

Kurier Chopinowski

DOROTA SZWARCMAN

JAKUB PUCHALSKI

Uchem recenzenta

With a critical ear

JERZY MICHNIEWICZ

**Konkursowe
wspomnienia**

Competition
memories

JAKUB PUCHALSKI

Nie ma pani pojęcia...

You have no idea ...



XIX Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina
The 19th International Fryderyk Chopin Piano Competition
→ chopincompetition.pl

Nº 10

12 X 2025



ISSN 2450-2723 Warszawa / Warsaw Egzemplarz bezpłatny / Free Copy

Chopin Courier



WYDAWCA / PUBLISHER
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

REDAKTOR NACZELNA / EDITOR-IN-CHIEF
Ewa Boguła-Gniazdowska

REDAKCJA / EDITORIAL STAFF
Gavin Dixon, Magdalena Kap-Taborowicz,
Jan Lech, Sylwia Zabieglńska

PROJEKT GRAFICZNY / LAYOUT
Mateusz Kowalski

WSPÓŁPRACA / COOPERATION
Ola Dębniak

TEŁMACZENIA / TRANSLATIONS
Steven Canty, John Comber

KOREKTA / PROOFREADING
Maria Aleksandrow, Gavin Dixon

ZDJĘCIE NA OKŁADCE / COVER PHOTO
Yumeka Nakagawa – Wojciech Grzędziński

**AUTOR PRACY NA STRONIE 8 /
AUTHOR OF THE CARTOON ON PAGE 8**
Michał Rzecznik

DRUK / PRINT
KRM Druk



RP

Patronat Honorowy
Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej
Karola Nawrockiego

DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW
MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

MECENAS PARTNER STRATEGICZNY



PARTNER GŁÓWNY PARTNER ZŁOTY



WSPÓŁORGANIZATORZY



PARTNERZY



OFICJALNY PRZEWÓZNIK NIFC



PATRONI MEDIALNI



WSPÓŁPRACA WERYTORYCZNA



TY SŁUCHASZ CHOPINA,
MY SŁUCHAMY CIEBIE

Weź udział w badaniu skierowanym
do słuchaczy Konkursu Chopinowskiego.

YOU LISTEN TO CHOPIN,
WE LISTEN TO YOU

Take part in research addressed to listeners
to the Chopin Competition.

chopinsurvey.nifc.pl



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Harmonogram dnia Schedule of the day

Sesja poranna Morning session

10:00 Yehuda Prokopowicz
Polska / Poland

10:55 Hao Rao
Chiny / China

11:45 Anthony Ratinov
Stany Zjednoczone / USA

PRZERWA / INTERMISSION

12:55 Miyu Shindo
Japonia / Japan

13:45 Gabriele Strata
Włochy / Italy

Sesja wieczorna Evening session

17:00 Tomoharu Ushida
Japonia / Japan

17:55 Zitong Wang
Chiny / China

18:45 Yifan Wu
Chiny / China

PRZERWA / INTERMISSION

19:55 Miki Yamagata
Japonia / Japan

20:45 William Yang
Stany Zjednoczone / USA

i

Bezpłatne egzemplarze gazety można otrzymać codziennie w Filharmonii Narodowej, Muzeum Fryderyka Chopina a, także w wybranych strefach melomana w Warszawie. Numery archiwalne dostępne będą w kasach Muzeum Fryderyka Chopina przy ulicy Tamka 43.

Look for free copies of our newspaper at the Warsaw Philharmonic and at the Chopin Museum. Copies will also be handed out daily in selected 'music lovers' zones' in Warsaw. Past issues will be available at the ticket office at the Chopin Museum (Tamka 43).



Uchem recenzenta

With a critical ear

 DOROTA SZWARCMAN

Na tegorocznym Konkursie scherza nie są obowiązkowe. Do wniosku, że trochę ich brak, doszło wielu pianistów, wybierając scherza jako utwory dowolne w etapie II lub III. W sobotni poranek było ich trzech.

Scherzo cis-moll zabrzmiało dwa razy. Zhexiang Li dobrze uchwycił początkowe wrażenie zbierania się do skoku; później trochę popędził, ale część środkowa zabrzmiała łagodnie. Philipp Lynov w mniejszym stopniu niż w etapie I poddał się tremie, ale i tym razem go nie ominęła, co było słychać także w tym utworze. *Scherzo h-moll* zaś uwzględnił w swoim programie Xiaoxuan Li, ale niestety potraktował jego skrajne części wyczytnowo, jak rodzaj etiudy. Środkowa część z kolędą *Lulajże, Jezuniu* okazała się w tym kontekście tylko miłą kołysanką.

