

Kurier Chopinowski

Nº 11
14 X 2025

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

KLAUDIA BARANOWSKA

MARCIN GMYS

Uchem recenzenta

With a critical ear

ARTUR SZKLENER

Konkursowe menu

Competition menu

DOROTA SZWARCMAN

Z preludiami i polonezami

Preludes and
polonaises

JAKUB PUCHALSKI

Bez kompleksów

At ease with oneself



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

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 Zabieglińska

PROJEKT GRAFICZNY / LAYOUT
Mateusz Kowalski

WSPÓŁPRACA / COOPERATION
Ola Dębniak

TŁUMACZENIA / TRANSLATIONS
Steven Canty, John Comber

KOREKTA / PROOFREADING
Maria Aleksandrow, Gavin Dixon

ZDJĘCIE NA OKŁADCE / COVER PHOTO
Hao Rao – Wojciech Grzędziński

**AUTOR PRAC NA STRONIE 8 /
AUTHOR OF THE WORKS ON PAGE 8**
Michał Rzecznik

DRUK / PRINT
KRM Druk



RP

Patronat Honorowy
Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej
Karola Nawrockiego

DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW
MINISTERSTWA KULTURY I SZCZĘTLIWA NARODOWEGO

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

MECENAS

PARTNER STRATEGICZNY



PARTNER GŁÓWNY

PARTNER ZŁOTY



WSPÓŁORGANIZATORZY



PARTNERZY



OFICJALNY PRZEWÓZNIK NITC



PATRONI MEDIALNI



WSPÓŁPRACA WYDAWCZKA



Plakaty konkursu Competition posters



KAMILA STĘPIEŃ-KUTERA

Blisko sto lat istnienia Konkursu Chopinowskiego to nie tylko epoka w dziejach pianistyki – to także historia polskiego plakatu w pigułce. Graficzna identyfikacja Konkursu odzwierciedla trendy w kreowaniu plakatów i buduje odrębną kategorię w tej dziedzinie. Począwszy od literniczych projektów Ludwika Gardowskiego z lat 20. XX w., przez ekspresywnie rozsypujące się klawisze fortepianu na projekcie Manfreda Kruski (1960), wierzby na pięciolinii – Tomasza Szuleckiego (1985), rozczapierzone palce wirtuoza u Rosława Szayby (1995), samotracką Nike ze skrzydłami z klawiszy u Wiesława Grzegorzczyka (2005), po układankę z elementów fortepianu na projekcie Studia Moonmadness – plakaty z Konkursu tworzą zbiór niejednokrotnie wybitnych wizji artystycznych.

Kolekcja została skomponowana w wirtualną wystawę przez Łukasza Kaczmarowskiego i Aleksandrę Lewandowską. Jest dostępna w witrynie artsandculture.google.com.

The nearly 100-year history of the Chopin Competition is not only an epoch in the history of piano playing, but also a concise history of Polish poster art. The graphic identity of the Competition reflects trends in poster design and has led to the creation of a distinct category: the Chopin poster. Starting with Ludwik Gardowski's lettering designs from the 1920s, through Manfred Kruska's expressive scattering of piano keys (1960), Tomasz Szulecki's willows on a stave (1985), Rosław Szayba's splayed fingers (1995), Wiesław Grzegorzczyk's Samothrace Nike with wings made of keys (2005), and on to the piano parts jigsaw puzzle designed by Studio Moonmadness (2020), Chopin Competition posters comprise a collection of often outstanding artistic visions.

The collection has been arranged into a virtual exhibition by Łukasz Kaczmarowski and Aleksandra Lewandowska, translated by John Comber and can be found at artsandculture.google.com.

