

Kurier Chopinowski

ANNA CHEĆKA | JOHN ALLISON

Rozmowy krytyków
Critics' talk

MARCIN GMYS

Wokół festiwali
„Chopin i jego Europa”
On 'Chopin and his Europe'
Festivals

MARCIN WĄSOWSKI

Żelazowa Wola –
przywracanie pamięci
Żelazowa Wola –
restoring memories

JIM SAMSON

Konkursowe menu.
Koncerty
Competition menu.
Concertos



XVIII Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina
The 18th International Fryderyk Chopin Piano Competition
→ chopin2020.pl

Nº 15

18 x 2021

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



Chopin Courier



WYDAWCA / PUBLISHER
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

REDAKTOR NACZELNA / EDITOR-IN-CHIEF
Ewa Boguła

REDAKTOR PROWADZĄCY / COMMISSIONING EDITOR
Krzysztof Komarnicki

REDAKCJA / EDITORIAL STAFF
Gavin Dixon, Lucja Siedlik,
Sylvia Zabieglńska

PROJEKT GRAFICZNY / LAYOUT
Mateusz Kowalski

WSPÓŁPRACA / COOPERATION
Ola Dębniak

TŁUMACZENIA / TRANSLATIONS
Marek Kazmierski, Sylvia Zabieglńska,
Piotr Szymczak

KOREKTA / PROOFREADING
Maria Aleksandrow, Gavin Dixon

ZDJĘCIE NA OKŁADCE / COVER PHOTOGRAPH
Bruce (Xiaoyu) Liu – Wojciech Grzędziński / NIFC

DRUK / PRINT
Enaf



Partner Technologiczny



John Rink
KUBA MODZELEWSKI / NIFC

Profesor John Rink, Juror XVIII Konkursu Chopinowskiego, podczas uroczystej gali w Muzeum Fryderyka Chopina w Warszawie odebrał wczoraj Odznakę Honorową „Bene merito”, przyznawaną przez polskie Ministerstwo Spraw Zagranicznych w uznaniu zasług na rzecz działalności wzmacniającej pozycję Polski na arenie międzynarodowej.

*Serdecznie gratulujemy,
Redakcja*

During the ceremonial gala at the Fryderyk Chopin Museum in Warsaw, Professor John Rink, Juror of the 18th Chopin Competition, received the 'Bene merito' Medal of Honour, awarded by the Polish Ministry of Foreign Affairs in recognition of his contribution to strengthening Poland's position in the international arena.

*Congratulations,
Editorial team.*

Harmonogram dnia Schedule of the day

Sesja poranna Morning session

- 18:00** **Kamil Pacholec**
Polska / Poland
Koncert fortepianowy e-moll op. 11
Piano Concerto in E minor, Op. 11
- 18:40** **Hao Rao**
Chiny / China
Koncert fortepianowy e-moll op. 11
Piano Concerto in E minor, Op. 11
- 19:50** **Alexander Gadjev**
Włochy | Słowenia / Italy | Slovenia
Koncert fortepianowy f-moll op. 21
Piano Concerto in F minor, Op. 21
- 20:30** **Kyohei Sorita**
Japonia / Japan
Koncert fortepianowy e-moll op. 11
Piano Concerto in E minor, Op. 11

i

Bezpłatne egzemplarze gazety można otrzymać w Filharmonii Narodowej, a także codziennie o godzinie 16.00 na Krakowskim Przedmieściu przy Akademii Sztuk Pięknych, w okolicach placu Zamkowego przy kolumnie Zygmunta III Wazy oraz przed wejściem do stacji metra Centrum. Numery archiwalne dostępne będą w kasach Muzeum Fryderyka Chopina przy ulicy Tamka 43.

Look for free copies of our newspaper at the National Philharmonic. Copies will also be handed out daily at 4:00 pm at Krakowskie Przedmieście near the Academy of Fine Arts, at the Castle Square (plac Zamkowy) close to Sigismund's Column (kolumna Zygmunta III Wazy), and at the entrance to the Metro Centrum underground station. Past issues will be available from the ticket office at the Chopin Museum (Tamka 43).

Wielkość w czasach zarazy

Greatness in the time of pandemic

ANNA CHĘĆKA | JOHN ALLISON

O d eliminacji nie daje mi spokoju pewna myśl: dotyczy ona związku pomiędzy nadzwyczaj wysokim poziomem wykonania większości uczestników i stanem pandemicznego zagrożenia. Jeśli przełom w sztuce wymaga pojawienia się uprzednio jakiegoś bodźca, być może powinniśmy go dostrzec w izolacji i – w szerszym, ludzkim wymiarze – w lęku przed śmiercią. Przy tej okazji powracają pytania o znaki szczególne muzyki Chopina, a zwłaszcza o jej otwartość na nowe interpretacje. „Świadoma neutralność muzyki Chopina wyzwala wyobraźnię i umożliwia wykonawcy praktykowanie wolności” – powiedział mi John Rink po zakończeniu poprzedniego Konkursu w Warszawie. To stwierdzenie ma niezwykle egzystencjalną moc. Tym samym, możemy traktować Konkurs nie tylko jako współczesną wersję greckiego *agonu*, ale jako szczególne *ćwiczenie duchowe*, które uzdalnia pianistów do przekraczania siebie nie tylko w sensie fizycznym czy biologicznym, ale także – do przekraczania niejednych psychologicznych granic – w imię doświadczenia wolności.