Popisów technicznych nie zabrakło zresztą w tej sesji. Postawili na nie obaj wymienieni Chińczycy oraz najmłodsza z tej piątki, Tianyao Lyu. I w związku z tym ciekawostka reperturowa: od czasu poprzedniego Konkursu, gdy Bruce Liu święcił triumfy swoją wdzięczną, błyskotliwą technicznie i pełną humoru interpretacją *Wariacji* op. 2, nastąpił renesans wczesnego Chopina – utworów pisanych jeszcze w Warszawie, reprezentujących styl *brillant*. Mieliśmy już w trakcie tego Konkursu trzy ciekawe interpretacje *I Sonaty c-moll* op. 4, wczoraj po raz drugi i trzeci usłyszeliśmy ów przebój Bruce’a – *Wariacje* op. 2, a także *Rondo Es-dur* op. 16. Z tym że oba utwory znalazły się w programie wspomnianej Tianyao Lyu, która podbiła publiczność nieskazitelną techniką oraz humorem i charyzmą – inną niż u zwycięzcy poprzedniego Konkursu, ale niewątpliwą. Zhexiang Li był może mniej dowcipny, ale jego interpretacja też mogła ujmować.

Przed południem wystąpił także Eric Lu, który poszedł w inną stronę, wybierając *Sonatę b-moll* – jako drugi po Hyuku Lee (usłyszemy ją jeszcze w wykonaniu Tomoharu Ushidy). To pianista bardzo sprawny, ale przy tym oszczędny w emocjach. Niekiedy może się to podobać.

Eric Lu

 KRZYSZTOF SZLĘZAK / NIFC



As they are not compulsory this year, scherzos have been a little thin on the ground. This was clearly the conclusion reached by many pianists when choosing them as optional pieces in the second or third round. On Saturday morning, there were three of them.

The Scherzo in C sharp minor was played twice. Zhexiang Li ably captured the initial slinking up to the jump into the theme, then rushed a little, but the middle section sounded gentler. Philipp Lynov once more succumbed to stage fright, albeit to a lesser extent than in the first stage. This was particularly noticeable in this piece. Xiaoxuan Li included the Scherzo in B minor in his programme, but unfortunately treated its framing parts as a display of virtuosity, as if playing an etude. In this context, the middle section, which quotes the Polish Christmas carol *Lulajże, Jezuniu* [Hush, Little Jesus], had the appearance of merely a gentle lullaby.

There were many displays of technical prowess in this session. The two Chinese musicians mentioned above presented it as their greatest strength, as did the youngest of the five, Tianyao Lyu. A curious fact about the repertoire is worth mentioning in this context: since the previous competition, when Bruce Liu triumphed with his graceful, technically brilliant, and humorous interpretation of the Variations, Op. 2, there has been a renaissance of early Chopin, i.e. pieces written in the *brillant* style while he was still in Warsaw. We have already had three interesting interpretations of the Sonata in C minor, Op. 4 this year, and yesterday we heard what Bruce previously played with great success – the Variations, Op. 2, for the second and third time, along with the Rondo in E flat major, Op. 16. Tianyao Lyu won over the audience, displaying impeccable technique, humour and charisma in her interpretation of the latter, considerably different to the performance by the winner of the previous Competition, but undeniably impressive. Zhexiang Li might have been less jocular, but his interpretation was also captivating.

Eric Lu also performed before noon, taking a different direction by choosing the Sonata in B flat minor – the second after Hyuk Lee (with Tomoharu Ushida to come). He is a very skilled pianist, but at the same time cool in his emotions. This may be appealing to some.

Zhexiang Li

 KRZYSZTOF SZLĘZAK / NIFC



Zadanie kosmiczne

A cosmic task

 JAKUB PUCHALSKI

Drugi etap – w tym jego wczorajsza wieczorna sesja – obfituje w pełne cykle *Preludiów*. To wyjątkowe wyzwanie, bo pianista musi przedstawić zbiór 24 odrębnych mikroświatów, które jednak powinny się łączyć we wspólny kosmos. Zadanie nie z tej ziemi – i nie mogę powiedzieć, bym usłyszał satysfakcjonującą jego realizację. Spośród trzech interpretacji cyklu, które zabrzmiały wczorajszego wieczoru, znalazłem jednak dwie szczególnie ciekawe, bo *de facto* przeciwstawne: Nathalii Milstein i Yumeki Nakagawy.

