). Weng jako jedyny w drugim etapie sięgnął jeszcze po utwór innego polskiego kompozytora – *Sonatę a-moll* Ignacego Jana Paderewskiego.

play the violin and naturally melds with her instrument, from which she elicits a dazzling tone. However, there is little below that surface. Her Brahms *Sonata* No. 3 in D minor was pleasant on the ear and played in bold, expansive tones, yet it lacked drama, with little tension and poorly defined climaxes. With her smooth sound and technical fluency, Karen Su was, however, good in Pyotr Tchaikovsky's miniatures – the *Melody* in E-flat major and *Valse-Scherzo* in C major.

I recalled the 29-year-old American Max Tan from the first stage for his exquisite interpretation of Wieniawski's *Faust Fantasia*. In the second stage he played Karol Szymanowski's *Romance* in D major absolutely tremendously and let the dreamlike aura of the piece float freely. Chausson's *Poem* was also romantic and dreamlike. Tan knows how to create a coherent narrative, so I was all the more disappointed with his Brahms (*Sonata* No. 3 in D minor), as it lacked drama and expressive force.

We have already reported on the 'Wang vs. Weng duel' (Piotr Mika, #5) between two very young Chinese violinists, both studying



Qingzhu Weng, fot. L. Zadoń, Fresh Frame

in Germany. At 17, Shihan Wang is an extraordinary talent. In Edvard Grieg's *Sonata* No. 2 in G major he impressed me with the freshness and energy of his sound. I found *Narcissus* from *Myths* tepid, but his *Tzigane* by Maurice Ravel was a revelation. Its unaccompanied, rhapsodic opening seemed to grow out of a spirit of improvisation, while the section with piano accompaniment (Joanna Zathey) was wild: ferocious, sweet, beguiling, and dashing in its evocation of dance. On top of all that, the 'folk' colours were perfectly projected, consummately evoking the sound of the cimbalom.

The 17-year-old's 'rival' Qingzhu Weng, four years his senior, also performed *Tzigane*, yet he lacked that same wild spark. His Szymanowski was consummate, perhaps the best in this competition – in *Dryads and Pan*, his violin became a seducer, sweetly beguiling and tempting (Pan) to bolt away from the dancing (Dryads). Weng was the only artist to present a work by another Polish composer in the second stage: Ignacy Jan Paderewski's *Sonata* in A minor.

Marzenia się spełniają!

Ich pracy często nie widzimy. Przemykają gdzieś między korytarzami, biegają od hotelu do Auli UAM. Bez nich jednak Konkurs nie mógłby się odbyć. To wolontariusze dbają, by uczestnicy nie musieli się stresować, czy nie zabraknie dla nich sal do ćwiczeń, pilnują, żeby wszystko poszło zgodnie z planem. Zapytaliśmy o kulisy ich pracy

Co jest najlepsze w pracy wolontariusza/wolontariuszki?

Dlaczego akurat Wieniawski?

Od czego zaczynasz dzień na Konkursie?

Janek,
najlepszy tłumacz

- > Kontakt z ludźmi, uspokajanie ich, ponieważ są tutaj sami i trzeba im pomóc się odnaleźć.
- > Dlatego że gwiazdy z całego świata przyjeżdżają do Poznania.
- > Od ciężkiej pracy z pierwszym uczestnikiem danego dnia.

Asia, uczennica OSM II st.
im. Jadwigi Kaliszewskiej w Poznaniu

- > Bezinteresowna pomoc, zapał do pracy. Zyskuję nowych znajomych, stawiam czoła nowym wyzwaniom, mam okazję porozmawiać z uczestnikami i zobaczyć, jak to wszystko wygląda od kulis.
- > Konkursem fascynuję się, od kiedy pamiętam. Jako dziecko patrzyłam na skrzypków występujących na przesłuchaniach i marzyłam o byciu częścią tego wydarzenia. Teraz mogę śmiało powiedzieć, że marzenia faktycznie się spełniają!
- > Zawsze, gdy zaczynam dyżur, upewniam się, czy wszystko jest dopilnowane, a uczestnicy zaopiekowani. Kiedy to zrobię, zasiadam za stanowiskiem i czekam na konkursowiczów przychodzących do Akademii Muzycznej, którzy mają możliwość tam ćwiczyć.

Basia, studentka
w klasie skrzypiec

- > Możemy pomóc w każdy możliwy sposób, jak tylko potrafimy. Pragniemy dodać coś od siebie, wspierając organizację tego wielkiego wydarzenia.
- > Konkurs Wieniawskiego jest jednym z najważniejszych wydarzeń skrzypcowych na świecie. To niesamowite, że możemy być jego częścią!

Zuzanna,
skrzypaczka z Opalenicy

- > Kontakt z drugim człowiekiem i związane z tym poczucie przynależności do wspólnoty, a także nabywanie cennych umiejętności społecznych (jak chociażby praca w grupie).
- > Skrzypce są moją największą pasją i możliwość poznania tak wybitnych muzyków jest dla mnie niezwykle cenna. Co więcej, Konkurs Wieniawskiego jednocy miłośników muzyki,



foto. L. Zadoni, Fresh Frame

Dreams can come true! / We all too often fail to see their work. They dart along the corridors and run errands from the hotel to the Auditorium, yet the competition could never work without them. Volunteers relieve the participants of stress by making sure there are practice rooms and that everything runs according to the agenda. We asked some of them about working behind the scenes and backstage.

What is the best part of working as a volunteer?

All right, but why Wieniawski?

How do you start your day at the competition?

Janek,
the best translator

- > Being in touch with people, reassuring them, because they are here on their own and they sometimes need to help them find themselves.
- > Because stars from all over the world throng to Poznań.
- > Doing serious work with the first participant for each given day.

Asia, student at the music school
in Poznań

- > Helping generously, enthusiasm for work, and openness to new experiences and

friendships. I make new friends, face new challenges, have an opportunity to talk to participants, and see what it is all like from backstage.

- > I've always been fascinated with the competition. I watched auditioning violinists as a child, and I dreamt of being part of this event. Now I can surely say that dreams do come true!
- > Whenever I start my duties, I make sure everything is attended to, and the participants looked after. Once I've done that, I take my seat and wait for the violinists arriving at the Academy of Music to practice there.

Basia, student
of the violin

- > The opportunity to help in any way we can. We want to give that extra something by supporting this great event.
- > The Wieniawski Competition is one of the world's greatest violin events. It's amazing that we can be part of it!

Zuzanna, violinist from
Opalenica

- > Contact with others, and the resulting sense of belonging, of community. Also gaining valuable social skills, i.e., group work. The violin is my greatest passion, and I find the opportunity to get to know such eminent musicians extremely

a więc tworzy przestrzeń, w której sama najlepiej się odnajduje.

- > Dzień na Konkursie zaczynam od zorientowania się w obowiązkach na dany dzień. W biurze konkursowym to zazwyczaj typowe zadania biurowe – przygotowywanie identyfikatorów dla wszystkich osób związanych z Konkursem albo kompletowanie paczek dla uczestników.

Michalina, studentka kulturoznawstwa z Poznania

- > Jestem w sercu muzycznego, skrzypcowego wszechświata. Mogę od środka obserwować i uczestniczyć w organizacji jednego z najważniejszych wydarzeń muzycznych w Polsce.
- > Sześć lat temu przychodziłam na przesłuchania jako słuchaczka. Obiecałam sobie, że zgłoszę się do zespołu wolontariuszy przy okazji kolejnego Konkursu. Jako poznaniaczka jestem dumna, że w moim mieście odbywa się to wielkie muzyczne święto.
- > Sprawdzam harmonogram przesłuchań danego dnia i uzmysławiam sobie, że wystąpią muzycy, którzy będą niebawem gwiazdami światowej wiolinistyki.