Otwartość (jako wartość artystyczna) przekłada się na nasze doświadczenia estetyczne, co utrudnia (a może nawet uniemożliwia) dokonanie wyboru 10 finalistów. Skoro poziom Konkursu jest tak wysoki, w jaki sposób wyselekcjonować tę dziesiątkę najlepszych? W czysto matematycznym sensie, każda kombinacja dziesięciu nazwisk dałaby nam dostęp do jedynych i niepowtarzalnych jakości. A skoro tak, to wybór finalistów dokonany przez jurorów – a także nas słuchaczy czy krytyków – zawsze będzie niekompletny i boleśnie niesprawiedliwy. Filozof egzystencjalista powiedziałby nawet więcej: to wybór tragiczny. (A.CH.)

I może się okazać, że egzystencjaliści mają ostatecznie rację, na razie jednak pozwólmy sobie na nieco idealistycznego optymizmu. Z moich obserwacji i doświadczeń jako jurora wynika, że w każdym konkursie większość w grupie dziesięciu finalistów stanowią wybitnie utalentowani muzycy (choć nie wszyscy, rzecz jasna). Nie oznacza to, że słuchacze – a wśród nich także jury – nie mogą różnić się co do kolejności nazwisk na liście. Jeśli jednak chodzi o Konkurs Chopinowski, poziom umiejętności wykonawców jest, istotnie, niezwykle wysoki, a obiektywność oceny – zwyczajnie niemożliwa; niemniej nie spodziewam się dużej skali niesprawiedliwości. A *agonie* – podobne będą tym z poprzednich edycji.

Czy standardy są zatem w tym roku wyższe, a jeśli tak, to dla tej banalnej przyczyny, że uczestnicy mieli więcej godzin na ćwiczenie niż w „normalnych” czasach? A może przypisać ten fenomen większej sile życiowej? Cierpienie i artystyczną produktywność postrzega się zwykle jako idące w parze, i rzeczywiście, chcąc przykładu ich połączenia, wystarczy sięgnąć po przypadek samego Chopina. W ciągu ostatnich 18 miesięcy ludzkość zasmakowała lęku, który panował w XIX stuleciu: strachu przed śmiercią wywołaną chorobą oddechową, jak gruźlica, która pokonała Chopina. To właśnie przez cierpienie artystów takich jak on suchoty stały się popularną metaforą twórczości artystycznej. Niewykluczone, że dziś, gdy wzrosło również nasze zrozumienie spustoszenia, jakie niesie ze sobą śmiertelna choroba (zwłaszcza płucna), za szczególnym *ćwiczeniem duchowym*, które podejmujemy po obu stronach sali, stoi bardziej niż zazwyczaj empatyczne słuchanie. (J.A.)

Since the preliminaries, I have been troubled by an idea: the relationship between the unusually high level of performance of most participants and the state of pandemic. It suggests that a breakthrough in art requires the appearance of a stimulus that will trigger it: perhaps it was isolation, or – in a broader sense of humanity as a whole – fear of death. On this occasion, however, questions also arise about the particular features of Chopin's music and its openness to new interpretations in creative practice. 'The studied neutrality of Chopin's music frees one's imagination and enables the performer to practise freedom', John Rink told me after the end of the previous Competition in Warsaw. This idea has a profound existential dimension. It suggests we can treat the competition not only as a contemporary version of the Greek *agon*, but also as a distinctively *spiritual exercise* that forces pianists to exceed not only their physical and biological limitations, but also psychological ones – as part of experiencing freedom.

Openness (as an artistic value) translates into our aesthetic experience, which makes it difficult (or even impossible) to select just ten finalists. Since the level of the Competition is so high, how is it even possible to choose a top ten? In a purely mathematical sense, any combination of ten names would give us access to distinct and unique qualities. If so, the choice made by the jurors – as well as critics and listeners – will always be incomplete and acutely unjust. An existentialist philosopher would go further – it is a tragic choice. (A.CH.)

The existentialists may all be proved right in the end, but for now let's hold onto a little idealistic optimism. My experience of watching – and of serving on – juries makes me think that a group of ten finalists is usually likely to include most of the outstanding talents in any competition. (Of course, not all.) Which is not to say that people – jury members included – might disagree with some of the ranking within that list. But speaking specifically of the Chopin Competition, the levels of talent are indeed prodigiously high, and complete objectivity is clearly impossible; all the same, I don't expect to see injustice done on a large scale. The *agonies* will be no different than in any other edition.