Nie będę się tu zajmował problemami technicznymi, bo żadna z pianistek ich nie uniknęła. Istotna jest różnica w podejściu. Interpretacja Milstein, dojrzałej pianistki z Francji, zanurzona była w tradycji – a ta sięga przynajmniej romantycznych kreacji Alfreda Cortota. Każde preludium niesie w niej odrębne treści i emocje, przekazywane na różne sposoby. Pianistka w pełni świadomie wykorzystywała przy tym frazowanie (otwarcie i zamknięcie), kontrolowała linię akompaniującego basu – a wszystko to łączy się z pojęciem pedalizacji. Otóż gra Nathalii Milstein odznaczała się rzadko spotykaną podczas Konkursu (i, po prawdzie, nie tylko) czystością pedału. Frazy, a nawet poszczególne akordy w mniejszych strukturach nie zachodziły na siebie, artystka potrafiła zaś kształtować artykulację (zwróćmy uwagę na temat w *Preludium h-moll*!). To cechy, które zdecydowanie odróżniają ją od innych kandydatów, w tym – Yumeki Nakagawy, która postanowiła ekspresję *Preludiów* przenieść w wymiar wolumenu brzmienia. Nie oznacza to, że nie było tu smaczków – jak chociażby wyraziście i lekko podany temat *Preludium cis-moll*. Podobnie, szerszą niż Milstein piersią, wyśpiewała subtelne *Preludium Des-dur* (ale lewa ręka miała więcej do powiedzenia u Francuzki). Ostatecznie jednak siła wyrazu powierzona została sile brzmienia, zwłaszcza w preludiach o charakterze dramatycznym. A spuentował ją potężny dźwięk *d*, wieńczący recital.

Nathalia Milstein
 KRZYSZTOF SZLĘZAK / NIFC



The second round – including yesterday evening's session – presented a substantial number of complete cycles of the Preludes. A formidable challenge, for the pianist is required to present 24 distinct microcosms that must nonetheless cohere into a single, overarching cosmos. A task truly out of this world – and I cannot claim to have heard a wholly satisfying realisation of it. Yet, among the three interpretations that graced the evening, two were compelling, if essentially opposed in approach: those of Nathalia Milstein and Yumeka Nakagawa.

I will not dwell on technical issues, for neither pianist transcended them entirely. What matters more are their divergent artistic visions. Milstein, the more mature French pianist, immersed herself in tradition – a lineage reaching back at least to the Romantic sensibilities of Alfred Cortot. Each Prelude carried its own content and emotional weight, communicated in a variety of ways. The pianist deployed phrasing with full awareness, commencing and concluding phrases decisively, and controlling the accompanying bass line – all of which ties directly into her approach to pedalling. Indeed, Milstein's use of the pedal demonstrated a clarity rarely encountered at the Competition – and, truth be told, not often elsewhere either. Phrases, even individual chords within smaller structures, never overlapped, and she shaped articulation with exquisite precision (note the thematic line in the Prelude in B minor!). These qualities distinguish her among the participants, and especially from Nakagawa, who leaned her expression of the Preludes into the sheer weight of her sound. This is not to say there were no subtleties – the Prelude in C sharp minor theme, for instance, was presented with clarity and lightness, while the Prelude in D flat major sang out with broader, more expansive gestures (still, the left hand spoke with greater authority in Milstein's playing). Yet ultimately, the expressive weight lay in the power of her tone, especially in the more dramatic Preludes, a journey brought to a close by a colossal low D that crowned the recital.

Yumeka Nakagawa
 WOJCIECH GRZĘDZIŃSKI / NIFC



Konkursowe wspomnienia

Competition memories

 **JERZY MICHNIEWICZ**

sekretarz jury Konkursu Chopinowskiego w latach 2005–2021
secretary to the jury of the Chopin Competition 2005–2021

Z Konkursem niejako od środka zetknąłem się podczas przygotowań do edycji w 2005 r., dzięki zaproszeniu przez panią Basię Niewiarowską, wieloletnią szefową Biura Konkursu, jeszcze w Towarzystwie im. Fryderyka Chopina... Od tego czasu wiele się zmieniło. Uczestniczenie w tworzeniu tak wielkiego wydarzenia było i pozostaje dla mnie powodem do dumy i satysfakcji.