Plakat XIII Międzynarodowego Konkursu
Pianistycznego im. Fryderyka Chopina
Poster of the 13th International
Fryderyk Chopin Piano Competition
ROSLAW SZAYBO



Harmonogram dnia Schedule of the day

Sesja poranna Morning session

10:00 Yang (Jack) Gao
Chiny / China

11:00 Eric Guo
Kanada / Canada

PRZERWA / INTERMISSION

12:25 David Khrikuli
Gruzja / Georgia

Sesja wieczorna Evening session

17:00 Shiori Kuwahara
Japonia / Japan

18:00 Hyo Lee
Korea Południowa / South Korea

PRZERWA / INTERMISSION

19:25 Hyuk Lee
Korea Południowa / South Korea

20:20 Tianyou Li
Chiny / China



Zobacz wirtualną wystawę online:

See the virtual exhibition:

CZĘŚĆ I / PART I
1927–1955



CZĘŚĆ II / PART II
1960–1990



CZĘŚĆ III / PART III
1995–2021



→ artsandculture.google.com

Uchem recenzenta

With a critical ear

Gabriele Strata
WOJCIECH GRZĘDZIŃSKI / NIFC



KLAUDIA BARANOWSKA

Sesja poranna w dniu kończącym etap II była prawdziwie międzynarodowym pokazem oraz dowodem na to, jak odmiennie można rozumieć i kształtować chopinowską narrację.

Jako pierwszy wystąpił Yehuda Prokopowicz, ostatni z czterech Polaków zakwalifikowanych do etapu II. Romantyczną poetyką potrafił zaczarować publiczność już od pierwszych dźwięków, a może nawet jeszcze wcześniej. Podobnie jak w etapie I, rozpoczął od długiego, skupionego spojrzenia w stronę słuchaczy – gestu, który wydaje się jego sposobem na oswojenie przestrzeni koncertowej. To pianista, który ma bardzo wiele do zaoferowania – i który potrafi sprawić, że sala milknie, słuchając go w całkowitym skupieniu. Szczególne wrażenie zrobił na mnie cykl *Mazurków* op. 17 pomyślany jako całość, zagrany z lekkością, wyobraźnią i delikatnością, wyczuciem *rubato* i frazy. Każda z tanecznych miniatur miała swój odcień – od tajemniczej elegancji, po niemal metafizyczne uniesienie na zakończenie. Bardzo udanym zabiegiem w programie polskiego pianisty było przejście od mazurków do *Ronda à la Mazur F-dur* op. 5, które zabrzmiało finezyjnie, w duchu stylu *brillant*, z improwizacyjną swobodą i naturalnym wdziękiem.

Z podobną błyskotliwością rozpoczął swój występ Gabriele Strata, zamykający niedzielną sesję poranną. Był to jeden z najbardziej urzekających momentów przedpołudniowych przesłuchań. *Bolero* op. 19, utwór rzadko pojawiający się w konkursowych programach, wykonał z pewną nonszalancją, łącząc rytmiczną precyzję z ujmującą swobodą i subtelnym, hiszpańskim kolorytem. W cyklu *Preludiów* op. 28 (nr 7–12) włoski pianista odnalazł bogactwo barw, a każda z miniatur miała własną przestrzeń, oddech i historię. Z tej pełnej kolorów serii przeszedł do *Poloneza fis-moll* op. 44, w którym pokazał wycucie formy i dramaturgii, zachowując jednocześnie elegancję i umiar. Słysząc tu było wyraźnie zarysowany, znakomicie uchwycony rytm polonezowy, a wszystko z wrażliwością dźwiękową i naturalnością. W grze Straty nie było zbędnej teatralności – przeciwnie, wiele w niej delikatnych niuansów i wewnętrznej ekspresji, które szczególnie wybrzmiały w *Nokturnie b-moll* z op. 9. Był wykonany łagodnie, ale z bogactwem zróżnicowanych planów brzmieniowych i stał się pokazem wyobraźni i lirycznej wrażliwości pianisty. Całości dopełniło *Scherzo b-moll* zagrane z rozmachem, który – miejmy nadzieję – zaprowadzi nas do kolejnego konkursowego spotkania z tym artystą.



Yehuda Prokopowicz
KRZYSZTOF SZLEZAK / NIFC

The morning session on the closing day of the second round was a truly international display, which provided evidence of the many different ways a Chopin narrative can be understood and shaped.