Are standards, then, higher this year, and if so, is this connected to the banal fact that players have had more hours to practise than in 'normal' times or attributable to a bigger life force? Suffering and artistic productivity are often perceived as going together. Indeed, for an example of them coming together to produce the greatest artistic achievement, one need look no further than the case of Chopin himself. Over the past 18 months humanity has had a taste of the fear that held sway in the 19th century: death from a respiratory disease, such as the tuberculosis that killed Chopin. It was through the suffering of artists such as Chopin that tuberculosis became a well-established metaphor for creativity. Now that we again have an increased understanding of the havoc caused by deadly infectious – specifically respiratory – diseases, might a more empathic listening not be behind the heightened *spiritual exercise* taking place on both sides of the footlights this autumn? (J.A.)

Nowa filozofia muzycznego romantyzmu. Wokół festiwalu „Chopin i jego Europa” A new approach to Romantic music: On ‘Chopin and his Europe’ Festivals

 **MARCIN GMYS**

Kiedy 2 września 2005 r. Nikolai Lugansky z Orkiestrą Filharmonii Narodowej pod dyktando Antoniego Wita inaugurował 1. Festiwal „Chopin i jego Europa”, być może nawet sam pomysłodawca tego wydarzenia działający w imieniu Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina Stanisław Leszczyński (dyrektor artystyczny festiwalu) nie przeczuwał, jak efektownie rozwinie się jego idea. Publiczność z miejsca pokochała to wydarzenie, już rok później przeniesione na drugą połowę sierpnia.

O znaczeniu siedemnastu edycji „Chopina i jego Europy” decyduje idealna symbioza kluczowej dla słuchaczy sfery artystycznej z równie ważną – acz bardziej już dla specjalistów – sferą intelektualną. Ta pierwsza, jak w większości uznanych festiwali muzycznych na świecie, polega na zapraszaniu wielkich lub wschodzących gwiazd, zespołów kameralnych i orkiestr. Oczywiście nie sposób tu przywołać wszystkich, ale niech chociaż kilka nazwisk i sztyldów da wyobrażenie o artystycznym poziomie całości. Zatem z grona solistów wspomniemy Marthę Argerich, Marię João Pires, Dang Thai Sona, Piotra Anderszewskiego, Janusza Olejniczaka, Andreasa Staiera, Ivo Pogorelicha, Howarda Shelleya, Nelsona Goernerę, Yuliannę Avdeevą, Jana Lisieckiego, Alenę Baevą, Christophę Prégardiena. Z dyrygentów od razu nasuwają się nazwiska Fransa Brüggena, Philippe’a Herreweghego, Fabia Biondiego, Jacka Kaspszyka, Grzegorza Nowaka, Václava Luksa, a z zagranicznych zespołów i orkiestr – Belcea Quartet, Orkiestra XVIII Wieku, Europa Galante, Orchestre des Champs-Élysées, Concerto Köln, Royal Philharmonic Orchestra.

Uderzającą cechą artystycznej strony festiwalu jest prezentacja, najważniejszej z perspektywy Chopina, muzyki fortepianowej. Dokonuje się ona zarówno na instrumentach współczesnych, jak i historycznych, pieczołowicie kolekcjonowanych. Na festiwalowej estradzie obok Steinwayów regularnie paradują Pleyele oraz Érardy – ulubione paryskie marki Chopina, choć w koncertowej kolekcji błyszczy jeszcze m.in. sensacyjna rekonstrukcja warszawskiego Buchholtza, instrumentu zmitologizowanego w Norwidowskim *Fortepianie Szopena*.

Intelektualna strona festiwalu wydaje się równie fascynująca. Chronologiczno-estetyczny wymiar Europy Chopina rozumiany jest bowiem niezwykle szeroko i wcale nie ogranicza się tylko do „generacji romantycznej”. W rzeczywistości kolejne programy zapuszczają się czasem głęboko w przeszłość (aż do renesansu),

Martha Argerich, Kazuyoshi Akiyama,
„Chopin i jego Europa”, 17 VIII 2019 r.
Martha Argerich, Kazuyoshi Akiyama,
‘Chopin and his Europe’, 17 August 2019
 WOLICIECH GRZĘDZIŃSKI / NIFC



When Nikolai Lugansky inaugurated the first ‘Chopin and his Europe’ Festival on 2 September 2005, performing with the Orchestra of the National Philharmonic under Antoni Wit, not many people, perhaps not even Stanisław Leszczyński (artistic director of the festival) who came up with the original idea, could have anticipated the project’s future spectacular success. The Festival became an instant hit with audiences. It got rescheduled in the following year to its current slot in the second half of August, and it has gone from strength to strength ever since.

