A grand piano is the central focus, positioned on a light-colored wooden floor in a large, dimly lit concert hall. The piano is surrounded by various pieces of recording equipment, including microphones on stands and a music stand with sheet music. The background shows the curved architecture of the hall and rows of empty seats.

HENRYK WIENIAWSKI
– *Chamber Works* –

on period instruments



HENRYK WIENIAWSKI
– Chamber Works –

on-period instruments

Mikołaj Zgółka
Piotr Pawlak

R. & A. Gagliano violin, 1839
Blüthner piano, 1853

HENRYK WIENIAWSKI
– *Chamber Works* –

PERFORMERS

Mikołaj Zgółka - violin
(Raffaele & Antonio Gagliano,
Napoli 1839)

Piotr Pawlak - piano
(Blüthner 1853)

Pitch:
a¹ = 438 Hz



HENRYK WIENIAWSKI (1835-1880)

- 1 **Obertas. Mazurka, op. 19 no. 1** 2'13
dedicated to Evelyne Reisky

HENRYK WIENIAWSKI, JÓZEF WIENIAWSKI (1837-1912)

- 2 **Allegro de Sonate (Presto), op. 2** 7'28
à Stanislas Moniuszko

HENRYK WIENIAWSKI

- 3 **Kuiawiak. 2^{de} Mazurka** 3'22
à Mademoiselle Constance Korzuchowska

- 4 **Fantaisie Orientale, op. 24 (œuvre posth.)** 4'03
à Monsieur Jenő Hubay

- 5 **Souvenir de Posen. Mazurka - Caractéristique, op. 3** 3'52
à Madame Jeanette de Niemojowska

- 6 **Légende, op. 17** 6'30
à se Femme née Isabella Hampton

- 7 **Gigue, op. 23** 3'10
à Madame W[ilma] Norman-Neruda

- 8 **Fantaisie brillante sur des motifs de l'opéra
"Faust" de Gounod, op. 20** 18'23
à sa Majesté Christian IX Roi de Danmarc

TOTAL TIME 49'03



HENRYK WIENIAWSKI

– *Chamber Works* –

Esej
Essay
Essai



HENRYK WIENIAWSKI
– Chamber Works –

Postać Henryka Wieniawskiego zawsze wzbudzała i wciąż wzbudza wiele emocji. Ostatni wirtuoz skrzypiec – jak sam zwykł o sobie mawiać – był bez wątplenia najważniejszą postacią polskiej wiolinistyki i jedną z najważniejszych postaci w historii rozwoju gry skrzypcowej. Piśmiennictwo muzyczne obejmuje pewną liczbę publikacji biograficznych, przede wszystkim w języku polskim i rosyjskim. Znaleźć można również artykuły w pracach zbiorowych publikowane w języku niemieckim i angielskim. Jednak żadna z tych pozycji nie wyczerpuje zagadnień biograficznych, w tym i wykonawczych, dotyczących Wieniawskiego. Wydawałyby się one szczególnie cenne w perspektywie podjęcia pracy nad realizacją niniejszego nagrania, utrzymanego w duchu wykonawstwa historycznego.



Próba ujęcia historycznych aspektów wykonawstwa wirtuoza polega na objęciu wielu różnych cech gry skrzypków i to w dodatku reprezentujących aż trzy pokolenia: jemu współczesne, pokolenia wcześniejsze i późniejsze. Domniemania, wynikające z zebranych faktów wykonawczych, tez rozwijanych w traktatach, relacji świadków gry Wieniawskiego, komentarzy krytyków, artykułów prasowych, niekiedy całkiem rozbieżnych opinii i obserwacji, prowadzić mogą do próby naszkicowania głównych tendencji artystycznych, stylistycznych i technicznych. Najtrudniejszym do uchwycenia elementem jest absolutna wyjątkowość gry skrzypka, na którą zwracają uwagę (choć w różnej formie) w zasadzie wszyscy współcześni mu publicyści. Henryk Wieniawski wymyka się wszelkim kanonom i standaryzacji opisywanym w traktatach począwszy od Louisa Spohra, a na Carlu Fleschu skończywszy. Wieniawski urasta do rangi samorodnego geniuszu, a także sylwetki świadomie ukształtowanej, popartej tytaniczną pracą.