Oczywiście, Konkurs nie zaczyna się wraz z koncertem inauguracyjnym w październiku. Dla organizatorów i uczestników to zaledwie początek jego ostatniej fazy, a właściwie przedostatniej, bo jeszcze trzeba będzie zająć się rozliczeniami, przekazaniem nagród i wieńczącymi Konkurs trasami koncertowymi. Zresztą, wkrótce po zakończeniu edycji ruszają przygotowania do następnej. Pomimo stuletniej tradycji Konkursu, wciąż na nowo analizuje się jego przebieg i wprowadza korekty na podstawie najświeższych doświadczeń i oceny nowych wyzwań i możliwości, m.in. techniczno-telekomunikacyjnych. Okres pokonkursowy jest szczególnie korzystny dla wstępnego zaprojektowania następnej edycji – tak organizatorzy, jak i dziennikarze muzyczni, autorytety pianistyczne chętnie na gorąco formułują uwagi i sugestie. Aktualizowane są regulaminy, ten podstawowy – Regulamin Konkursu – i te techniczne, jak zasady pracy komisji jurorskich (preselekcji, eliminacji, konkursu), przyznawania nagród pozaregulaminowych, współpracy z producentami fortepianów. Konkurs współtworzy wiele podmiotów, a relacje z nimi to tematy na oddzielne opowiadania...

Zgłasza się tak wielu pianistów, że jeszcze w czasach, kiedy organizatorem było TiFC, podjęto decyzję, by publiczne eliminacje przeprowadzić dwutorowo, w warszawskich salach koncertowych Akademii Muzycznej oraz w Pałacu Kultury i Nauki, a występy były oceniane przez losowo dobrane podzespoły z grona jury. I to po wstępnej kwalifikacji na podstawie zgłoszonych nagrań! A z każdą edycją zgłoszeń przybywało.

Trzeba sprawnie przeprowadzić proces rekrutacji. Kandydaci muszą być dostatecznie wcześniej poinformowani o warunkach i zasadach uczestnictwa, logistyce, kosztach i nagrodach. Trzeba im zapewnić zakwaterowanie i możliwość ćwiczenia, przygotować formularze zgłoszeniowe. Te ewoluowały w kolejnych edycjach od papierowych, z nagraniami na taśmie magnetofonowej, do elektronicznych. W okresie napływania zgłoszeń Biuro Konkursu musi zweryfikować poprawność formalną i kompletność każdego z nich. Bywało ciekawie, niewiele aplikacji od razu zasługiwało na oficjalne potwierdzenie. A ile było problemów nietypowych! Niepełnoletniość aplikanta, niekompatybilność techniczna załączników, różnice czasowe i przeciążenia systemu, bo przecież większość zgłasza się w ostatniej chwili! Problemy zdrowotne – te zakłócały nieraz porządek przesłuchań eliminacyjnych czy październikowych. Zmiana płci w toku, niemożność prezentacji w szabat, prośba o rozdzielenie w czasie występów braci, wbrew porządkowi alfabetycznemu – w 2005 r. bracia Lim zajęli *ex aequo* III miejsce i zdobyli identyczną sumę punktów!

I first got to know the Competition from within, so to speak, during the preparations for the 2005 edition, thanks to an invitation from Mrs Basia Niewiarowska, long-serving head of the Competition Office, which at the time was still at the Fryderyk Chopin Society... A lot has changed since then. Contributing to the creation of such a great event was and remains for me a source of pride and satisfaction.

Of course, the Competition does not begin with the inaugural concert in October. For the organisers and participants, that is merely the start of its final stage, or really the penultimate stage, since there is still the matter of settling the accounts, handing over the prizes and seeing to the concert tours that follow the Competition. Moreover, shortly after the conclusion of one edition, preparations begin for the next. Despite the hundred-year tradition of the Competition, there is always renewed analysis of how it has gone, with adjustments made based on recent experiences and assessments of new challenges and possibilities, including in technology and telecommunications. The post-competition period is particularly conducive to the initial projection of the next edition: the organisers, as well as music journalists and piano authorities, readily formulate comments and suggestions that are still fresh in their minds. The rules are updated, both the main Competition Rules and the technical regulations, like those governing the work of the adjudication committees (pre-selection, qualifying, competition), the awarding of non-statutory prizes and cooperation with piano makers. There are many parties that help to create the Competition, and relations with them would require separate discussion...