What makes the seventeen editions of ‘Chopin and his Europe’ particularly significant is the way it maintains a careful balance of artistic quality and intellectual potential. This is a rare combination of qualities that helps to successfully reconcile a broad appeal with appreciation from music professionals and scholars. Like many acclaimed festivals worldwide, the Festival owes its broad appeal to big names and rising stars. With soloists such as Martha Argerich, Maria João Pires, Dang Thai Son, Piotr Anderszewski, Janusz Olejniczak, Andreas Staier, Ivo Pogorelich, Howard Shelley, Nelson Goerner, Yulianna Avdeeva, Jan Lisiecki, Alena Baeva or Christoph Prégardien; conductors like Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Fabio Biondi, Jacek Kaspszyk, Grzegorz Nowak, Václav Luks; or ensembles and orchestras like the Belcea Quartet, the Orchestra of the Eighteenth Century, Europa Galante, Orchestre des Champs-Élysées, Concerto Köln or the Royal Philharmonic Orchestra, this very incomplete list of past performers is enough to give an indication of the Festival’s artistic standards.

Another striking characteristic is the Festival’s focus on piano music, which reflects the instrument’s centrality to Chopin’s oeuvre. Performers



ale i wybiegają odważnie ku światom Lutosławskiego czy Pendereckiego. Muzyka fortepiano- wa zawsze pozostaje w centrum, ale ponieważ Chopina silnie pociągała opera, to jej obecność zdaje się z każdym rokiem coraz intensywniej nasycać repertuarową ofertę (moniuszkowski projekt Fabia Biondiego).

Bieżąca działalność festiwalu to jedno, a to, co po nim pozostanie dla potomności – to drugie. Większość koncertów – a ich liczbę można już ostrożnie szacować na pół tysiąca – jest rejestrowana. Co ważniejsze, najcenniejsze z nagrań są udostępniane m.in. na „czerwonych płytach” NIFC-u, które budują zupełnie nowy kanon europejskiego repertuaru.

Coraz bardziej płynny świat bombarduje uwagę współczesnego człowieka niezliczoną ilością festiwalowych bodźców. Jednak takie wydarzenia, jak „Chopin i jego Europa”, w których najznakomitsi muzycy pozostają na usługach wizjonerskiej filozofii repertuarowej i fonograficznej, ciągle należą do ekskluzywnej rzadkości.

use not only modern pianos but also carefully restored period instruments. This creates a fascinating event where modern Steinways can be heard alongside instruments from Pleyel or Érard, Chopin's Paris piano makers of choice. A reconstructed Buchholtz, well known to Poles from 'Chopin's Piano', a late Romantic poem by Cyprian Kamil Norwid, is another spectacular addition to the Warsaw collection of period instruments.

The Festival's intellectual component is equally fascinating. Past programmes have shone a light on aesthetic phenomena found in Europe in Chopin's own day and beyond, with explorations ranging from the deep musical past (as far back as the Renaissance) to the sound worlds of modern composers like Lutosławski or Penderecki. Piano music obviously takes pride of place, but Chopin's love of opera has been increasingly reflected in the Festival programmes (notably including Fabio Biondi's Stanisław Moniuszko project).

The Festival's impact is not limited to live performances. Some five hundred concerts have been staged so far as part of the Festival series (at a conservative estimate), and most have been recorded to create a legacy of the project. The Fryderyk Chopin Institute has released many of the most valuable recordings in its Red Series, which provides a new and refreshing take on the European music canon.

With its imaginative repertoire choices, judicious recording policies and stellar performances by world-leading talent, 'Chopin and his Europe' continues to be a unique event, standing out in the increasingly crowded field of music festivals of our dynamic and stimulating times.

Żelazowa Wola – przywracanie pamięci

Żelazowa Wola – restoring memories

 MARCIN WĄSOWSKI

Od roku 1818 burzliwe były losy majątku w Żelazowej Woli. Zarządzany przez syna Ludwika Skarbkowej, Fryderyka, w 1825 r. odprzedany został jego bratu – Michałowi – w historii rodu postaci tragicznej. Pograżony w długach, w lipcu 1834 r. popełnił on samobójstwo, wieszając się na postronku z końskiego włosia. Nie miał dzieci i nigdy się nie ożenił, a swoje dobra zapisał w testamencie Franciszkowi Kwiatowskiemu. Kolejnymi właścicielami byli emerytowany major Józef Wiśniewski (1835), sąsiad Skarbków Henryk Peszl (1842), a od 1856 r. – sędzia Paweł Jaworski. W latach 1859–1878 Żelazowa Wola przeszła w ręce Adama Towiańskiego (syna słynnego filozofa, Andrzeja). Miał on w planach odnowienie oficyny, w której urodził się Chopin, i zorganizowanie tam miejsca pamięci. Nie doszło jednak wówczas do realizacji tego pomysłu, a w 1879 r. posiadłość przejęły dwie rodziny: Malinowskich i Pawłowskich. Ostatecznie dopiero w roku 1891 Aleksander Pawłowski został wyłącznym właścicielem majątku. W październiku gościł u siebie rosyjskiego kompozytora Milija Bałakiriewa, który – poruszony złym stanem tego miejsca – udzielił wywiadu, inicjując tym samym na forum publicznym dyskusję o dalszych losach Żelazowej Woli. Sprawą zaczęły interesować się środowiska artystyczne i dzięki staraniom Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego oraz Bałakiriewa w 1894 r. odsłonięto w Żelazowej Woli pierwszy na ziemiach polskich pomnik Chopina, a w zachowanej oficynie urządzono muzeum. Jeszcze pod koniec 1919 r. część starego dworu Skarbków była zachowana, mimo znacznych zniszczeń spowodowanych pożarem. Do ostatecznej rozbiórki budynku przystąpiono prawdopodobnie przed kwietniem 1920 r. Z czasem budynek oficyny oraz park zostały wykupione z rąk prywatnych przez warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Domu Chopina oraz działający w Sochaczewie Komitet Chopinowski, aby w 1930 r. rozpocząć renowację i przebudowę. W latach 1933–1939 pod okiem prof. Franciszka Krzywdy-Polkowskiego, pioniera architektury krajobrazu w Polsce, prowadzono także prace nad projektem nowego parku.