Należy zwrócić uwagę na te elementy gry, do których można było odnieść się z rzetelnością opartą na przesłankach w jakimś stopniu płynących z nurtu wykonawstwa historycznego. Przedwcześnie zmarły w 1880 roku geniusz skrzypiec otarł się niemalże o epokę fonografii. Żalować można, że nie było możliwe uwiecznienie dźwięku jego skrzypiec. Niemniej nieocenioną podporą estetyczną są tu zachowane do naszych czasów nagrania Paula Viardota, Eugène'a Ysaÿe'a czy Hugona Heermanna. Dysponujemy nawet nagraniami utworów Wieniawskiego w wykonaniu wymienionych skrzypków, którzy w mniej lub bardziej bezpośredni sposób mieli styczność z Wieniawskim lub na których

Wieniawski wywarł ogromny wpływ. Szereg elementów charakterystycznych, jak *rubato*, *vibrato*, *legato*, techniki *portamento*, zostały przy pracy nad nagraniem przeanalizowane.

Liczne przykłady zastosowania techniki łączenia dźwięków za pomocą *portamento* i *glissando* można odnaleźć w bardzo wczesnej fonografii wokalne. Opera i wokalistyka stanowiły od zawsze ogromne natchnienie dla instrumentalistów, szczególnie dla smyczkowców. Nie inaczej było w wieku XIX, kiedy to opera przeżywała kolejne etapy intensywnego rozwoju w całej Europie. Również w twórczości Wieniawskiego wątków ludowych odnaleźć można całkiem sporo, od wykorzystania pieśni ludowych w *Souvenir de Moscou*, przez wariacje oparte na hymnie rosyjskim i austriackim, aż po wieńczącą niniejszą płytę *Fantaisie brillante sur des motifs de l'opéra „Faust” de Gounod*. W tym przypadku oczywistą wskazówką były nagrania Lili Lehmann, muzy Richarda Wagnera, starszego od Wieniawskiego o 22 lata. Zdziwiająca jest zestawienie kunsztu wokalnego urodzonej w 1848 roku śpiewaczki z estetyką wykonawczą wymienionych powyżej skrzypków i to, jak wiele wspólnych elementów dotyczących sposobu prowadzenia frazy, wibracji, *portamento* można w tych nagraniach uchwycić. Warto tutaj również nadmienić, że Henryk Wieniawski współpracował z Wagnerem przy prawykonaniu swojego *Koncertu d-moll* w Petersburgu.

Budzące wiele sporów w wieku XIX techniki *vibrato* i *portamento* znajdują swoje odzwierciedlenie również w piśmiennictwie muzycznym. Wydaje się, że szkicując rozwój tych dwóch elementów gry, można ogólnie stwierdzić, że jest to przejście od pojmowania *vibrato* jako swoistego ornamentu, który początkowo był ekspresyjnym poruszeniem (Louis Spohr), poprzez kreowanie

jakości dźwięku propagowane przez najważniejszego profesora Wieniawskiego, Lamberta Massarta, aż do ekstatycznego efektu, którym nacechowana najpewniej była gra Wieniawskiego. O usankcjonowaniu techniki *vibrato* jako ogólnym efekcie permanentnym można mówić dopiero od XX wieku, od epoki Fritza Kreislera, który sam opisywał *vibrato* Wieniawskiego jako „efekt osiągający nigdy dotąd niespotykane wyżyny”. Warto zdać sobie sprawę, że musiał stosować *vibrato* bardzo często, ponieważ wspomniano o tym w opisach jego niezwykle emocjonalnej gry, niepodobnej do żadnej innej estetyki. Elementy świadomego i intensywnego stosowania tego efektu możemy odnaleźć również w oznaczeniach wykonawczych pierwszych wydań utworów Wieniawskiego, publikowanych w oficynie Kistnera w Lipsku. Pieczołowicie opisane interpretacje często zawierają indykację *vibrato*, niekiedy nawet nad pojedynczymi dźwiękami, często sprzężone z akcentuacją, co z kolei charakterystyczne jest dla zaleceń Louisa Spohra. Ciekawie w tej perspektywie przedstawia się również wydanie *Fantazji faustowskiej* wykorzystane w przygotowaniu tego nagrania, opracowanej przez Augusta Wilhemjego, gdzie w kantylenowych ustępach znajdziemy wyraźne oznaczenia *vibrato*. Najbardziej zagadkowym źródłem dotyczącym technik *vibrato* używanych przez Wieniawskiego jest opis jego rozmowy ze starzejącym się Charles'em de Bériotem, do której doszło w Ostendzie. Skrzypek belgijski, u którego Wieniawski niegdyś miał się uczyć, zasłynął z fascynującego koncertu, podczas którego dźwięk skrzypiec przypominał rzekomo głos jego zmarłej żony, Marii Malibran. Poruszeni słuchacze doprowadzeni do płaczu, ale także przerażeni niezwykle efektem, opuszczali salę w popłochu, obawiając się działania sił nadprzyrodzonych. Umiejętność