First to perform was Yehuda Prokopowicz, the last of the four Poles to have qualified for the second round. His playing was romantic and poetic, and at the same time mysterious: he was capable of enchanting the audience from the very first notes, and perhaps even sooner. As in the first round, he began his second-round performance with a long, focussed gaze towards the listeners – a gesture that seems to be his way of coming to terms with the concert space. He is a pianist who has a great deal to offer – and who is capable of making the whole hall fall silent in rapt concentration. I was particularly impressed by the set of *Mazurkas*, Op. 17, treated as a well-conceived whole, played with lightness, imagination and poetic delicacy. Yehuda Prokopowicz presented his own cohesive vision of these works – full of charm and melancholy, with a feel for *rubato* and phrasing. Each of the dance miniatures had its own colouring – from mysterious elegance through to an almost metaphysical rapture at the end. One very successful strategy in the Polish pianist's programme was to pass from the mazurkas to the *Rondo à la Mazur*, Op. 5, which sounded graceful, in the spirit of the *stile brillante*, with improvisational freedom and natural charm.

Gabriele Strata, who brought Sunday's morning session to a close, began his performance in similarly dazzling fashion. It was one of the most moving moments in the morning session. He played the *Bolero*, Op. 19, a work that rarely appears on competition programmes, with an airy nonchalance, combining rhythmic precision with engaging freedom and a subtly Spanish tone. In the block of *Preludes*, Op. 28 (Nos. 7–12), the Italian pianist found a wealth of colours, and each of the miniatures had a distinctive scale, pace and narrative. From that most colourful set, he passed to the *Polonaise* in F sharp minor, Op. 44, in which he demonstrated his feeling for structure and drama, while at the same time maintaining elegance and moderation. We heard a clearly articulated and perfectly executed polonaise rhythm, expressed with tonal sensitivity and naturalness. There was no superfluous theatricality to Strata's playing; on the contrary, it contained many delicate nuances of inner expression, particularly prominent in the *Nocturne* in B flat minor from Op. 9. This was performed gently, but with an array of differentiated tonal registers. It became a display of imagination and lyrical sensitivity. The programme ended with the *Scherzo* in B flat minor – a conclusion full of brilliance and panache, which – we hope – will bring us another encounter with this artist in the Chopin Competition.

Z prądem i pod prąd *With and against the currents*

Tomoharu Ushida
Krzysztof Szlęzak / NIFC



MARCIN GMYS

Ostatnią sesję etapu II otworzył Tomoharu Ushida. Japoński artysta postawił na większe formy – na czele z *Sonatą b-moll* i *Polonezem As-dur*, ale znalazło się też miejsce dla uroczego *Ronda à la Mazur* op. 5, napisanego przez Chopina jeszcze pod okiem Józefa Elsnera. Było to świetne granie ładnym dźwiękiem, wierne tekstowi, bez silenia się na oryginalność.

Po *Polonezie*, zakończonym z imperialnym przytupem, na estradzie pojawiła się wychowanka Danga Thai Sona, Chinka Zitong Wang, która już w etapie I zainteresowała mnie poetycko odczytanym *Nokturnem fis-moll* op. 48. Tym razem moją uwagę przykuł program jej recitalu. Zresztą repertuar wybierany przez pianistów w bieżącej edycji Konkursu, gdy mają oni nieco więcej swobody, to temat na osobny, dłuższy tekst...

Chinka otworzyła swój występ *Nokturnem F-dur* op. 15 nr 1. Po triumfalnych akordach Ushidy jej mistyczne *pianissimo* zadziało wręcz kojąco. A gdy artystka przeszła do środkowego *con fuoco*, nie grając wcale tak głośno, jak jej poprzednik, wydawało się, że rozwibrowała całą salę. Na eklektyczny (ale w dobrym tego słowa znaczeniu) program złożyły się jeszcze 3 *Écossaises* op. 72, *Andante spianato* i *Wielki Polonez Es-dur* op. 22, *Ballada As-dur*, a także *Presto con leggerezza* As-dur WN 44 – najrzadziej grywane, bo wykluczone z cyklu op. 28 *Preludium As-dur* oraz 6 ostatnich preludiów. Na wyjście pianistka zaproponowała ponadto ostatni, niedokończony przez Chopina, *Mazurek f-moll* z op. 68. Korespondencje tonalne między *Balladą* a *Presto* czy między otwierającym *Nokturnem* w F-dur, a – podanym znów szeptem i bardziej w rytmie *valse triste* niż mazurka – ostatnim szkicem Chopina w tonacji f-moll były z pewnością zamierzone. To akt wielkiej odwagi zakończyć swój recital ściszoną znakami zapytania, i to z interpretacją idącą poniekąd na przekór intencji kompozytora. Podejrzewam – a piszę te słowa przed ogłoszeniem werdyktu, że tej artystki nie usłyszymy już w etapie III. W kuluarach słyszałem narzekania na zanikanie „polskiego” rytmu. Mnie wydaje się to dopuszczalne, bo mam wrażenie, że musujący *Wielki Polonez* z op. 22, podobnie jak polonez wieńczący młodzieńcze *Wariacje* op. 2, są dziełami skrojonymi przez romantycznego ironistę i nie należy ich brać zupełnie serio. Przyznając, że takich wrażliwych, utalentowanych i odważnych artystek jak Zitong Wang, które nie kalkulują, czy przypadną do gustu jurorom, w obecnym Konkursie trochę mi brakuje...