Podczas II wojny światowej wnętrze oficyny wraz z eksponatami uległo poważnym zniszczeniom. W „chopinowskiej oficynie” urządzono bowiem sanatorium i szpital dla żołnierzy niemieckich, a zbiór chopinaliów został rozgrabiony. W 1945 r. powstał Tymczasowy Komitet Opieki nad Domem Chopina w Żelazowej Woli, którego działalność przejął wkrótce Instytut Fryderyka Chopina. We wnętrzu oficyny zebrano przedmioty z epoki, które jednak nie należały do Chopinów.

W 1949 r. w 100. rocznicę śmierci kompozytora odbyła się uroczysta inauguracja ekspozycji. Od 2005 r. muzeum w Żelazowej Woli zarządza Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. Z okazji 200. rocznicy urodzin kompozytora podjęto działania rewitalizacyjne i 7 maja 2010 r. ponownie otwarto park dla zwiedzających. Wyremontowano Dom Urodzenia i urządzono w nim nową ekspozycję muzealną. Powstały też nowe budynki, w których mieszczą się m.in. sklep z książkami, płytami i pamiątkami oraz sale kinowa i wystawowa. W 1954 r. wybitny pianista i pedagog, Zbigniew Drzewiecki, zainicjował cykl chopinowskich recitali, z którymi występują w dworku uznani artyści z całego świata. Tradycja ta jest kontynuowana do dzisiaj, a dzięki transmisjom internetowym dostępna też miłośnikom kompozytora na całym świecie.

Dom Urodzenia Fryderyka Chopina w Żelazowej Woli w dniu odsłonięcia pomnika kompozytora, 1894 r. Muzeum Fryderyka Chopina, sygn. M. 658
Fryderyk Chopin's birthplace on the day of unveiling the composer's monument, 1894, The Fryderyk Chopin Museum, Object No. M/658
 JAN MIECZKOWSKI



As of the year 1818, the fates of the estate at Żelazowa Wola were turbulent indeed. Initially managed by Fryderyk, the son of Ludwika Skarbek, in 1825 it was sold to his brother Michał – the tragic figure of the family. Mired in debt, in July 1834 Michał Skarbek committed suicide, hanging himself with a cord made of horsehair. Childless and never married, he left his whole estate to Franciszek Kwiatowski. The next owner of Żelazowa Wola was the retired major Józef Wiśniewski (1835), followed by a neighbour of the Skarbek family by the name of Henryk Peszl (1842), and as of 1856 it was owned by a judge, Paweł Jaworski. Between 1859–1878, Żelazowa Wola was owned by Adam Towiański (son of the famous philosopher Andrzej Towiański). His plans included renovating the smaller house Chopin had been born in and setting up a memorial to the pianist, but this never came to fruition, and in 1879 the estate was taken over by the Malinowski and Pawłowski families. It was not until 1891 that Aleksander Pawłowski became the sole owner of the estate, and in October of that year he played host to the Russian composer Mily Balakirev who – distressed by the state of disrepair in which he found the estate – gave an interview in which he initiated a public debate about the future of Chopin's birthplace. The artistic community began taking an interest in the property, and, thanks to efforts made by the Warsaw Music Association and Balakirev himself, in 1894 the first ever Chopin monument was unveiled in Poland, and the place of his birth was turned into a museum. As late as the end of 1919, part of the old Skarbek manor house remained standing, despite extensive fire damage. The manor house was eventually demolished around April 1920 and in time the smaller annexe and the park around it were purchased from private owners by the Warsaw Society of Friends of Chopin's House and the Sochaczew-based Chopin Committee, in order to begin the renovation and reconstruction of the property in 1930. Between 1933–1939, Prof. Franciszek Krzywda-Polkowski, Poland's pioneering landscape architect, began work on designing a new park around it.