Melania, uczennica ZSM w Poznaniu

- > Kontakt z uczestnikami, możliwość poznania ich osobowości, co sprawia, że poszukiwanie zwycięzcy jest jeszcze bardziej ekscytujące.
- > Chciałam poznać, jak od środka wygląda organizacja wydarzenia, które śledziłam z rodzicami już jako małe dziecko.
- > Od dużej kawy w Bałtyku, bez niej ani rusz. —

valuable. Moreover, the Wieniawski Competition brings together lovers of music, and the space it creates as a result feels like my proper place.

- > I start by learning my duties for the day. These are typically office chores in the competition office: making IDs for all the people working at the competition, or assembling participant packs.

Michalina, student of cultural studies from Poznań

- > I am at the heart of the music universe, the violin universe. I can watch it from its very centre and participate in the organisation of one of Poland's key music events.
- > Six years ago, I attended the auditions in the audience. I promised myself I would apply to the volunteering team for the following competition. Living in Poznań, I am proud that this great celebration of music is held in my city.
- > I check the agenda of the auditions for the given day and each time realise that these musicians will soon be violinists of the highest calibre.

Melania, student of music school in Poznań

- > Contact with the participants, insight into their personalities. This makes the picking of the winner even more exciting.
- > I wanted to learn what the organisation of an event that I followed with my parents when I was still a child looks like from the inside.
- > A large coffee in 'Bałtyk'. It's a no-can-do without one. (PK) —

Sonaty romantyczne, cz. 2

✎ Malwina Kotz

W 2023 roku świat muzyczny będzie celebrować 190 rocznicę urodzin Johannesa Brahmsa. W przeddzień tego jubileuszu w repertuarze Konkursu nie mogło zabraknąć kompletu sonat skrzypcowych tego kompozytora. *Pierwszą* (w niektórych kręgach zwaną *Deszczową* ze względu na Brahmsowski autocytat z pieśni *Regenlied*) wyróżnia rytm punktowany, który został wykorzystany jako materiał formotwórczy. Pojawia się on w głównym temacie części trzeciej, ale występuje również w całym przebiegu utworu, co niejednokrotnie może kojarzyć się z rytmem padającego deszczu. W środkowym *Adagio* ów punktowany motyw staje się materiałem marsza żałobnego. Interesujące, że *Sonata* pochodzi z tego samego okresu co *II Symfonia*, o której Brahms żartował: „Wszyscy grali mój nowy utwór z krepowymi opaskami na ramieniu, ponieważ brzmi tak żałobnie. Wydany będzie na papierze z czarnymi ramkami”. W rzeczywistości piękno przyrody otaczającej kompozytora w ukochanym Pörtschach odcisnęło się na wyrazie *Symfonia D-dur* (porównywanej do *Pastoralnej* Beethovena) pogodną łagodnością. Żałobny nastrój natomiast znalazł ujście w *I Sonacie*.

Drugą oraz *Trzecią Sonatę* Brahms skomponował w szwajcarskim Thun w latach 1886–1888. O ile w *Pierwszej* ciężar opiera się głównie na głosie skrzypcowym, to w kolejnych dziełach tego gatunku obie partie są już traktowane równorzędnie. W *II Sonacie A-dur* Brahms ponownie sięgnął do motywów ze swoich kompozycji, tym

razem do pieśni z opusu 105. Muzyka zainspirowała przyjaciela Brahmsa, Josefa Widmanna (to właśnie jego odwiedzał w Szwajcarii), do napisania wiersza, który winien być recytowany przy akompaniamencie *Sonaty*. Biorąc pod uwagę przywiązanie Brahmsa do idei muzyki absolutnej, koncepcja Widmanna wydaje się tyleż interesująca, co nie do końca przemyślana. Kolejna, *III Sonata d-moll*, jako jedyna ma cztery części. Jest najbardziej rozbudowana i gości na estradach chyba najczęściej – może w pewnym stopniu to sława tonacji d-moll? Brahms, który w tym czasie miał już w swoim dorobku wszystkie cztery symfonie, potraktował materiał *Sonaty* z symfonicznym rozmachem i powagą. *Trzecia* to dzieło monumentalne, a w literaturze skrzypcowej zajmuje szczególne miejsce.

Sonatę a-moll Ignacego Jana Paderewskiego chronologicznie należałoby umieścić między *I* a *II Sonatą* Brahmsa. Kompozytorzy poznali się zresztą w Wiedniu. Brahms utwór polskiego twórcy słyszał, a nawet wyraził na jego temat pochlebną opinię. W interpretacji *Sonaty*, która wedle tytułu jest utworem na fortepian i skrzypce, kluczowa może okazać się wskazówka wykonawcza zanotowana przez autora w jednym z listów: „grać z ogniem i zapałem”. Jednak równie ważne wydają się takie umiejętności jak operowanie szeroką paletą barw (dotyczy to zwłaszcza lirycznych fragmentów granych w wysokich pozycjach na niskich strunach) i biegłość lewej ręki, która powinna stanowić sprawnie narzędzie w budowaniu emocjonalnego napię-

Romantic sonatas, part 2 / In 2023, the musical world will celebrate the 190th anniversary of the birth of Johannes Brahms. On the eve of this anniversary, a selection from the composer's violin sonatas simply had to be included in the Competition's repertoire. The *First* (known in some circles as the *Rain Sonata* because of Brahms' self-quotation from the song entitled *Regenlied*) is distinguished by its punctuated rhythm, which takes on a structural role. It appears in the main theme of the third movement, but it also occurs throughout the course of the piece, sometimes evoking the rhythm of falling rain. In the central *Adagio*, this punctuated motif becomes the basis of a funeral march. Interestingly, the *Sonata* comes from the same period as the *Second Symphony*, about which Brahms joked: 'Everyone played my new piece with crêpe arm bands because it sounds so mournful. It will be published on black framed paper.' In fact, the beauty of the natural surroundings in the composer's beloved Pörtschach imprinted a serene gentleness on the expression of the *Symphony* in D major (which has been compared to Beethoven's *Pastoral*). The mournful mood, on the other hand, found an outlet in the *First Sonata*.

Brahms composed the *Second* and *Third Sonatas* in Thun, Switzerland, between 1886 and 1888. While in the *First* the emphasis is mainly on the voice of the violin, in the subsequent works of the genre the two parts are treated equally. In *Sonata* No. 2 in A major, Brahms again drew on motifs from his own compositions, this time a song from opus 105. The music inspired Brahms' friend Josef Widmann (who was visiting him in Switzerland) to write a poem to be recited to the accompaniment of the *Sonata*. Given Brahms' commitment to the ideal of absolute music, Widmann's concept seems as interesting as it is ill-conceived. The next *Sonata*, No. 3 in D minor, is the only one with four movements. It is the most elaborate and is probably the most frequently performed – perhaps due to the mystique of the D minor key? Brahms, who by this time had all four symphonies in his oeuvre, treated the *Sonata's* material with symphonic panache and solemnity. The *Third* is a monumental work, and holds a special place in the violin literature.

Ignacy Jan Paderewski's *Sonata* in A minor should chronologically be placed between Brahms' *Sonata* No. 1 and *Sonata* No. 2. The composers met in Vienna. Brahms had —

cia, nie zaś cel sam w sobie. Dość zaskakującą pozycją w II etapie Konkursu jest *Sonatina G-dur* Antonína Dvořáka. *Sonatina*, nie *Sonata*, ponieważ napisał ją z myślą o własnych dzieciach: dziesięcioletnim wówczas synu (skrzypku) i piętnastoletniej córce (pianistce). Kompozycja powstała w 1893 roku, w Nowym Jorku. Analogicznie do *IX Symfonii* oraz *XII Kwartetu* pobrzmiewają w niej inspiracje muzyką rdzennych mieszkańców Ameryki Północnej. Nastrój i ciężar emocjonalny *Sonatiny* dostosowane są do stopnia dojrzałości młodziutkich wykonawców. Na szczególną uwagę zasługuje część druga (z czterech) – upodobał ją sobie Fritz Kreisler, grywając to ogniwo jako niezależny utwór zatytułowany *Indiański lament*.