The last session of the second round was opened by Tomoharu Ushida. The Japanese artist opted for longer works, led by the Sonata in B flat minor and Polonaise in A flat major, but he also found space for the charming *Rondo à la Mazur*, Op. 5, which the youthful Chopin wrote under the guidance of Józef Elsner. This was splendid playing, with lovely tone, and faithful to the score, but without striving overly for originality.

After the Polonaise, which ended with an imperious flourish, a pupil of Dang Thai Son took to the stage – the Chinese pianist Zitong Wang, who already in the first round sparked my interest with a poetic reading of the Nocturne in F sharp minor from Op. 48. This time, she again caught my attention with the programming of her recital. Moreover, the repertoire chosen by the pianists in this edition of the Competition, when they have a little more freedom, could be the subject for a separate, more lengthy discussion...

Wang opened her performance with the Nocturne in F major, Op. 15 No. 1. After Ushida's triumphant closing chords, her mystical *pianissimo* proved utterly soothing. And when she passed into the *con fuoco* middle section, without playing at all as loudly as her predecessor, it seemed that the whole hall was reverberating. The programme, which was eclectic, but in the best sense, also featured the 3 *Écossaises*, Op. 72, *Andante spianato* and *Grande Polonaise brillante*, Op. 22, *Ballade* in A flat major, *Presto con leggerezza*, WN 44 – the least often played prelude, having been left out of Opus 28 – and the last six preludes from that set. To close, Wang also offered the audience Chopin's last, incomplete Mazurka in F minor from Op. 68. The tonal correspondences between the Ballade and the Presto and between the opening Nocturne in F major and Chopin's final sketch in the key of F minor, again delivered with a whisper and more in the rhythm of *valse triste* than a mazurka, were certainly intended. It is an act of great courage to end one's recital with a furtive question mark – and in an interpretation that in a way runs counter to the composer's intention. I suspect, and I write these words before the verdict is announced, that we won't be hearing this artist in the third round. Behind the scenes, I heard some grumblings about the loss of the 'Polish' rhythm. For me, that seems excusable, as I have the impression that the bubbling Polonaise in E flat major, like the polonaise that crowns the youthful Variations, Op. 2, are the works of a romantic ironist and ought not to be taken entirely seriously. I admit that for me this Competition has slightly been lacking in such sensitive, talented and bold artists as Zitong Wang, who wouldn't calculate whether their playing will be to the taste of the jury...



Zitong Wang
Wojciech Grzędziński / NIFC

Konkursowe menu

Kołysanka

Competition menu

The Berceuse

ARTUR SZKLENER

Kołysanka *Des-dur* op. 57 to utwór unikatowy, zarówno w historii muzyki, jak i w twórczości Fryderyka Chopina. Choć w swej budowie nawiązuje do barokowej wariacji ostinatowej, jest w podstawie harmonicznnej jeszcze bardziej zwięzła od swych XVII-wiecznych pierwowzorów, gdyż opiera się na jednotaktowej figurze akompaniamentu wychodzącego od funkcji toniki i zawieszanego na dominancie. Zbudowane w ten sposób momentum (dominanta dąży z powrotem do toniki) jest swoistą tektoniczną siłą poruszającą całą kompozycję, przy zachowaniu jej istic mozartowskiej konstrukcyjnej klarowności. Na tym muzycznym „perpetuum mobile” zbudowany jest czterotaktowy temat o cechach *bel canto*, który z kolei w typowo chopinowski sposób zawiesza się na tercji tonacji głównej, co daje możliwości jego swobodnego kształtowania na długim oddechu.