During World War II, the inside of Chopin's birthplace, along with its collection of exhibits, suffered extensive damage. 'Chopin's home' was used to house a sanatorium and a hospital for German soldiers, while its collection of Chopin memorabilia was plundered. In 1945, a Temporary Committee for the Protection of Chopin's House was set up in Żelazowa Wola, soon to be taken over by the Fryderyk Chopin Institute. The house was used to store a collection of items from Chopin's era, even if none of them actually belonged to the Chopins themselves.

The 100th anniversary of Chopin's death in 1949 saw the official unveiling of this exhibition. Since 2005, the museum in Żelazowa Wola has been overseen by the Fryderyk Chopin Institute. The site was revitalised on the 200th anniversary of Chopin's birth, and on 7 May 2010 the park was reopened to visitors. The 'House of Chopin's Birth' was renovated and used to house a new museum collection, with modern buildings added to accommodate a souvenir shop, a cinema and exhibition hall. In 1954, the renowned pianist and pedagogue Zbigniew Drzewiecki initiated a series of Chopin recitals performed in the 'House of Chopin's Birth' by acclaimed artists from around the world. This tradition continues today – thanks to online broadcasts, the performances can be enjoyed by audiences all over the world.

Aby każdy mógł żyć pełnią życia

To live life without limits

Z Tomaszem Skwierczyńskim – dyrektorem ds. audiologii i produktu Sonova Polska, producentem urządzeń marki Phonak rozmawia Krzysztof Komarnicki

Krzysztof Komarnicki talks to Tomasz Skwierczyński, Product and Audiology Manager of Sonova Polska manufacturer of Phonak brand devices

KRZYSZTOF KOMARNICKI: Podczas Konkursu Chopinowskiego państwa działania skierowane są przede wszystkim w stronę osób z niedosłuchem. Na czym polegają?

TOMASZ SKWIERCZYŃSKI: Dostarczamy do aparatów słuchowych osób z niedosłuchem dźwięk ze wszystkimi niuansami. Nad fortepianem jest sieć mikrofonów, z których radiowcy zbierają sygnał i używają go nam. Wówczas do gry wchodzi nasz nadajnik systemu Phonak Roger, który przesyła dźwięk do odbiorników. Co warto podkreślić, wypożyczamy je bezpłatnie na naszym stoisku w Filharmonii Narodowej. Mogą one komunikować się wprost z aparatami słuchowymi, system jest uniwersalny, współpracuje z większością aparatów.

K.K.: Dlaczego taki system jest w ogóle potrzebny?

T.S.: Aparaty słuchowe są bardzo skuteczne, ale w tzw. bliskim dystansie. Wsparcie w słuchaniu dźwięków z odległości zawsze jest potrzebne, nawet gdy ktoś ma doskonałej klasy aparat słuchowy czy implant ślimakowy. Nasze systemy działają przy tym tak, żeby cały czas zapewnić odpowiednio wysoki SNR, czyli przewagę sygnału nad hałasem, szumem tła. Są też osoby, które mają kłopoty ze słuchem, a nie noszą jeszcze aparatów słuchowych. Proponujemy im rozwiązanie w postaci tego samego odbiornika z podłączonymi słuchawkami nagłównymi.

K.K.: A jak Państwa system radzi sobie z takimi detalami, jak barwa, bogactwo alikwotów, tak istotnymi w odbiorze muzyki poważnej?

T.S.: Każdy niedosłuch jest inny. Aparaty słuchowe, które dziś są tak naprawdę małymi komputerami, nie potrafią wprawdzie naprawić problemu, który tkwi w narządzie słuchu czy w ośrodkach słuchowych w korze mózgowej, ale ułatwiają pewne rzeczy, pozwalają na lepsze wykorzystanie tego, co dostarczamy do ucha. Oczywiście, każdy aparat słuchowy musi być odpowiednio dopasowany do ubytku słuchu.

K.K.: Jakie są Państwa dalsze plany, czy jest jeszcze coś do zrobienia?

T.S.: Pracuję w branży już 27 lat, wiele razy miałem taką myśl: „nie, teraz to już chyba nic więcej nie da się zrobić...”. Na przykład, gdy w 2000 r. wprowadzaliśmy aparat, który przetwarzał dźwięki, wzorując się na modelach psychoakustycznych ślimaka. Phonak jednak jest firmą, która wprowadza nową platformę technologiczną średnio co dwa, trzy lata. Cztery lata temu wprowadziliśmy do aparatów słuchowych Bluetooth Classic, czego do dziś nie udało się zrobić nikomu innemu. Dzięki temu możemy nasze aparaty słuchowe połączyć z blisko 7 tysiącami różnych urządzeń mobilnych, to kilka tysięcy więcej niż konkurencja. Naszą misją jest, by każdy cieszył się dobrym słyszeniem między innymi cudownych dźwięków muzyki, odbierał je w sposób jak najpełniejszy. Jeśli udaje nam się zmieniać życie osób niesłyszących na lepsze, to tworzymy w ten sposób świat bez ograniczeń, w którym każdy może żyć pełnią życia.