wydobywania tak niezwykłego dźwięku przekazał Bériot polskiemu skrzypkowi, opisując szereg zabiegów polegających na uzyskaniu *vibrato* smyczkowego prawą ręką. Efekt ten, charakterystyczny dla repertuaru skrzypcowego XVII wieku, w jakimś nowym rozumieniu powrócił do palety wiolinistycznych środków technicznych dwieście lat później.

Techniki *portamento* i *glissando* bywają również oznaczone w nutach Wieniawskiego, natomiast uwagi, jak dokładniej należałoby je stosować, można znaleźć przede wszystkim w znakomitym tekście François-Antoine'a Habenecka, profesora Konserwatorium Paryskiego, z którym Henryk Wieniawski z pewnością miał styczność. Habeneck był autorem traktatu wykonawczego opartego na uwagach Giovanniego Battisty Viottiego i dokonał dość dokładnej analizy zastosowania *portamento*, odnosząc się do jego estetycznych walorów. Głównym sposobem użycia tej techniki jest pokonywanie odległości od punktu wyjścia (dolnego dźwięku) do punktu docelowego (dźwięku górnego) za pomocą palca, który wyznaczał dźwięk punktu wyjściowego. Zmiana palca na dźwięk docelowy powinna odbyć się w ostatnim momencie. Oczywiście nie sposób stwierdzić, na ile Wieniawski stosował się do tych zaleceń.

Pierwotnym elementem, koniecznym do uchwycenia w toku przygotowań do podjęcia pracy nad nagraniem, jest kwestia podstawowego tworzywa, którym Henryk Wieniawski się posługiwał. Mowa tu o instrumentarium, rodzaju smyczka, grubości strun. Niestety, dostępna literatura w wielu tych aspektach cechuje się niespójnością i pewnych wniosków i konsekwencji z niej płynących można jedynie się domyślać. Informacje o pięknych skrzypcach zaopatrzonych w złoty napis możemy znaleźć

w zapiskach pochodzących z czasów pierwszych koncertów w Rosji. Instrument opisany został jako znakomite dzieło włoskich mistrzów. Wzmianka ta wydaje się zagadkowa, zważywszy na fakt, że Wieniawski istotnie otrzymał instrument Charles'a Ganda na zakończenie studiów w Paryżu, zaopatrzone w wyraźnie widoczny złoty napis, okalający skrzypce na bocznych, jednak z całą pewnością nie jest to instrument włoski. Podziwiać można go obecnie w Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu. O skrzypcach włoskich dowiadujemy się z opisu innej historii rosyjskiej, kiedy to car postanowił wręczyć wirtuozowi – znakomity rzekomo – długo nieużywany instrument. Po krótkim wypróbowaniu Wieniawski musiał się wyrazić sceptycznie na temat owych skrzypiec, czym władcę uraził, a dalsze tłumaczenia o konieczności podjęcia prac nad instrumentem, rozgrywaniu etc. na nic podobno się nie zdały.

Inne z kolei przekazy mówią o skrzypcach Stradivariego, które zostały Wieniawskiemu подарowane przez bogatą arystokrację petersburską w kwietniu 1864 roku. O skrzypcach Guarneriego dowiadujemy się ponownie z zapisków dotyczących koncertów wirtuoza w Ostendzie. Tamże uległ on fascynacji skrzypcami autorstwa Giovanniego Paola Magginiego, które były własnością Charles'a de Bériota. Zauroczenie było tak głębokie, że miało dojść do transakcji „za kwotę nie mniejszą niż 20 000 franków”, którą gotów do sprzedaży Bériot sam rzekomo zaproponował. Nie ma pewności, czy do niej doszło, z uwagi na brak jakichkolwiek dowodów.