W programie tego etapu, poza *Mitami* oraz *Romansem* Karola Szymanowskiego, znajduje się także *Sonata d-moll* tego kompozytora. Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że miał on w zakresie tej formy także doświadczenia wykonawcze – wraz z Pawłem Kochańskim grywał między innymi *III Sonata* Brahmsa. Szymanowski skomponował trzyczęściową *Sonata d-moll* op. 9 w pierwszych latach XX wieku. Burzliwe w charakterze części skrajne i środkowe *Andantino tranquillo*, stanowiące wyrazowe centrum *Sonaty*, złożyły się na kompozycję chętnie graną i nagrywaną nie tylko przez polskich instrumentalistów.

heard the work of the Polish composer and even expressed a favourable opinion about it. In interpreting the *Sonata*, which according to the title is a work for piano and violin, the performance advice noted by the author in one of his letters may prove crucial: 'play with fire and fervour.' Equally important, however, seem to be such skills as handling a wide palette of colours (this applies especially to the lyrical passages played in high positions on low strings) and the proficiency of the left hand, which should serve as an efficient tool in building emotional tension rather than an end in itself.

A rather surprising item in the second stage of the Competition is Antonín Dvořák's *Sonatina* in G major. *Sonatina*, not *Sonata*, because he wrote it with his own children in mind: his then ten-year-old son (a violinist) and his fifteen-year-old daughter (a pianist). The composition was written in 1893, in New York. As with the *Ninth Symphony* and the *Twelfth Quartet*, it reflects the inspiration of Native American music. The mood and emotional weight of the *Sonatina* are suited to the level of maturity of the young performers. Particularly noteworthy is the second movement (of four) – Fritz Kreisler took a liking to it, playing this movement as an independent work, entitled *Indian Lament*.

In addition to Karol Szymanowski's *Myths* and *Romance*, the programme for this stage also includes that composer's *Sonata* in D minor. It seems not a coincidence that he had performance experience in this form as well – he played Brahms' *Sonata* No. 3 together with Paweł Kochański, among others. Szymanowski composed his three-movement *Sonata* in D minor Op. 9 in the early years of the 20th century. The tempestuous outer movements and the middle *Andantino tranquillo*, which forms the expressive centre of the *Sonata*, resulted in a composition that has been enthusiastically taken up by many players in performance and recording, and not just Polish instrumentalists. (EK-6)

for. K. Sokołowski



SKRZYPCE TERAZ!

Anna Kwiatkowska

Na czym polega gra na skrzypcach, wie chyba każdy. To przesuwanie smyczkiem po strunach przy jednoczesnym ich skracaniu palcami lewej ręki. Smyczek w prawej dłoni, skrzypce w lewej, oparte na ramieniu. Z jednej strony kawałek drewna, metal, końskie włosie, szyjka, korpus, boczki. Z drugiej palce, dłonie, ręce, ramiona, szyja, głowa, kręgosłup, mięśnie, ścięgna, kości. Ciało instrumentu i ciało grającego. Jak ukazać w utworze muzycznym relację pomiędzy instrumentem a człowiekiem? Znakomitym przykładem niestandardowego potraktowania instrumentu smyczkowego jest *Contre* Kuby Krzewińskiego na skrzypce i wiolonczelę z 2016 roku. To miłosny rytuał, studium bliskości i czułości, arsenał drapnięć, poklepywań palcami lub całą dłońią, opukiwań szyjki, głaskania boczów czy ślimaka, naniesiony na papier nutowy i opisany z niezwykłą precyzją.

Grałam *Contre* wielokrotnie, zawsze z wiolonczelistą Mikołajem Pałoszem. Specyficzną notację utworu na dwóch systemach udało nam się opanować w miarę szybko, ale oprócz synchronicznego wykonania obu partii, dodatkowym utrudnieniem dla obojga grających jest niestandardowe użycie rąk, a dla osoby grającej na skrzypcach – trzymanie instrumentu między udami. Przez większość utworu gra się obydwoma rękami bez użycia smyczka, ewentualnie samym włosiem, bez drzewca (na skrzypcach) lub smyczkiem rozkręconym i skręconym na powrót w taki sposób, że struny znajdują się pomiędzy drzewcem a włosiem (na wiolonczeli).

W początkowej fazie pracy odkryłam, że mam mięśnie, o których istnieniu nawet nie wiedziałam. Z fascynacją zabarwioną lekkim zażenowaniem obserwowałam, jak moje ręce nie potrafią odnaleźć się w nowym ułożeniu i roli, jak ciężko przychodzi mi wykonanie zapisanych w partyturze gestów i ruchów. W końcu udało mi się zaprosić do współpracy swoje całe palce, paznokcie i opuszki, wewnętrzną i zewnętrzną stronę dłoni, przedramiona i ramiona. Z tym całym zapleczem spotkałam się na próbach z Mikołajem, by... rozpocząć cały proces od początku, czyli uczyć się gestów i ruchów, aby były maksymalnie do siebie zbliżone, precyzyjne i równe, ale też delikatne, czułe, dające dźwiękowy efekt intymnej lub wręcz miłosnej rozmowy. Granie *Contre* za każdym razem uświadamia mi, jak bardzo nie znam swojego ciała grającego na instrumencie i jaką zagadką wciąż pozostaje on sam.

Pod palcami czuję drewno, jego ciepło i fakturę. Zimny metal strun rozgrzewa się i mięknie od dotyku. Skrzypce popiskują, mruczą, świszczą, obok słyszę pomrukującą wiolonczelę. Jestem, oddycham, czuję energię i wdzięczność. Odprawiam rytuał, za każdym razem inny, bo to ja i mój instrument określamy go i nazywamy.

Violin Now! / Almost everyone knows what playing the violin is all about. It is moving the bow across the strings while simultaneously shortening them with the fingers of the left hand. The bow in the right, the violin, resting on the shoulder, in the left. On the one hand, a piece of wood, metal, horsehair, neck, body, ribs; on the other, fingers, hands, arms, shoulders, neck, head, spine, muscles, tendons, bones: the body of the instrument and the body of the player. How to acknowledge the relationship between the instrument and the person in a musical piece? Kuba Krzewiński's 2016 piece *Contre* for violin and cello is an excellent example of such non-standard treatment of string instruments. It is a love ritual, a study in intimacy and tenderness, an arsenal of scratching sounds, of patting with finger or palm, of tapping the neck, of stroking the ribs or the scroll that has been notated on manuscript paper and described with singular precision.

I have played *Contre* several times, always with the cellist Mikołaj Pałosz. We managed to master the specific notation of the piece quite quickly. It has two different dimensions: besides precision of rhythm and movement, there is an additional difficulty for both players, the non-standard use of the hands, as well as a further obstacle for the violinist in having to hold the instrument between the thighs. Most of the piece is played with both hands without using the bow, or with the bow hair alone, without the stick (in the violin part), or with the bow disassembled and put back together again so that the strings are placed between the stick and the hair (in the cello part).

In the early stages, I discovered I had muscles I hadn't previously been aware of. It was with fascination tinged with slight embarrassment that I watched my hands unable to find their place in a new position and role, and observed how hard it was for me to perform the gestures and movements contained in the score. Eventually I managed to persuade my whole fingers, nails and pads, the inside and outside of my hands, forearms and shoulders to cooperate. With all this under my belt, I met Mikołaj at rehearsals... only to start the whole process all over again, that is, to make the gestures and movements as close to each other as possible, to make them precise and even, but delicate and tender, producing the sound impression of an intimate or even loving conversation. Each time I play *Contre*, I realize just how much I don't know about my body while playing the instrument, and what a mystery the instrument itself still remains. I can feel the wood under my fingers, its warmth and texture. My touch makes the cold metal of the strings warm up and soften. The violin squeals, murmurs, swishes; next to it, I can hear the cello purring. I am, I am breathing, I feel energy and gratitude. I am performing a ritual; each time it is different, and it is for me and my instrument to define and name it. (WŁ)

Stoją od lewej / standing from left: Alfredo Piatti, Henryk Wieniawski, Joseph Joachim, NN, siedzi / sitting: Heinrich Wilhelm Ernst, TMHW