KRZYSZTOF KOMARNICKI: During this International Chopin Competition your primary focus is on people with impaired hearing. What does that mean specifically?

TOMASZ SKWIERCZYŃSKI: If a person is hard of hearing, our system can give them the full range of sound for a more nuanced concert experience. An array of microphones suspended over the piano receives the sound, and our Phonak Roger transmitter sends it out to our Roger receivers, which then send it directly to your hearing aids. The receivers can be loaned free of charge from our stand at the Warsaw Philharmonic. It's a universal system that's compatible with most kinds of hearing aids.

K.K.: And what is the purpose of this kind of system?

T.S.: Hearing aids are highly effective, but only if they work at a close range (near field). Boosting distant sounds is always helpful, even for people with excellent hearing aids or cochlear implants. Our systems are specifically designed to offer a high SNR (Signal to Noise Ratio). This means that the sound can be heard clearly even if there's background noise. Also, some people with impaired hearing don't use hearing aids. In this case, our device can be used with regular headphones.

K.K.: And how does your system handle fine details, such as timbres rich in overtones, which are so essential to enjoying classical music?

T.S.: Hearing impairments can vary a lot. Hearing aids are actually small computers today. Although they cannot fix the problem that lies in the hearing organ or in the auditory centers in the cerebral cortex, they can improve certain things, allowing us to deliver better sound to the ear.

K.K.: Do you have any further plans? Is there anything left for you to achieve in this area?

T.S.: I have been working in the industry for 27 years, many times I had the thought: 'no, now there is nothing else we can do ...'. For example, when we introduced a hearing aid in 2000 that processed sounds based on the psychoacoustic models of the cochlea. However, Phonak is a company that launches a new technology platform on average every two to three years. For instance, four years ago, we implemented Bluetooth Classic into hearing aids, something no one else has done to this day. Thanks to this, we can connect our hearing aids with nearly 7,000 different mobile devices, which is several thousand more than our competitors.

Our mission is for everyone to enjoy good hearing, among other things, of the wonderful sounds of music, to perceive them in the fullest possible way. If we manage to change the lives of hearing impaired people for the better, we create a world without limits in which everyone can live life to the fullest.

Konkursowe menu. Koncerty Competition menu. Concertos

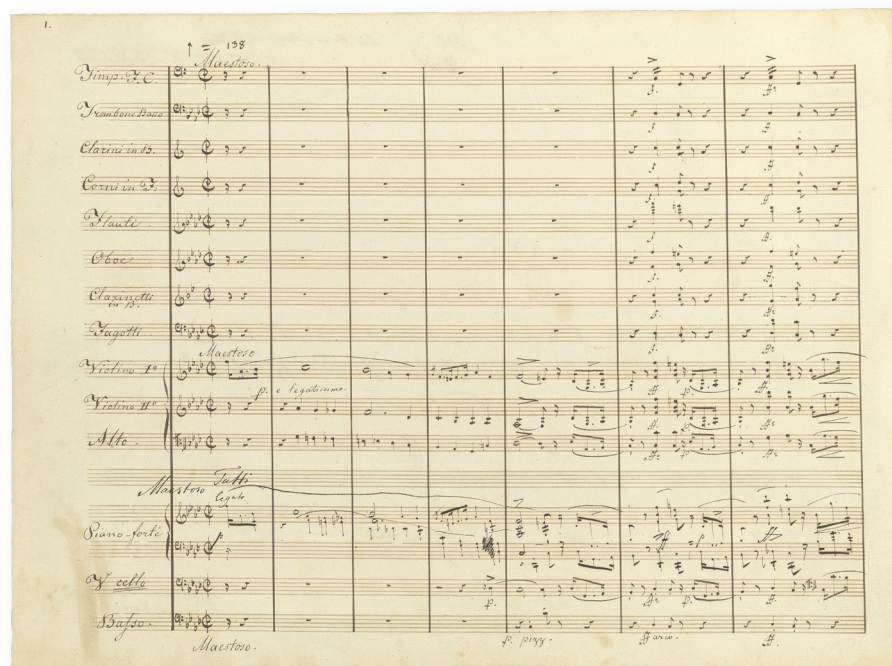
Fryderyk Chopin, *Koncert fortepianowy f-moll op. 21.*

półautograf edycyjny, Biblioteka Narodowa

w Warszawie, sygn. Mus.215 Cim.

Fryderyk Chopin, Piano Concerto in F minor, Op. 21, Stichvorlage
autograph, National Library in Warsaw, Object No. Mus.215 Cim.