Utwór przypomina nokturn, lecz jest nieco odmienny w charakterze. Nawet w porównaniu z pozbawionymi części kontrastowej *Nokturnami Des-dur* op. 27 czy *Es-dur* op. 55, *Berceuse* zadziwia wyciszeniem i emocjonalnym stonowaniem. Już pierwsza wariacja wprowadza dialog – polifonia to jedna z chopinowskich sygnatur stylistycznych w dojrzałym okresie twórczości – lecz głosy dopełniają się tu w pełnej harmonii, bez napięć. W miejsce nokturnowych namiętnych szepotów duetu kochanków w alkowie mamy jakby baśń Szeherazady, przy miarowym akompaniamencie, przypominającym nieco dźwięki harfy. W warstwie pianistycznej *Kołysanka* to istna feeria muzycznych arabesk: utrzymanych w najwyższych rejestrach figuracji, tryli, równoległych tercji czy typowych dla Chopina mikrofigur zaczerpniętych z tradycji wokalnej, a tworzących na fortepianie efekt lekkiego rozedrgania, niczym światło w impresjonistycznym obrazie na granicy jawy i snu. Całość, po kilkunastu przekształceniach, kończą dźwięki bijącego zegara, które nikną ostatecznie – jak cały świat utworu – w objęciach Morfeusza.

Geneza *Berceuse* jest równie oryginalna jak sam utwór. Chopin skomponował ją w Nohant dla Louisette – córki Pauline Viardot – która zgodnie ze słowami George Sand, „śmiała się bez przerwy, śpiewała i tańczyła, usiłując porozumieć się ze swym «towarzyszem zabaw» po polsku. Sprawiało to nieopisaną radość Chopinowi”, który „spędzał czas na całowaniu jej po rękach”. I skłoniło go do stworzenia najdelikatniejszych wariacji w historii muzyki fortepianowej.

Fryderyk Chopin, *Berceuse Des-dur* op. 57.
rękopis edycyjny nieustalonego kopisty
z naniesieniami kompozytora, 1844
Fryderyk Chopin, *Berceuse* in D flat major, Op. 57.
Stichvorlage autograph by an unidentified copyist with
annotations by the composer, 1844
BIBLIOTEKA NARODOWA, WARSZAWA



The *Berceuse*, Op. 57 is a unique work, both in the oeuvre of Fryderyk Chopin and indeed in the history of music. Although referring in its design to Baroque ostinato variation, in its harmonic foundation it is even more compact than its 17th-century prototypes, since it is based on the one-bar figure of an accompaniment that departs from the tonic function and is suspended on the dominant. The momentum built up in this way (the dominant aspires to return to the tonic) is a kind of tectonic force that moves the whole of the composition, while retaining its veritably Mozartean structural clarity. Forged upon this musical *perpetuum mobile* is a four-bar theme with *bel canto* features, which in turn, in typical Chopin fashion, suspends itself on the third of the principal key, which allows it to be freely shaped on a long breath.

This work resembles a nocturne, but is somewhat different in character. Even compared to the Nocturnes in D flat major from Op. 27 and in E flat major from Op. 55, both devoid of a contrasting section, the *Berceuse* soothes one with its calmness and emotional restraint. The first variation already brings a dialogue (polyphony is one of the stylistic hallmarks of the mature Chopin),

but the voices complement one another harmoniously, without any tensions. In place of the nocturnes' passionate whispers exchanged by two lovers in an alcove, we have something like a tale from Sheherazade, to a regular accompaniment somewhat reminiscent of the sounds of a harp. On the pianistic level, the *Berceuse* is a real extravaganza of musical arabesques: figurations in the highest registers, trills, parallel thirds and the microfigures taken from vocal tradition that are typical of Chopin, creating on the piano the effect of a shimmering haze, like the light on an impressionist painting caught between dream and reality. After a dozen or so transformations, the work ends with the sounds of a ticking clock, which ultimately fade, like the whole world of this composition, in the arms of Morpheus.