Sztuka konwersacji, cz. 2

✎ Magdalena Romańska

W ykorzystując okazję do prezentacji swych talentów w kameralnej odsłonie, 14 lutego 1859 roku w Londynie, Wieniawski wziął udział w pierwszym koncercie z cyklu „Monday Popular Concerts”, zainicjowanego przez Thomasa Chappella. Zagrał wówczas partię pierwszych skrzypiec w *II Kwintecie smyczkowym B-dur* op. 87 oraz *III Kwartecie smyczkowym D-dur* op. 44 Felixa Mendelssohna-Bartholdy’ego. Towarzyszyli mu Louis Ries, C.W. Doyle (tylko w *Kwintecie*), Schreurs i Alfredo Piatti. Koncert został świetnie przyjęty, a recenzent „Musical World”, jednego z najważniejszych angielskich periodyków muzycznych, pisał, że „Wieniawski był niezrównany w *Kwintecie* – smak, wycucie, ekspresja, styl, dźwięk i wykonanie, wszystko to stanowiło perfekcyjną całość”. Jednak nie omisszał wytknąć mu, iż w *Kwartecie* „przeoczył kilka rzeczy” (być może recenzent siedział z partyturą w ręku).

Sukces oraz okoliczności związane z poznaniem w Londynie swej przyszłej żony, Izabelli Hampton, sprawiły, że Wieniawski został

w Wielkiej Brytanii aż do lipca. Czas ten wypełniły liczne koncerty: w ramach serii „Monday Popular Concerts” oraz cyklu „Musical Union”, a także organizowane przez Beethoven Quartet Society, prestiżowe stowarzyszenie muzyków, w którym – wedle słów jednego z jego członków, Josepha Joachima – muzykę uprawiano nie dla zysków, ale „dla niej samej i z miłości do niej”. Tu Wieniawski miał okazję spotkać się na jednej estradzie z kolegami – artystami wielkiego formatu, którym zaczynał już dorównywać sławą. Publiczności tych wieczorów możemy zazdrościć możliwości słuchania kwartetów Beethovena w składzie stulecia: Joseph Joachim – I skrzypce, Heinrich Wilhelm Ernst – II skrzypce, Henryk Wieniawski – altówka, Alfredo Piatti – wiolonczela.

Z londyńskich doświadczeń skrzypek czerpał wielokrotnie, między innymi organizując w 1875 roku w Brukseli, we współpracy z pianistą Louistem Brassinem, wieczory kameralne Union Instrumentale, które na długo zagościły w życiu koncertowym miasta.

Wieniawski zapisał się w pamięci jemu współczesnych jako człowiek niezwykle otwarty, szczodry, dowcipny i błyskotliwy, a jednocześnie wrażliwy. To bardzo ważne cechy dla kameralisty, który musi umieć wspólnie z innymi muzykami przeobrazić partyturę w żywą, emocjonalną, inteligentną, a nieraz intymną rozmowę – wprawdzie prowadzoną głosami wykonawców, ale w języku kompozytora. Londyńskie koncerty udowodniły, że Wieniawski naprawdę to potrafił, a oprócz swojego solistycznego oblicza miał do zaoferowania dużo więcej.

The art of conversation, part 2 / Wieniawski took full advantage of the opportunity to showcase his talent in the domain of chamber music. On February 14, 1859, in London, he took part in the first concert of the ‘Monday Popular Concerts’ series, initiated by Thomas Chappell. He played first violin in Mendelssohn’s *String Quintet* No. 2 in B-flat Major Op. 87 and *String Quartet* No. 3 in D Major Op. 44. He was accompanied by Louis Ries, C.W. Doyle (only in the *Quintet*), Schreurs and Alfredo Piatti. The concert was well received, and the reviewer of *Musical World*, one of the most important English music periodicals, wrote that ‘Wieniawski was unparalleled in the *Quintet* – his taste, sense, expression, style, sound and performance all made a perfect whole.’ However, he also pointed out that he had ‘overlooked a few things’ in the *Quartet* (perhaps the reviewer had, in fact, sat with the score in hand).

His success and the circumstances surrounding his meeting his future wife, Isabella, in London led Wieniawski to stay in Britain until July. This time was filled not only with the series of ‘Monday Popular Concerts,’ but also with performances in the ‘Musical Union’ series and concerts organized by the Beethoven Quartet Society, a prestigious association of musicians in which, in the words of one of its members, Joseph Joachim, music was practiced not for profit, but ‘for the sake of it and for the love of it.’ Here Wieniawski had the opportunity to appear on the same stage with his colleagues – artists of great stature, whom he slowly began to equal in fame. We can envy the audience of these evenings the opportunity to listen to Beethoven’s quartets in the lineup of the century: Joseph Joachim – 1st violin, Heinrich Wilhelm Ernst – 2nd violin, Henryk Wieniawski – viola, Alfredo Piatti – cello.

The violinist drew on his London experience on a number of occasions, including when, in 1875, he organized the Union Instrumentale chamber music evenings in Brussels, in collaboration with pianist Louis Brassin, which long established themselves as part of the city’s concert life. Wieniawski stood out in the memory of his contemporaries as an unusually open-minded, generous, witty and brilliant, yet sensitive man. These are very important qualities for a chamber musician, who must be able, together with other musicians, to transform a score into a lively, emotional, intelligent and sometimes intimate conversation – admittedly carried out in the voices of the performers, but in the language of the composer. The London concerts demonstrated that Wieniawski could indeed do this, and that he had much more to offer besides his soloist persona. (MW)



Pożegnanie KROLA

Wyjechał! Przez ostatnie dni wiernie towarzyszył uczestnikom. Czasem jego dźwięki odzywały się jako pierwsze, czasem akordy zamykały recitale. Teraz pałeczkę przejmuje królowa orkiestra

📷 Leszek Zadoń

Fresh Frame

Farewell to the King /

He's gone now, and he's been such a faithful companion to the participants. Sometimes he was the first to play, sometimes his chords provided the close to recitals. But the relay race goes on, and the baton's passed into the hand of Her Royal Highness The Orchestra (PK)



Zapomniane instrumenty smyczkowe

✎ Paweł Miczka

Wiele muzeów ma w swoich zbiorach wyjątkowe kolekcje instrumentów muzycznych, które dziś wyszły już z użycia. Liczba chordofonów, o których można by wspomnieć, szukając przykładów nietypowej budowy lub zastosowania, mogłaby zbliżyć się do kilkudziesięciu. Poniższy przegląd jest subiektywnym wyborem tych, które szczególnie rozbudziły moją ciekawość.

Skrzypczki do kieszonki

„Pochette” oznacza w języku francuskim po prostu kieszonkę. Skonstruowaniu tego szalenie popularnego w XVIII i na początku XIX wieku instrumentu przyświecały względy praktyczne: miał zmieścić się w kieszeni płaszcza. We Francji i krajach ościennych najczęściej zwano go właśnie pochette. Instrument miał porywać ludzi do tańca, umilać spędzanie wolnego czasu w dowolnym miejscu. Dziś w tym celu włączamy małe głośniki Bluetooth i delectujemy się wybranymi utworami. A co, jeśli zamiast tego moglibyśmy wyciągnąć zza pazuchy pochette i zaimprovizować żywiołowe bourrée? Instrument wykorzystywano również na lekcjach tańca. Grupa dworskich dam ucząca się kroków menueta nie potrzebowała do wprawek całego zespołu muzyków – wystarczył instruktor z miniaturowym instrumentem, który sam podgrywał powtarzaną do znudzenia melodię.

Forgotten string instruments / Collections of many museums boast unique musical instruments that have fallen out of use. If one looks for chordophones (string instruments) that can be considered examples of unusual construction or use, their number runs into dozens. The review below is a subjective selection of those that have particularly excited my curiosity.