Sam Wieniawski wyrażał się niezwykle czule o starych mistrzach włoskich Guarnerim i Stradivarim, ceniąc ich ponad wszelkie inne dokonania lutnictwa europejskiego. Wnioski płynące z tych informacji

miały wpływ na wybór do niniejszego nagrania instrumentu Raffaele & Antonio Gagliano. Został on zbudowany w Neapolu około roku 1839, czyli w chwili, gdy Wieniawski miał cztery lata. Włoski kontekst dobrze koresponduje z autentycznością nagrania, zwłaszcza że skrzypce pozostały w stanie kompletnie niezmienionym od wieku XIX (poza wymianą oczywistych elementów eksploatacyjnych, takich jak kołki, struny, podstrunnica i strunociąg). Co istotne, w instrumencie oryginalny pozostał ślimak i belka basowa.

Refleksji wymagał również dobór odpowiednich do nagrania strun. Opierając się na badaniach współczesnych – ukazujących analizę grubości strun stosowanych w epoce wirtuozów włoskich od końca XVIII wieku, w tym wnikliwy tekst Carla Flescha i jego sugestie dotyczące grubości strun d, a i e – postanowiono na instrument Gagliano założyć nieowijane metalem produkty Damiana Długoleckiego. Ich grubości to kolejno: e = 0,65 mm, a = 0,85 mm, d = 1,1 mm, oraz jedyna owijana srebrem struna firmy Toro g = 1,55 mm. Wymiary te mogą dla współczesnego wykonawcy na strunach metalowych wydawać się spore, niemniej są one wciąż nieco mniejsze niż zalecane przez Louisa Spohra (e = 0,72 mm, a = 0,92 mm, d = 1,24 mm), czy też te, które w wyniku badań przypisywane są Niccolòwi Paganiniemu (e = 0,71–0,72 mm, a = 0,87–0,89 mm, d = 1,15–1,16 mm). Carl Flesch może być traktowany jako świadek swojej epoki, niemniej jednocześnie skrzypki i pedagog głęboko zanurzony w tradycji. Grubości strun, które podaje w swej książce *Sztuka gry skrzypcowej*, to odpowiednio: e = 0,63 mm, a = 0,82 mm, d = 1,9 mm, owijana g = 0,82 mm. Uwagę zwraca niezwykle gruba struna d.

Są to raczej wysokie wartości, które pozwalały Wieniawskiemu na dysponowanie dużym, głębokim, pełnym dźwiękiem, a jednocześnie umożliwiały uzyskanie oczywistej wirtuozerii. Wiarygodną wydaje się zatem dokumentacja obalająca mit o niezwyklej grubości strun Paganiniego, które w stosunku do zaleceń Spohra są – zapewne właśnie z uwagi na potrzeby wirtuozowskie – nieco cieńsze.

Spostrzeżenie na temat jakości dźwięku Wieniawskiego stoi w sprzeczności zarówno z komentarzami na temat pojawiających się zgrzytów w jego tonie, jak i z tym, że jego dźwięk nie zawsze był idealny, zwłaszcza gdy gwałtownie rzucał smyczek na struny. Uwagi te można uzasadnić nawet swoją dewizą artystyczną samego skrzypka – *il faut risquer!* – trzeba ryzykować! To sformułowanie pojawiało się nie tylko w ustach Wieniawskiego, lecz także jako jego odręczne notatki w rękopisach utworów. Sugeruje to zapewne jego nieposkromioną skłonność do wirtuozerii i wymagania od siebie czegoś więcej niż popartej gigantyczną pracą umiejętności wykonawczo-technicznych.

Smyczek użyty do nagrań jest anonimowego, najpewniej niemieckiego autorstwa. Został zbudowany w siódmej dekadzie XIX wieku i stanowi przykład dojrzałego modelu tourtowskiego.