So many pianists apply that already when the Chopin Society was still organising the event, the decision was taken to split the public qualifying round between two Warsaw venues – the Music Academy's concert hall and the Palace of Culture and Science – and performances were evaluated by teams chosen at random from the body of jurors. And that was after the pre-qualifying based on submitted recordings! And the number of applications has grown from one edition to the next.

The recruitment process has to be efficient. The candidates must be informed sufficiently early about the conditions and principles governing their participation, logistics and costs, and prizes. Their accommodation and practice facilities have to be arranged, application forms prepared. These have evolved over successive editions of the Competition, from paper applications with recordings on tape to electronic forms. During the period

Sekretarz pełni tylko funkcje techniczne, jednak w praktyce oznacza to, że musi doprowadzić do kolegialnej decyzji o rankingu pianistów i wskazania uczestników następnego etapu bądź laureatów. I musi to być bezbłędne, uczciwe i transparentne. I utrzymane w tajemnicy. I błyskawiczne.

While the secretary performs purely technical functions, in practice that means he must bring about a collective decision on the ranking of pianists and the indication of the participants in the next round and finally the prize-winners. And that has to be error-free, honest and transparent. And kept secret. And lightning-quick.

„Nie ma pani pojęcia...” ‘You have no idea ...’

JAKUB PUCHALSKI

Zadziwiająco brzmi ujęcie tematu *Ballady g-moll*. Po masywnym wstępie, w dodatku dociążonym spowolnieniem, fraza przedłuża się i poprzez łącznik sięga pierwszego taktu tematu. Tego, który powinien już zabrzmieć jako nowa myśl – w tempie *moderato*. Tymczasem w interpretacji Raoula Koczalskiego z 1948 r. takt ten domyka jednak frazę wstępu, a *moderato* rozpoczyna się dopiero w następnym. Ale czy to faktycznie *moderato*, skoro niemal każda nuta zapisana jest w innym tempie, a śpiewne ósemki bywają dłuższe od akompaniujących ćwiartek? A przecież całość żyje, toczy się zaskakującą, zmienną, hiperwokalną linią – i nie ma żadnych wątpliwości, czego słuchamy: niezwyklego wstępu do pełnej tajemnic opowieści – czyli właśnie ballady. Tak, w ostatnim, ale bardzo intensywnym roku swego życia, grał jedyny uczeń ucznia Chopina, po którym zachował się bogaty zbiór nagrań. Nie po raz pierwszy utrwalił *Balladę g-moll*, wcześniej nagrał ją w listopadzie 1939 r. w Berlinie. Wówczas nie było mowy o „przeoczeniu” zmiany tempa: *moderato* pojawia się zgodnie z zapisem, od początku pierwszego tematu. Prawdziwego Koczalskiego najwyraźniej jednak słyszymy dopiero w dwóch rejestracjach powojennych. Bez skrępowania wymuszonego ścisłym nadzorem Deutsche Grammophon, pozostającego pod nazistowską presją, ewidentnie skutkującego grą wbrew samemu sobie, o czym świadczą recenzje jego koncertów i nagrania z innych lat. A także wbrew tradycji, w której Koczalski przyswoił muzykę Chopina.

Nie oznacza to, że Karol Mikuli, u którego młodzieńki Raoul studiował bardzo intensywnie przez łącznie kilkanaście miesięcy, przerobił z tym cudownym dzieckiem cały repertuar chopinowski. Ani tym bardziej, że Koczalski – taka indywidualność artystyczna! – całe życie powtarzał jedynie model wyuczony w dzieciństwie. Istotą jest raczej przyswojenie chopinowskiego języka, sposobu stosowania wszelkich rodzajów *rubato*, formułowania muzycznych myśli, operowania gestem, podejścia do kształtowania formy, odczuwania niuansów – a przede wszystkim śpiewności, tej podstawowej cechy, której Chopin żądał nieustannie.