Pocket-sized violin

In French, the word ‘pochette’ simply means ‘a small pocket’. Practical considerations inspired the construction of this immensely popular 18th- and early-19th century instrument: it was meant to fit into a coat pocket. In France, as well as in the neighbouring countries, it was most frequently referred to simply as the pochette. The instrument supposedly inspired people to dance, to make their free time joyful. Today, to get the same effect, we can simply turn on small Bluetooth-operated speakers, and enjoy our favourite music. But what if one were to produce a pochette from under one’s arm instead, and improvise an impetuous bourrée? The instrument was also used at dance lessons. In order to practice, ladies-in-waiting learning the steps of the minuet did not need a whole ensemble of musicians – all that was required was a teacher with a small-size instrument, who himself played the melody (which sometimes needed to be repeated ad nauseam).

Jednorożec wśród chordofonów

Arpeggione ma w sobie coś mitycznego – wiele o nim słyszano, lecz niewiele wiadomo na pewno. Utrwalenie nazwy zawdzięczamy Franzowi Schubertowi i *Sonacie a-moll* D. 821 napisanej na ten instrument z towarzyszeniem fortepianu w listopadzie 1824 roku. Arpeggione zwykle przedstawia się jako połączenie gitary i wiolonczeli. Owalny kształt instrumentu, sześć strun, progi oraz smyczek trzymany ręką z góry, jak w wiolonczeli, a nie z boku, jak w gambie, rzeczywiście przywołują podobne skojarzenia. Dwóch lutników, którzy praktycznie równocześnie je zbudowali: Johann Georg Staufer z Wiednia oraz Peter Teufelsdorfer z Pestu (obecnie wschodnia część Budapesztu), nazywali swą konstrukcję gitarą smyczkową. Ideę arpeggione zaczerpnęli prawdopodobnie z dzieł Johanna Georga Leeba (działał na przełomie wieków XVIII i XIX w Pressburgu, czyli obecnej Bratisławie). Dopiero około roku 1870 do opisywanego instrumentu to miano przygłębło na stałe. Jest to jeden z niewielu przypadków, w którym kompozytor nadał nazwę instrumentowi.

Korpulentna, lecz pełna

Ten pięciostrunowy instrument powstał w drugiej dekadzie XVIII wieku i na to stulecie

przypadł jego złoty okres. Spośród kompozytorów, którzy upodobali sobie violę pomposę, wymienić można Georga Philippa Telemanna czy Johanna Gottlieba Grauna. Wykorzystywano ją zarówno w zespołach orkiestrowych, jak i w mniejszych ansamblach. Violę pomposę nazwać można hybrydą altówki i skrzypiec, gdyż łączy ich skalę, w wyniku czego otrzymujemy instrument o bardzo szerokim zakresie gry. Pudło rezonansowe jest szersze niż w altówce, a konstrukcyjnie płyty dolna i górna muszą wytrzymać większy nacisk, dlatego, w porównaniu z innymi chordofonami, viola pomposa wydaje się korpulentna. W ślimaku musiało znaleźć się miejsce na piąty kołek, dlatego również ten element został zmodyfikowany.

Za dużo strun!

„Jest wyjątkowym instrumentem strunowym, który brzmi czarująco, szczególnie w trakcie spokojnego wieczoru. Niestety ciągle jest nieczysty w swym stroju” – pisał o violi d’amore Leopold Mozart w 1756 roku. Nazywana również miłosną altówką, była szalenie popularna w wiekach XVII i XVIII. Doceniali ją nawet najbardziej znani kompozytorzy, jak Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann czy Heinrich Ignaz Franz von Biber. Pod koniec XIX oraz na początku XX wieku na fali zainteresowania muzyką dawną viola

Unicorn among chordophones

There is something mythical about the arpeggione: one has heard a lot about it, yet little is known for sure. The name was firmly established by Franz Schubert and his *Sonata* in A Minor D 821 written for the instrument with piano in November 1824. Typically, the arpeggione is shown as a combination of the guitar and the cello. The oval shape of the instrument, six strings, frets and bow held from above, just like on the cello, and not from the side, like on the gamba, indeed evoke such associations. The two makers who, effectively, developed the instrument simultaneously – Johann Georg Staufer from Vienna, and Peter Teufelsdorfer from Pest (today the eastern part of Budapest) – named their construction the bowed guitar. They probably took the idea of the arpeggione from the works of Johann Georg Leeb (who was active at the turn of the 18th and 19th centuries in Pressburg, i.e., modern-day Bratislava). It was only in ca. 1870 that the name stuck to the instrument in question. It is one of the rare cases when a composer gave the name to an instrument.

Corpulent, yet well-favoured lady

A five-string instrument originated in the 1720s, and saw its heyday later in the 18th century. Among the composers

who favoured the viola pomposa, we find Georg Philipp Telemann and Johann Gottlieb Graun. It was used both in orchestras and in smaller ensembles. The viola pomposa can be considered a hybrid of the viola and the violin, as it combines their ranges to produce, in effect, an instrument of very broad performing range. The body is wider than that of the viola, and since the structure, the front and the backplate, must withstand greater pressures, the viola pomposa seems stout in comparison to other chordophones. A space for the fifth peg had to be found in the scroll; this element, too, has been modified.

Too many strings!

‘It is a distinctive kind of fiddle which sounds especially charming in the stillness of the evening. The instrument unfortunately is constantly out of tune,’ Leopold Mozart wrote about the viola d’amore in 1756. Also labelled the viol of love, it was very popular in the 17th and 18th centuries. Even the most famous composers of the day, such as Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann, and Heinrich Ignaz Franz von Biber regarded it highly. In the late 19th and early 20th centuries, as a result of the heightened interest in early music, the viola d’amore experienced its first (and hopefully not the last!) Renaissance, with Paul Hindemith, Frank Martin and Leoš Janáček composing for the beautiful instrument. There are two types

d'amore przeżyła swój pierwszy (i miejmy nadzieję nie ostatni!) renesans. Na ten piękny instrument tworzyli wtedy Paul Hindemith, Frank Martin i Leoš Janáček. Istnieją dwa rodzaje violi d'amore: ze strunami rezonansowymi oraz ich pozbawiony. Najbardziej rozbudowany model ma do 8 strun melodycznych oraz nawet do 20 metalowych burdonowych! Viola d'amore trzymana była w górze, jak współczesna altówka. Osobnej uwagi wymaga jej strojenie. Przez stulecia wysokość brzmienia poszczególnych strun ulegała zmianom. Trzeba nadmienić, że prawie każdy traktat o instrumentach smyczkowych zawiera opis innego systemu strojenia. Dopiero pod koniec XVIII wieku strój D-dur został uznany za szerzej obowiązujący. Kolejnym ciekawym aspektem związanym ze strunami w violi d'amore jest sam zapis nutowy. Jeżeli mamy tyle różnych systemów strojenia, instrumentalista grający co kilka dni w innej konfiguracji strun nie miałby szans przyzwyczać się do nowego brzmienia i palcowania. Rozwiązaniem była notacja praktyczna. Na pięciolinii z kluczem altowym nie zapisywano brzmiających dźwięków, lecz wysokości, które uzyskaliby się w danej pozycji na altówce. Znacznie ułatwia to wykonanie konkretnego utworu, choć wizualnie utrudnia podążanie za frazą.

Żeby nie zmieniać pozycji

Historia violino piccolo jest bardzo ciekawa. Instrumentu tego używano w wiekach od XVI do XVIII. W tamtym okresie nie rozpowszechniła się jeszcze gra lewej ręki w wysokich pozycjach (zazwyczaj ograniczano się do trzeciej, ewentualnie czwartej), dlatego bardzo wysokie dźwięki były dla skrzypków niedostępne. Problem ten rozwiązano w prozaiczny sposób – powstały miniaturowe skrzypce o wyższym stroju. W krajach niemieckojęzycznych mówiono o nich Terz- lub Quartgeige (skrzypce tercjoje lub kwartowe), ze względu na interwał, o który ich strój

of viola d'amore: with and without sympathetic strings. The most elaborate model has up to eight melodic strings, and up to twenty metal bourdon strings! The viola d'amore was held in the chin position, like the contemporary viola. Its tuning has a complex history. Throughout the centuries, the pitches of the individual strings have changed. One has to stress that almost every treatise on stringed instruments contains a different description of the tuning system. It was only in the late 18th century that tuning in D Major gained wide recognition. Another interesting thing associated with the strings of the viola d'amore is the notation. If there are many different tuning systems, an instrumentalist regularly performing in different string configurations would not have a chance to get familiar with the new sound and new fingering. Practical notation provided the solution. What was taken down in the alto clef staff were not the actual sounds, but the pitches which would be achieved in a given position on the viola. It makes the performance of individual works significantly easier, although makes it much more difficult to follow the score by eye.