The origins of the *Berceuse* are just as unique as the work itself. Chopin composed it in Nohant for Pauline Viardot's little daughter Louisette, who, according to George Sand, 'laughed incessantly, sang and danced, trying to communicate with her "playmate" in Polish. This gave Chopin indescribable joy', as he 'spent his time kissing her hands'. And that moved him to create the most delicate variations in the history of piano music.

Fryderyk Chopin, *Berceuse Des-dur* op. 57, autograf szkicowy
fragmentów utworu, 1843-1844
Fryderyk Chopin, *Berceuse* in D flat major, Op. 57, autograph
sketch of fragments of the piece, 1843-1844
NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA



Z preludiami i polonezami

Preludes and polonaises

 DOROTA SZWARCMAN

Jury
The jury
 WOJCIECH GRZĘDZIŃSKI / NIFC



Trudny był ten II etap, i to dla wszystkich – zarówno pianistów, jak jury i publiczności. Zapowiadał się źle, bo miał być bardzo urozmaicony, biorąc pod uwagę możliwość wyboru – poza obowiązkową szóstką preludiów z op. 28 i polonezem – utworów dowolnych. Ale te obligatoryjne zapamiętamy bardziej ze względu na ich liczbę. Nie jest może tak źle, jak stwierdził parę dni temu jeden z jurorów, że prawie nikt nie zagrał dobrego poloneza. Owszem, zdarzyło się kilka ciekawych interpretacji, i to – żeby było ciekawiej – zaserwowanych nam przez pianistów pochodzących w większości spoza Polski.

Co do preludiów zaś, wielu uczestników zdecydowało się wykonać cały cykl. Usłyszeliśmy go aż dziesięć razy, a trzykrotnie – połowę opusu. Grano go różnie, niestety często tak, że można było się znużyć, mimo że pozornie niczego w tych wykonaniach nie brakowało. Zdarzało się też, że wpadaliśmy w zachwyt, jak przy interpretacjach Vincenta Onga, Piotra Alexewicza czy Yanga (Jacka) Gao, a nawet przeżywaliśmy wielkie emocje, za sprawą Yumeki Nakagawy, która jednak nie została dopuszczona do etapu III.

Preludia więc, jeśli tak można powiedzieć, najbardziej dały nam się we znaki. Na szczęście wybierano rozmaite dzieła. Często te wczesne: *Sonatę c-moll* op. 4 usłyszeliśmy aż trzy razy (nie było tak jeszcze nigdy), kilka razy *Wariacje* op. 2, po parę razy *Rondo à la Mazur* op. 5, *Rondo Es-dur* op. 16, pojawiło się nawet *Rondo c-moll* op. 1, a także *Allegro de concert* op. 46. Były i paryskie bibelotki – *impromptus*. Mistrzynią w konstruowaniu nietuzinkowego programu okazała się Zitong Wang, która włączyła do repertuaru *Écossaises* op. 72, *Presto con leggerezza* WN 44 oraz „ostatni mazurek”, który być może wcale mazurkiem nie jest. To nieukończone dzieło opracował Jan Ekier w „Wydaniu Narodowym”.

Były też różności, od scherz do *Berceuse*. W sumie więc bogaty Chopinowski świat. Ale jakoś bardzo zmęczeni się czujemy po tym etapie. Po tych wielu spojrzeniach na te same utwory tak różnych, że wydawałoby się czasem wręcz przeciwnych, można było się pogubić. Zwłaszcza po ogłoszeniu wyników, które sprawiły, że wielu naszych faworytów i faworytek już nie wystąpi. Smucimy się więc z nimi. Ale *the show must go on*, Konkurs trwa dalej, wciąż jest komu kibicować – i kibicować będziemy. A przed nami sonaty i mazurki.

The second stage was more taxing than expected for all concerned – the pianists, the jury, and the audience. It promised to be a more easy-going experience. After all, it was supposed to be highly variegated, as the pianists were free to play whatever they chose, with the exception of the obligatory six preludes from Op. 28 and a polonaise. However, those mandatory pieces remain in the memory more on account of their sheer quantity. A few days ago, one of the jurors said that virtually no one had played a good polonaise, though it might not have been as bad as all that. Actually, there have been a few memorable interpretations, and curiously, they have mostly been performed by pianists from outside Poland.