Nielatwą decyzją była kwestia wyboru fortepianu, jako że Wieniawski koncertował w tak wielu miejscach od Kalifornii po Syberię i zapewne z tak wieloma różnymi instrumentami, że nie sposób ustalić jakiegokolwiek wyznacznika brzmieniowego. W Paryżu, pośród wzorców wyznaczanych przez Érarda i Pleyela, rozkwitało wiele innych firm europejskich oferujących zróżnicowane brzmienie, tak bardzo zmienne w perspektywie

współczesnych standardów wyznaczonych przez firmę Steinway. Ostatecznie uwieczniony został wczesny fortepian firmy Blüthner z Lipska, zbudowany w 1853 roku, oznaczony numerem seryjnym 924. Jego renowacją, jak również strojeniem i opieką podczas sesji nagraniowej, zajął się Paul McNulty. Instrument, ponownie przy założeniu pewnych hipotetycznych warunków, nastrojony został w temperacji Neidhardta, przyjmując wysokość $a^1 = 438$ Hz. Decyzje te zostały podjęte z uwagi na brak zdefiniowanej temperacji równomiernej w XIX wieku i wysokością a^1 określaną przez firmę Blüthner w kontekście historycznym.

Wybór utworów niniejszego wydawnictwa jest czysto subiektywny i ma na celu ukazanie różnych etapów twórczości skrzypka, który mimo wszystko wyczuwał również ducha epoki jako kompozytor. Od młodzieńczego *Allegro de Sonate*, napisanego wraz z bratem Józefem i dedykowanego Stanisławowi Moniuszce, po późną *Fantaisie Orientale* i *Gigue*, dostrzec można długą drogę pokonywaną przez stylistyczne meandry. Wydawałoby się, że pogoń za efektem, bezkompromisowe eksponowanie wirtuozerii nie sprzyjają rozwojowi głębi estetycznej. A jednak od mocno krytykowanego z uwagi na miłą formę *Allegro*, poprzez miniatury utrzymane w duchu narodowym (*Kujawiak*, *Obertas*, *Souvenir de Posen*), po operowy epos w postaci *Fantazji faustowskiej*, dostrzec można ewolucję stylu i estetyki. Pośmiertnie wydane dzieła, na które również współczesna krytyka spogląda niełaskawym okiem, okazują się pomostem do epok późniejszych. W *Fantazji orientalnej* warto zwrócić uwagę na ewidentną inklinację do muzyki żydowskiej, która w takiej skali (jaka ma miejsce w przypadku Wieniawskiego) pojawi się dopiero w muzyce skrzypcowej Ernesta Blocha. *Gigue* zaś,

która formalnie nie ma nic wspólnego z historycznym tańcem, jest raczej rodzajem bourrée, do którego napisania mogły zainspirować *Sonaty i Partity na skrzypce solo* Bacha. Wiadomo, że ową twórczość Wieniawski namiętnie ćwiczył, choć zapewne bardziej jako materiał dydaktyczny niż koncertowy. *Gigue*, utrzymana w skali modalnej, estetycznie kojarzy się z twórczością ucznia Wieniawskiego, Eugène'a Ysaÿe'a, który to również oparł swą *Sonatę Obsession* na motywach Bachowskich.


Wieniawski inspirował współczesnych, fascynuje również obecnie. Jego twórczość jest wciąż najwyższym probierzem umiejętności skrzypcowych. W miarę rozwoju techniki, akcesoriów i pedagogiki dzieła tego twórcy stają się przystępne dla coraz szerszego i młodszego grona adeptów wiolinistyki. Warto wciąż na nowo uzmysławiać sobie warunki, w jakich funkcjonował skrzypek wirtuoz w wieku XIX i jak niepowtarzalne zjawisko stanowił musiał. Artysta grający na strunach jelitowych, przebywający w permanentnej podróży, stykający się z najważniejszymi postaciami ówczesnej Europy, wielbiony przez jednych, przez innych nienawidzony. Z jednej strony musiał konkurować niekiedy z brzuchomówcami i komediantami, imprezami o przyziemnej randze, a z drugiej stykał się z Ferencem Lisztem, Charles'em de Bériotem, Richardem Wagnerem, Karolem Lipińskim czy Stanisławem Moniuszką. Ojciec dużej rodziny, człowiek ulegający namiętnościom i pokusom, cierpiący na reumatyzm jeszcze przed czterdziestym rokiem życia. Geniusz, wirtuoz, natchnienie.