Positions should remain unchanged

The story of the violino piccolo is very interesting. The instrument was used between the 16th and 18th centuries. At the time, high

przewyższał ten skrzypcowy. Dzięki temu trudne, wysokie pasaże możliwe były do wykonania w bezpiecznej pierwszej pozycji. Długość korpusu skrzypiec piccolo wahała się od 23 do 27 centymetrów (wobec ok. 36 cm skrzypiec), a ich budowniczymi byli najznamiętsi lutnicy włoscy: Girolamo Amati czy Antonio Stradivari. Podobną długość mają współczesne skrzypce 1/4, których używają młodzi skrzypkowie i skrzypaczki w wieku 6–8 lat. O ciekawej historii piccolo wspomina sam Leopold Mozart: gdy rozpowszechniło się granie w wysokich pozycjach, miniaturowe skrzypce nie były już potrzebne, dlatego zaczęto ją wykorzystywać do nauki młodych chłopców. Wyjątkową rolę odegrała w *I Koncercie brandenburskim F-dur* BWV 1046 Johanna Sebastiana Bacha. Kompozytor przewidział też dla nich miejsce w kantatach BWV 96 i 140. Warto wspomnieć również, że po violino piccolo sięgnął Claudio Monteverdi w *Orfeuszu*. Obecnie partie te najczęściej wykonuje się na

skrzypcach wielkości 7/8. Zachowane egzemplarze miniaturowych skrzypiec, popularnych w XIX wieku jako instrumenty dla kobiet, są znacznie mniejsze niż ten model. Jedynie szyjka ma większe rozmiary i umożliwiały użycie standardowego palcowania.

Duży górą!

W ostatnich dwóch dekadach prawdziwe poruszenie w świecie muzyki dawnej wywołał renesans violoncelli da spalla. Wielkości dłuższej i grubszej altówki, trzymana w górze (zapięta paskiem za głowę), ułatwia wykonywanie partii basowych przez muzyków zazwyczaj grających głosy najwyższe. Instrument można trzymać w dolnej pozycji, między nogami, a wysokość stroju jest identyczna, jak na violonczeli. —

Skrócona wersja tekstu, który ukazał się w „Ruchu Muzycznym” 13/2022



positions for the violin left hand were not yet common (typically, playing was limited to the third, perhaps fourth position), for which reason very high notes were unavailable to violin players. The problem was solved in a mundane manner: a miniature violin with higher tuning was developed. In German-speaking countries, they were referred to as Terz- or Quartgeige (third-size or quarter-size violin), owing to the interval by which the tuning was higher than that of the violin. This made performing difficult, formerly high position arpeggios possible in the safety of first position. The length of the piccolo violin's body ranged between 23 and 27 centimetres (as opposed to the violin, whose length is ca. 36 cm), and we find the names of the most prominent Italian masters, such as Girolamo Amati or Antonio Stradivari, among their makers. They are similar in length to the contemporary 1/4-sized violin used by young violin players aged 6-8. Leopold Mozart himself mentions the interesting history of the piccolo: when playing in high positions became common, and miniature violins were no longer needed, these were then used for teaching young boys to play. The

instrument had a prominent role in the *Brandenburg Concerto* No. 1 in F Major BWV 1046 by Johann Sebastian Bach. The composer also found employment for the violin in the cantatas BWV 96 and 140. It is also worth noting that Claudio Monteverdi used the violino piccolo in *Orfeo*. Today, these parts are most frequently performed on the 7/8-sized violin. Surviving examples of the miniature violin, which was popular in the 19th century as an instrument for women, are significantly smaller than this. Only the neck is larger to make it possible to employ standard fingering.

Big ones rule!

In the last two decades, the Renaissance of the violoncello da spalla has created a genuine stir in the world of early music. The size of a longer and wider viola, it is held in the chin position (fastened with a belt behind one's head), and it facilitates the performance of bass parts by musicians who typically play the highest voices. The instrument can be held in the *da gamba* position, between one's legs, and the tuning is identical to that of the cello. —



Katarzyna Budnik, fot. materiały organizatora

Dołożyć cegielkę do ich sukcesu

W drugim etapie Konkursu uczestników czeka wyjątkowe zadanie – wykonanie całej *Symfonii koncertującej Es-dur* Mozarta z towarzyszeniem orkiestry i partnerującej skrzypcom altówki solo. Partię altówki wykona troje artystów: Katarzyna Budnik, Michał Bryła i Ryszard Groblewski. Zapytałam ich o przygotowania do występów, emocje, które im towarzyszą, i o to, czego możemy się dowiedzieć o przyszłym laureacie po wysłuchaniu utworu

z altowiolist(k)ami
rozmawia

Barbara Rogala

Symfonia, ale z dwojgiem solistów. Kto w tym utworze jest najważniejszy?

Ryszard Groblewski: *Symfonia koncertująca* to przede wszystkim dialog, dyskusja i muzyka kameralna w małym wydaniu, ale, zgodnie z tytułem, także „symfonia”, a więc orkiestra nie pełni tu w żadnym wypadku roli akompaniatora. Kiedy słucha się tego utworu, trudno wyodrębnić partię skrzypiec i bez kontekstu ocenić jej wartość solistyczną, emocjonalną czy stopień otwartości solisty na sugestie partnera.

Katarzyna Budnik: Uwielbiam ten utwór, ponieważ wykonując go, mam na estradzie partnera. We dwojkę zawsze jest różnie – to ważne, że nie stoi się na niej samemu. Życie muzyka solisty jest bardzo trudne, bo człowiek zwykle przebywa



Ryszard Groblewski, fot. Harald Hoffmann

Making a contribution to their success / In the second stage of the Competition, the participants will face a unique task – a performance of Mozart's entire *Sinfonia Concertante* in E-flat Major, accompanied by the orchestra and with solo viola partnering the violin. The viola part will be played by three artists: Katarzyna Budnik, Michał Bryła and Ryszard Groblewski. I asked them about their preparations for the performances, the emotions that arise and what we can learn about the future laureate from listening to the work.

sam ze sobą, a tu można w fantastyczny sposób współdzielić koncertowe emocje. Samo to, że uśmiechniemy się do siebie, powoduje, iż skupiamy się na innych rzeczach. Być może dzięki temu, że słucha się partnera, umyka gdzieś dążenie do całkowitej perfekcji? Mnie ten utwór kojarzy się z ciągłym dialogiem – wsłuchiwanie się w partnera wyzwała zupełnie inną formę koncertowania.

Co wykonanie *Symfonii* powie jurorom o uczestnikach?

KB: Myślę, że jury może chodzić o sprawdzenie u uczestników umiejętności współpracy, bo przecież utwór jest napisany na dwa instrumenty koncertujące. To ogromne wyzwanie, ponieważ będą oni grali z osobą, z którą nigdy wcześniej nie występowali. Wymaga to umiejętności szybkiego zgrania, dopasowania się do partnera, elastyczności i wzajemnego słuchania.

RG: Konkurs ma przede wszystkim wyłonić „artystę”, co nie jest do końca mierzalne – trudno ustandaryzować kryteria, zracjonalizować wybór i powiedzieć dokładnie, dlaczego ta osoba, a nie inna. Jury szuka jednak także kogoś, kto jest najlepiej przygotowany do rozpoczęcia profesjonalnej kariery. Na Konkursie kandydaci nie wybierają sobie partnerów do wykonania *Symfonii* – są im oni narzucani, nie znamy się. W realnym życiu artyści wygląda to podobnie. *Symfonia koncertująca* często gości w repertuarze koncertowym, można w niej pokazać ważne w tym kontekście umiejętności szybkiej pracy i porozumienia z innymi artystami.