BIBLIOTEKA NARODOWA



JIM SAMSON

Nie zawsze koncerty fortepianowe Chopina cieszyły się dobrą prasą, choć ilekroć były krytykowane, zawsze za to, że kompozytor nie osiągnął w nich celu, którego nigdy sobie nie stawiał. Obydwa koncerty powstały w roku 1830, ostatnim spędzonym w Warszawie, obydwie też kompozytor sam wykonywał zarówno w rodzinnym salonie, jak i publicznie. Sugeruje to, że można je grywać solo, ze zredukowanym akompaniamentem (często z towarzyszeniem kwartetu smyczkowego) lub z orkiestrą symfoniczną. Jednym słowem, mieszczą się one w dziewiętnastowiecznej konwencji gatunku w stylu *brilliant*, pomyślanym do wykonań salonowych i podczas występów charytatywnych, a zatem bliższe są koncertom Hummela, Kalkbrennera, Fielda i Moschelesa niż Beethovena, Mendelssohna czy Schumanna. Zarzucanie więc Chopinowi słabości orkiestracji – oskarżenie wielu jego krytyków – oznacza pominięcie owego gatunkowego rozróżnienia.

Pomimo numeracji *Koncert f-moll op. 21* (nr 2) powstał jako pierwszy z tej pary, a wykonany został w lutym i marcu 1830 r. prywatnie i publicznie (trzeba to zaznaczyć, jako że wówczas nawet wykonanie w salonie rodzinnym bywało „odnotowywane” przez prasę). Podobnie jak inne koncerty *brilliant* tamtej epoki, w op. 21 brawurowym figuracjom towarzyszą ustępów liryczne, często inspirowane operą włoską. I rzeczywiście, właśnie ów dualizm figuracji i melodii – przeciwstawianych sobie nawzajem – uznać można za podstawę organizacji dzieła. Wolna część, charakteryzująca się niemal mozartowską klarownością ekspresji, przyciągnęła szczególne zainteresowanie sugestią (zawartą w liście Chopina do kolegi szkolnego, Tytusa Woyciechowskiego), że została zainspirowana młodzieńczym uczuciem do Konstancji Gładkowskiej.

Koncert e-moll op. 11 (nr 1), mimo że zakrojony na znacznie większą skalę, także miał półpubliczne „próby” w gronie rodzinnym, zanim został wykonany na estradzie w październiku 1830 r. Mimo ambitnego zamysłu, wszystkie trzy człony odpowiadają ogólnemu schematowi wcześniejszego dzieła, łącznie z finałowym rondem, które zawiera charakterystyczny „rustykalny” epizod zgodny z konwencją właściwą dla gatunku i dającą się wywieść jeszcze z ostatnich koncertów Johanna Christiana Bacha (por. mazur w op. 21 i krakowiak w op. 11). Obydwa koncerty Chopina to pierwsze jego dzieła, które weszły na stałe do repertuaru. Pamiętajmy jednak, że także *Allegro de concert op. 46* planowane było jako trzeci koncert fortepianowy i jako taki wspominane jest w Chopinowskiej korespondencji.

Chopin's two piano concertos have not always had a good press, though as often as not they were criticised for failing to achieve something that was never within the composer's sights. Both concertos were composed during 1830, his last year in Warsaw, and he himself performed them both in the family salon and on the public stage. As this indicates, they could be performed as solos or with reduced accompaniment (often a string quintet), as well as with full orchestra. In short, these concertos adhered in general style to the genre of the early 19th-century 'brilliant' concerto, designed for the grand salon and the benefit concert, and they are closer to concertos by Hummel, Kalkbrenner, Field and Moscheles than to those of Beethoven, Mendelssohn or Schumann. To accuse Chopin of weak orchestration, as several critics have done, is to miss this generic distinction.

Despite the numbering, the F-minor Concerto, Op. 21 (labelled No. 2) was the earlier of the two to be composed, and it was performed in February and March of 1830 in both private and public settings (this distinction needs care, for we should note that even a private performance in the family salon might have been 'noticed' in the press). Like other 'brilliant' concertos of the time, Op. 21 sets passages of bravura figuration alongside more lyrical passages, often influenced by Italian opera. Indeed this duality of figuration and melody – one squared off against the other – might be said to underlie the formal organisation of the work. Its slow movement, of an almost Mozartian limpidity of expression, has attracted special interest due to a suggestion (in a letter from Chopin to his school friend Tytus Woyciechowski) that it was inspired by an adolescent crush on the singer Konstancja Gładkowska.

The E-minor Concerto, Op. 11 (No. 1) is on a much grander scale, but again there were semi-public 'rehearsals' in the family salon before it was aired publicly in October 1830. Despite its more ambitious conception, all three movements follow the general scheme of the earlier work, including a rondo-finale that incorporates a characteristic 'rustic' episode, a convention that was common to the genre and could be traced back at least to the concertos of Johann Christian Bach (note the mazur in Op. 21 and the krakowiak in Op. 11). These two concertos are the first major works of Chopin to have an established place in the repertory. But we should be aware that his *Allegro de Concert*, Op. 46 began life as a third concerto, and is referenced as such in Chopin's correspondence.