As for the preludes, several of the participants performed all of them, so we got to hear the entire cycle ten times, and half the cycle three times. They were played in different ways, but unfortunately, often in a manner that led to boredom, though without any specific shortcomings. Some interpretations, however, were astounding, e.g. those of Vincent Ong, Piotr Alexewicz and Yang (Jack) Gao. Even Yumeka Nakagawa took us on an emotional rollercoaster, although she did not advance to the next stage.

I can therefore say that the preludes were the most taxing for us. However, the other works were quite varied, with early compositions well represented. We heard the Sonata in C minor, Op. 4 three times (a first), the Variations, Op. 2 several times, the *Rondo à la Mazur*, the Rondo in E flat major, Op. 16, the Rondo in C minor, Op. 1, and the *Allegro de concert*, Op. 46. There were also Parisian trifles – *impromptus*. Zitong Wang masterfully constructed an extraordinary programme that included *Écossaises*, Op. 72, the *Presto con leggerezza*, WN 44, and the 'last mazurka', which may not be a mazurka at all. In any case, it is an unfinished work, albeit one completed by Jan Ekier for the *National Edition*.

There were also various other pieces, from scherzos to the *Berceuse*. All in all, a rich Chopin world. But this stage has somehow left us feeling very tired. It was easy to get lost in the multiplicity of takes on the same pieces that sometimes differed to the point of seeming contradictory. This was especially the case when the results were announced. Many of our favourites will not be performing any further. So we mourn with them. But 'the show must go on', the Competition continues, there are still people to cheer for – and we will cheer them on. We have the sonatas and mazurkas to come.



Od lewej / From the left to right:
Artur Szklener, Garrick Ohlsson, Aleksander Laskowski
 WOJCIECH GRZĘDZIŃSKI / NIFC

Bez kompleksów

At ease with oneself

JAKUB PUCHALSKI

Wraz z dublami – zachowało się w sumie 19 nagrań. Żadnego całego cyklu opusowego, wyłącznie wybrane utwory. To wystarczyło, by Chopinowskie mazurki w interpretacji Ignacego Friedmana przeszły do legendy – niezmiennie żywej, mimo upływu wieku. Skoczne, dziarskie, zdają się pochodzić raczej z wiejskiej karczmy niż z warszawskiego salonu. W niektórych pianista wręcz świadomie wzmacniał te rustykalne efekty. Zresztą, brakuje wśród nich najbardziej melancholijnych kujawiaków. Tak naprawdę jednak mają co najmniej kilka oblicz. Pojedynczy utwór Chopina potrafi zawrzeć w sobie więcej światów niż kompozycje stworzone przez kogokolwiek innego.

Najpierw cecha wspólna: nigdy nieginąca taneczność, choć w zmiennym tempie rubato, lecz podkreślona sprężystym, krótko artykułowanym akompaniamentem i wyraziście stawianymi akcentami. Co, skądinąd, bynajmniej nie oznacza, że mazurki muszą być rubaszne. Do tego: śpiewność. Trudno znaleźć kogoś, kto mógł konkurować pod tym względem z Friedmanem – i z jego bajecznie, wręcz nieziemsko doskonałą techniką. W mazurkach jedynym pianistą w tej samej lidze jest równie legendarny Rosenthal. Rubinstein czy Horowitz w ogóle się w niej nie mieszczą.

Zostawmy zatem na boku np. *Mazurka D-dur* op. 33 nr 2, w którym dziarskość jest oczywista (choć to ten grany przez księżną Marcelinę Czartoryską – nauczoną przez Chopina – na przemian rubasznie i elegancko, bo miał przedstawiać właśnie kontrast karczmy z salonem). Przy Friedmanie Rosenthal wypada powściągliwie, choć i młody, czyli 50-letni Rubinstein też potrafił wywijać. Weźmy z tego samego opusu zdecydowanie bardziej złożonego *Mazurka h-moll*. Nikt tak jak Friedman nie rozumie, że gdy już dochodzimy do ritornelowego ustępu w tercjach, pojawiająca się w basie kwinta to wyraźny burdon: u Rosenthala jest oparciem harmonicznym, u Rubinsteina ledwie rozbrzmiewa, u przepięknego Smetierlina to konstrukcyjna podstawa dla poetyckiej sublimacji, u nagrodzonego za mazurki Sztompki po prostu jest – i to wszystko. Tylko u Friedmana rodzi się więc kontrast z wcześniejszym prowadzeniem tematu – prosto wyśpiewanym, łagodnie melancholijnym, choć z charakterem. Taka tego tematu natura, ale bez dostrzeżenia burdonu i mocnego zaakcentowania elementu chłopskiego mazurek będzie miał tylko to jedno oblicze – mniej lub bardziej delikatne i tęskne. U Friedmana natomiast już w t. 9 zyskuje on drugie, odmienne, jednak wciąż pozostające we właściwym nurcie dzięki nieustannie, wyraziście rysowanemu akompaniamentowi.