Na pracę z orkiestrą oraz jednym z solistów, uczestnicy będą mieć zaledwie jedną próbę. W tym roku będą też musieli zaprezentować cały utwór, a nie jedynie pierwszą jego część, jak bywało wcześniej. Jak pomóc im w tej stresującej sytuacji?

A symphony, but with two soloists. Who is at the heart of this piece?

Ryszard Groblewski: The *Sinfonia Concertante* is first and foremost a dialogue, discussion and chamber work on a small scale, but in keeping with the title, it is also a ‘symphony,’ and so the orchestra here is by no means restricted to accompaniment. When one listens to this piece, it is difficult to isolate the violin part and, without context, judge its soloist value, emotional value, or the degree of openness of the soloist to the suggestions of his partner.

Katarzyna Budnik: I love this piece because when I perform it, I have a partner on the stage. Having a partner always makes it easier – it’s important that you don’t stand alone. The life of a solo musician is very difficult, because you are usually by yourself, and here you can share the emotions of a concert with each other in a fantastic way. The mere fact that we can smile to each other makes us focus on different things. Perhaps by listening to your partner, the quest for total perfection slips away? I associate this piece with a continuous dialogue, listening to your partner brings about a completely different kind of concert performance.

Michał Bryła: Przypuszczam, że w większości uczestnicy nie mieli okazji, by grać ten utwór paręnaście razy w życiu. Dla wielu z nich będzie to pewnie pierwszy występ z orkiestrą, i to w konkursowych warunkach. Chciałbym, żeby czuli ode mnie spokój i pogodę ducha, żeby wiedzieli, że się do nich dopasowuję, przyswajam ich pomysły. Przyjmuję optykę, w której nie ja jestem tu najważniejszy, tylko osoba, z którą gram. Chodzi o jej karierę i pokazanie efektów wielomiesięcznej pracy.

KB: Jestem pewna, że muzycy będą świetnie przygotowani, ale grając z orkiestrą po raz pierwszy, można być oszołomionym, ze zwykle go zasłuchania pogubić się w partyturze. Nastawiam się więc na to, żeby wytłumaczyć, wyśpiewać im partię na wspólnej próbie i pomagać w każdy możliwy sposób.

RG: Patrząc na plan prób, widać, że trzeba będzie wyciągnąć jak najwięcej wniosków w jak najkrótszym czasie. Uczestnicy będą musieli również wykazać się sprytem. Moja odpowiedzialność to pomóc tym osobom jak najwięcej zaobserwować, zainspirować je i nie przeszkadzać.

Czy w takich konkursowych warunkach można stworzyć pełnowymiarową, koncertową interpretację?

KB: Bardzo istotne będzie to, jak kto się z kim dopasuje. Każdy z nas jest jednostką, która odczuwa inaczej, nie wszyscy nadajemy na tych samych falach – również w muzyce. Sądzę, że to będzie nie lada wyzwanie, próba elastyczności nie tylko dla tych młodych, wspaniałe walczących już w pierwszym etapie skrzypków, lecz także dla nas, altowiolistów. Pamiętam, że na poprzednim Konkursie uczestnicy mówili: „my dopasujemy się smyczkami, bo przecież grasz to 13 razy”, ale ja zawsze powtarzałam im, że to ich konkurs, to oni mają czuć komfort,

What will the performances of the *Sinfonia* tell the jury about the participants?

KB: I think the jury may be looking to test the participants’ ability to work collaboratively, because after all, the piece is written for two concertante instruments. This is a huge challenge, because they will be playing with someone they have never performed with before. It requires the ability to harmonize quickly, to adapt to their partner, to be flexible and to listen to each other.

RG: The competition is primarily meant to identify an ‘artist,’ which is not easily assessed – it’s hard to standardize criteria, rationalize the selection and say exactly why this person and not another. However, the jury is also looking for someone who is best prepared to launch a professional career. At the Competition, candidates do not choose their own partners to perform the *Sinfonia* – these are imposed on them, they do not know each other. In an artist’s real life it is often similar. The *Sinfonia Concertante* appears regularly in concert repertoire, so it showcases the skills of working efficiently and getting along with other artists, which are important in this context.

The participants will have just one rehearsal to work with the orchestra and one



Michał Bryła, fot. materiały organizatora

a ja jestem od tego, by zapewnić im go na tyle, na ile będę w stanie. Poza tym, gdyby oni zaczęli zmieniać smyczki pode mnie, otrzymalibyśmy 13 identycznych wykonania. A tak, mieliśmy 13 osobowości, 13 różnych interpretacji i pełen wachlarz emocji.

RG: Myślę, że będzie to sytuacja podobna do koncertowej, choć wiadomo, że uwaga skupi się wokół skrzypka czy skrzypaczki. Mimo to fajnie byłoby wytworzyć atmosferę wspólnego, kameralnego grania o artystycznym charakterze.

Jakie emocje towarzyszą wspólnym występom na Konkursie?

KB: To konkurs otwierający przed tymi młodymi osobami drzwi do kariery. Bardzo często pojawia się tu ogromny stres, nie powinniśmy

with the soloists. This year they will also have to present the entire piece, not just the first movement, as they used to. How can you help them in this stressful situation?

Michał Bryła: I suppose, in most cases, the participants have not had the opportunity to play this piece a few dozen times in their lives. For many of them, this will probably be their first performance with an orchestra, and in a competitive setting. I would like them to get a feeling of calmness and serenity from me, to know that I am adapting to them, assimilating their ideas. I adopt a bearing in which I am not the most important one, only the person I play with. It’s about their career and showing the results of their months of work.

KB: I’m sure the musicians will be well-prepared, but playing with an orchestra for the first time, one can be bewildered, and simply through listening, get lost in the score. So I am always prepared to explain, sing the part to them in a joint rehearsal, and help them in any way I can.

RG: Looking at the rehearsal schedule, you can see that you will have to learn as many lessons as possible in the shortest possible time. The participants will

więc zbyt srogo ich oceniać. W poprzednich latach nawet w trzecim etapie trzęsły im się ręce. Pamiętam, że zdarzało się im przychodzić do mojej garderoby tuż przed wykonaniem – chyba głównie po to, żeby oderwać myśli od tej konkursowej gonytwy.

MB: Ja również odczuwam zdenerwowanie, też w jakimś stopniu będę oceniany, ale mam nadzieję, że zdobyty przeze mnie wraz ze stażem koncertowym spokój estradowy wpłynie korzystnie na ich występ. Służę swoim doświadczeniem, grałem to wiele razy, znam też specyfikę Konkursu jako jego były uczestnik i wiem, że uczestnicy są pod presją oceny jury. Chcę więc stworzyć im jak najbardziej komfortowe warunki, by mogli pokazać się z jak najlepszej strony.

RG: Będę trzymał kciuki za wszystkich moich partnerów. Fajnie byłoby mieć poczucie, że dołożyło się cegiełkę do ich sukcesu, że udało się coś razem wykreować.

also have to demonstrate their resourcefulness. My responsibility is to help these people observe as much as possible, inspire them and not interfere.

Is it possible to create a full-scale concert interpretation under such competitive conditions?

KB: It will be very important how we get along. Each of us is an individual who feels differently, we don't all send out the same vibes – also when it comes to music. I think it's going to be quite a challenge, a test of flexibility not only for those young violinists, who have already strived for so much in the first stage, but also for us viola players. I remember that at the previous competition, participants said they would follow my bowing, 'after all, you are playing it 13 times.' But I always told them that it is their competition, they are the ones who are supposed to

feel comfortable, and I am there to provide them with as much comfort as I can. Besides, if they started changing their bows to fit me, we would get 13 identical performances. That way, we had 13 personalities, different interpretations and different emotions.

RG: I think it will be a concert-like situation, although it's clear that the focus will be on the violinist. Nevertheless, it would be nice to produce an atmosphere of a collaborative, intimate performance with artistic flair.