Przetrzymania powolnego tempa wstępu na pierwszy takt tematu nie znajdziemy wprawdzie w opracowanym przez Mikuliego wydaniu *Ballady g-moll*. Znajdziemy je jednak w innym miejscu: u ojca polskiej pianistki XX w., Aleksandra Michałowskiego, który – również na poziomie mistrzowskim – konsultował interpretacje muzyki Chopina z Mikulim. Nie usłyszymy tego na nagraniu, bo takie nie istnieje, lecz odnajdziemy w opracowanej przez Michałowskiego własnej edycji *Ballad*. A wraz z nią komentarz, że zmiana ta „się tłumaczy zakończeniem poprzedniej frazy”. I dokładnie to słyszymy pod palcami Koczalskiego. W tym samym momencie przypominają się słowa samego kompozytora, zanotowane przez jego uczennicę: „Nie ma pani pojęcia, jak cierpię, widząc moją muzykę wydrukowaną. Ledwie znajduję w niej swoje myśli; nie można zapisać niuansów, sensu fraz i to mnie irytuje”. Tego, jak *Balladę g-moll* grał Koczalski, rzeczywiście nie sposób zapisać.

Fryderyk Chopin, 4 *Ballades*, red. Karol Mikuli, ok. 1890
Fryderyk Chopin, 4 *Ballades*, ed. Karol Mikuli, c.1890
BIBLIOTEKA JAGIELLOŃSKA, KRAKÓW



The presentation of the first theme of the Ballade in G minor is truly amazing. The introduction is languorous, and slows down further, its final phrase extended, in the transition to the main theme. This is played in *tempo moderato* and should sound like a new idea. In Raoul Koczalski's 1948 interpretation, however, the phrasing of the introduction carried over and the *moderato* does not begin until a bar later. But is it really *moderato* when nearly every note has a different tempo, and when the quavers in the melody are longer than the accompanying crotchets? But the overall impression is of vibrancy. It rolls along in a surprising, varied, ultra-lyrical line – there is no doubt that what we are listening to is a remarkable introduction to a tale full of mystery, i.e. to a ballad. This is how this pupil of one of Chopin's pupils (the only one who left a significant number of recordings) played it in his final, turbulent year. Koczalski had previously recorded the piece in Berlin in 1939. At that time, there was no question of 'overlooking' the change in tempo – the *moderato* starts at the beginning of the first theme as per the tempo marking. Evidently, however, the real Koczalski is only heard in two of his post-war recordings. These were made without the constraints imposed by the strict supervision of Deutsche Grammophon, which was under pressure from the Nazis. This clearly resulted in playing against his better judgement, as evidenced by reviews of his concerts and recordings from these years. It also resulted in playing which defied the Chopin tradition he had previously absorbed.

This is not to say that Karol Mikuli, with whom the child prodigy Koczalski studied intensely for over a year, covered the entire Chopin repertoire with him. Even less does it suggest that such an artistic personality as Koczalski relied solely on the example learned in his childhood. What matters most is rather absorbing Chopin's language, the way in which he made use of every kind of *rubato*, formulated musical ideas and manipulated gestures, and approached the shaping of form, feeling nuance, but above all, instilling the fundamental *cantabile* that Chopin constantly demands.

Mikuli's edition of the Ballade in G minor does not stipulate that the slow tempo of the introduction continue into the beginning of the first theme. This extension can, however, be found elsewhere, for example with the father of 20th-century Polish pianism: Aleksander Michałowski. Michałowski had consulted Mikuli, as a master of the repertoire, on interpreting Chopin's music. He is not found on any recording, however, because there are none, but he did edit an edition of the Ballades. There is an accompanying comment that this change 'is explained by the ending of the previous phrase'. This is precisely what we hear beneath Koczalski's fingers. And it is at this very moment that we are reminded of the composer's own words, as noted by a student: 'You have no idea how it pains me to see my music in print. I can hardly find my thoughts in it; the nuances and the meanings of the phrases cannot be written down. And that vexes me.' How Koczalski played the Ballade in G minor really cannot be written down.



Michael Bronk, Philipp Lynov
📷 KRZYSZTOF SZŁĘZAK / NIFC



Piotr Pawlak
📷 KRZYSZTOF SZŁĘZAK / NIFC



Ruben Micieli
📷 WOJCIECH GRZĘDZIŃSKI / NIFC



Tianyao Lyu
📷 WOJCIECH GRZĘDZIŃSKI / NIFC

REPERTUAR

THE REPERTOIRE