Im dalej w las, tym więcej odmian. Jeżeli zatem najlepsza, bo najpełniejsza interpretacja utworu to ta, która uruchamia najwięcej zawartych w nim znaczeń, to Friedman – pozbawiony jakichkolwiek kompleksów – pozostaje w mazurkach wciąż mistrzem niedoścignionym.

Fryderyk Chopin, *Mazurki*, red. Ignacy Friedman, ok. 1913
Fryderyk Chopin, *Mazurkas*, ed. Ignacy Friedman, c.1913
BIBLIOTEKA NARODOWA, WARSZAWA



Not one of his 19 recordings, duplicates included, comprises the entire opus – only selected pieces. But this sufficed for Ignacy Friedman's interpretations of Chopin's mazurkas to pass into legend; a legend that lives on unchallenged a century later. Brisk and lively, they seem more likely to have come from a country inn than a Warsaw palace. The pianist even enhances the rustic effects in some of them. Among the recordings, the most wistful of the *kujawiaks* are missing, by the way. Chopin's mazurkas, in fact, reveal at least a few different facets – just one piece can encompass more worlds than almost any other composer's entire oeuvre.

First, what they have in common is an unflagging danceability (albeit at a varying *tempo rubato*), underscored by a sprightly, briefly articulated, and clearly accentuated accompaniment. However, this by no means implies that mazurkas have to be robust. Add to that singability. In this respect, it would be hard to find anyone who could match Friedman. Ditto for his fabulous, absolutely otherworldly technique. Only the no less legendary Rosenthal is in the same league when it comes to mazurkas. Neither Rubinstein nor Horowitz make the grade.

So, let us leave aside the *Mazurka* in D major, Op. 33 No. 2, as its sprightliness is obvious (although this is the one that Princess Marcelina Czartoryska – tutored by Chopin – played by turns coarse and elegant, because it was intended to depict the contrast between an inn and a drawing room). In this piece, Rosenthal is reserved when compared with Friedman, although the 'young' (50-year-old) Rubinstein could also dance. Consider instead the decidedly more complex *Mazurka* in B minor from the same opus. Friedman knew better than anyone that when we get to the thirds in its *ritornello*, the fifth that appears in the bass is an unequivocal bourdon. Rosenthal treats it as a harmonic support; with Rubinstein, it is barely heard; in Smetierlin's exquisite version, it becomes the structural basis for poetic sublimation; and in Sztompka's award-winning performance, it simply is – and that is all. Only Friedman creates a contrast with his previous expressions of the theme – simply sung and gently melancholic, but with personality. This is the nature of this theme, but unless the bourdon and strongly accentuated peasant element are discernible, the mazurka will only have this one more or less gentle and wistful face. With Friedman, however, already in bar 9 it acquires a second, different one, although the continuously expressive flow of the accompaniment keeps it in an appropriate undercurrent.

The deeper into the forest, the greater the variation. If the fullest interpretation of a work is the best, and if the best interpretation is the one that actuates the most meanings the work contains, then Friedman, always at ease with himself, remains unsurpassed as the master of the mazurkas.

Gabriele Strata
WOJCIECH GRZĘDZIŃSKI / NIFC



PRAWDZIWE EMOCJE REAL EMOTIONS



Miki Yamagata
WOJCIECH GRZĘDZIŃSKI / NIFC



WOJCIECH GRZĘDZIŃSKI / NIFC



Yifan Wu
KRZYSZTOF SZLĘZAK / NIFC