What kind of emotions go along with performing together at the Competition?

KB: This is a competition that will open the way to a career for these young people. Very often there is tremendous stress here, so we should not judge them too harshly. In previous years, even in the third stage their hands were shaking. I remember that some would come to

IX Konkurs Wieniawskiego w RM

✎ Agnieszka Szynek

Pośród składanych organizatorom IX Konkursu gratulacji dało się usłyszeć kilka sugestii, jak osiągnąć absolutny sukces w przyszłości. Choć ogólny poziom był wysoki, wizytówką każdego zmagania są talenty, których rywalizacja wzbudza zainteresowanie i emocje.

Sympatie publiczności i krytyków spotkały się w osobie 15-letniej Chinki kanadyjskiego pochodzenia – Patricii Shih. Decyzją jury znalazła się poza ścisłym gronem laureatów. „Ze swoją nieprawdopodobną swobodą, fantazją i spontanicznością muzykowania była kto wie czy nie najbliższa tego, co powiedzieliśmy wyżej o wyróżniających się, wybitnych indywidualnościach. [...] Prawda, że w niektórych pozycjach drugiego etapu (*Sonata* Brahmsa, *Nokturn i Tarantella* Szymanowskiego) zabrakło jej trochę dojrzałości, choć może zawinił też nie całkiem profesjonalny akompaniament – ale i tu wybrany jako «utwór dowolny» *Koncert fis-moll* Ernsta (!) zagrała tak, że daj Boże zdrowie!” – zachwycał się Józef Kański. Wzburzenia nie ukrywał Zbigniew Pawlicki: „A jednak to jej fotografia pojawia się najczęściej w prasowych sprawozdaniach Konkursu! Wspominam o «sprawie Shih», gdyż jest ona wyrazem określonych tendencji. Jest młoda, więc zakładamy, że nie może być dojrzała w swej grze; jest młoda, więc może jej się w głowie przewrócić, jest młoda, więc może poczeekać...”

Głosy niezadowolenia przebijają się również w rozmowach o konkursowym programie, ponieważ do dwóch części ograniczono *Sonaty* Beethovena i Brahmsa. „Decyzja mocno kontrowersyjna – sonata bowiem, w odróżnieniu od suit, stanowi zwartą cykliczną formę i o sobie, gdybym był jurorem, punktowałbym uczestnika m.in. za to właśnie, jak sobie z pełną konstrukcją tej formy potrafi poradzić” – argumentował Kański. Jeden z jurorów, Jerzy Milewski, ocenił całość pozytywnie, wskazując jednocześnie na dwa mankamenty Konkursu:



Patricia Shih, TMHW

„Pierwszy to stanowczo niedostateczna atrakcyjność nagród, wobec czego rokujący największe nadzieje młodzi skrzypkowie wolą szukać szczęścia tam, gdzie – mówiąc po prostu – włożony w sprawę ogromny wysiłek bardziej im się opłaci. [...] A druga sprawa, to przeważnie bardzo niska jakość instrumentów, na jakich grają polscy kandydaci, co z góry obniża ich szanse”. Listę pochwał zamykał Józef Kański: „A przy tym wszystkim IX Konkurs im. Henryka Wieniawskiego był imprezą bardzo piękną i miał swoją urzekającą atmosferę – nie mówiąc już o serdeczności oraz gościnności organizatorów. Krytyczne zaś uwagi, jakie wypowiedzieliśmy wyżej, wynikają jedynie z życzliwej troski oraz pragnienia, by następny, jubileuszowy Konkurs udał się jeszcze lepiej”.

The 9th Wieniawski Competition in RM / Amidst the congratulations offered to the organisers of the Ninth Competition, several suggestions were made on how to achieve even greater success in the future. Although the overall standard was high, the hallmark of each competition is the talent whose rivalry arouses interest and excitement. The audience's and critics' sympathies coincided when it came to Patricia Shih, a 15-year-old Chinese Canadian. By the decision of the jury, she found herself outside the shortlist of laureates. 'With her incredible freedom, imagination and spontaneity of musicianship, perhaps she was the closest to what we have said

my dressing room just before the performance – I think it was mainly to take their minds off this competitive rush.

MB: I also feel nervous, I will also be judged to some extent, but I hope that the stage composure I have gained with my seniority will benefit their performance. I offer my experience, as I have played the work many times. I also know the nature of the competition as a former participant, and I know that the participants are subject to the pressure of the jury's assessment. So I want to create the most comfortable conditions for them to show their best.

RG: I will keep my fingers crossed for all my partners. It would be nice to feel that I have made a contribution to their success, that we have managed to create something together. (MW)

about the outstanding, remarkable individuals. It is true that in some of the second stage pieces (Brahms's *Sonata*, Szymanowski's *Nocturne and Tarantella* she lacked a little maturity, although perhaps the not entirely professional accompaniment was also to blame – but even here, she played Ernst's *Concerto* in F sharp minor (!), chosen as a 'free piece', in such a way that) God bless her!, enthused Józef Kański. Zbigniew Pawlicki did not hide his outrage: 'And yet it is her photograph that appears most often in the Competition's press coverage! I refer to the 'Shih affair' as an expression of certain tendencies. She's young, so it is assumed that she can't be mature in her playing; she's young, so she might get a swollen head; she's young, so she can wait...'

Disgruntled voices were also heard in discussions about the competition programme, as the Beethoven and Brahms *Sonatas* were limited to two movements. 'This is a highly controversial decision – for a sonata, unlike a suite, is a compact cyclic form and, personally, if I were a juror, I would score a participant for, among other things, how he or she is able to cope with its overall construction,' argued Kański. One of the jurors, Jerzy Milewski, assessed the overall competition positively, while pointing out two shortcomings: 'The first is the decidedly insufficient attractiveness of the prizes, in view of which the most promising young violinists prefer to seek their fortune where, simply put, the enormous effort put into the matter will bring them more profit. [...] And secondly, the quality of the instruments played by Polish candidates is generally very low, which inevitably lowers their chances.' The list of compliments was concluded by Józef Kański: 'Having said all that, the 9th Henryk Wieniawski Competition was a very beautiful event and had its own charming atmosphere - not to mention the cordiality and hospitality of the organisers. The critical remarks we have made above are only the result of kind concern and the desire to make the next, jubilee Competition even better.' (EK-6)

**RMF
CLASSIC**

**najpiękniejsza
muzyka
filmowa**

**Pobierz
naszą aplikację:**

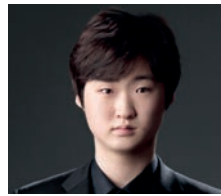


Dzisiaj grają

14/10/2022

Today's performers

17.00



Dayoon You

Korea Południowa / South Korea

altowiolista: Michał Bryła

17.40



Zhixin Zhang

Chiny / China

altowiolista: Ryszard Groblewski

18.20



Hana Chang

Japonia / Singapur / Stany Zjednoczone /

Japan / Singapore / USA

altowiolista: Michał Bryła

19.20



Jane (Hyeonjin) Cho

Korea Południowa / South Korea

altowiolista: Ryszard Groblewski

20.00



Hawijch Anna Elia Elders

Niderlandy / The Netherlands

altowiolista: Michał Bryła



Warsztaty dla dzieci z Kasią Huzar-Czub

autorką wierszowanej opowieści
*Henio i cztery struny*17.10, godz. 10.00 i 11.30
(dwie grupy dla dzieci w wieku 6-9 lat)

Spotkanie dla młodzieży z Mateuszem Borkowskim

autorem książki *Wieniawski*
z serii *Małe Monografie*

17.10, godz. 16.00

ADRES: Hotel Mercure Centrum Poznań
ul. F. Roosevelta 20
sala NOWE MIASTOW.A. Mozart – *Sinfonia Concertante Es-dur KV 364*

Orkiestra Kameralna Polskiego Radia Amadeus pod dyr. Anny Duczmal-Mróż

✦ Arkadiusz Hapka