dr hab. Mikołaj Zgółka, prof. AMP

HENRYK WIENIAWSKI
— *Chamber Works* —

The persona of Henryk Wieniawski has always — and still does — evoke countless emotions. The last “violin virtuoso,” as he referred to himself, was undoubtedly a central figure of the Polish violin school and one of the most influential musicians in the history of violin playing in general. Existing musical literature contains a number of biographical publications, especially in Polish and Russian, as well as some collaborative works published in German and English. Yet, none of these sources seem to cover his life exhaustively, particularly his performance technique — knowledge that would be invaluable in realizing this recording in the spirit of historical performance.





An attempt to capture the historical aspects of Wieniawski's performance relies on examining various elements of the playing styles of his contemporaries, as well as both the preceding and following generations. Collecting performance facts, analyzing treatises, reading various accounts, critics' commentaries, press articles, and even discordant opinions allows one to sketch the main artistic, stylistic, and technical tendencies. Yet, the absolute uniqueness of his playing — as noted from virtually all contemporary observers — remains the most elusive element to capture. This way, Henryk Wieniawski escapes any canon or standardization described in treatises from Louis Spohr's to Carl Flesch's, rising to the rank of a natural genius, but also a consciously shaped artist, supported by titanic effort.

Special focus must be given to elements of playing that can be reliably connected with principles of historical performance practice. The violin genius, who died prematurely in 1880, nearly lived to see the phonograph era. One can but deeply regret that the sound of his violin was never immortalized. Nevertheless, the recordings of Paul Viardot, Eugène Ysaÿe, and Hugo Heermann — who were in more or less direct contact with Wieniawski, or who were greatly influenced by him — serve as invaluable references. Characteristic elements such as *rubato*, *vibrato*, *legato*, and *portamento* techniques were carefully analyzed during preparations for this recording.

A wealth of examples of connecting notes by means of *portamento* and *glissando* techniques can be found in early vocal recordings, as opera and vocal practice have long inspired instrumentalists, particularly string players. It was no different in the 19th century, when opera experienced successive periods of vigorous growth across Europe. Consequently, numerous

vocal motifs appear in Wieniawski's works — from the use of folk songs in *Souvenir de Moscou* and variations based on the Russian and Austrian anthems, to the *Fantaisie brillante sur des motifs de l'opéra "Faust" de Gounod*, which concludes this album. Thus, the recordings of Lilli Lehmann, muse of Richard Wagner (with whom Wieniawski collaborated before the premiere of his D minor Concerto in St Petersburg), provided an obvious reference. It is astonishing to compare Lehmann's vocal mastery with the performance aesthetics of the aforementioned violinists and to note the similarities in phrasing, *vibrato*, and *portamento*.

Vibrato and *portamento* techniques are exhaustively described in the 19th century literature, and their artistic employment often gave rise to controversy. Tracing the evolution of these techniques, it appears that *vibrato* transitioned from being perceived as an ornament — an occasional expressive gesture according to Louis Spohr — to creating a refined sound quality as cultivated by Wieniawski's most important teacher, Lambert Massart, and finally to the ecstatic effect for which Wieniawski's playing was renowned. The use of *vibrato* as a general, permanent effect became widely accepted only in the 20th century, during the era of Fritz Kreisler, who himself described Wieniawski's *vibrato* as "an effect attaining previously unseen heights." Contemporary descriptions of Wieniawski's playing as remarkably emotional and uniquely expressive suggest that he employed *vibrato* extensively. Evidence of deliberate and intense *vibrato* can also be found in the performance markings of the first editions of Wieniawski's works, published in Kistner's annex in Leipzig. These meticulously annotated editions frequently indicate *vibrato*, sometimes even on individual notes,

often combined with accentuation – a practice reminiscent of Louis Spohr’s recommendations. Of particular interest is the edition of the *Faust Fantaisie* edited by August Wilhelmj, used during preparation for this recording, which contains many *vibrato* markings in cantilena passages.

A fascinating source regarding Wieniawski’s *vibrato* comes from his conversation in Ostend with the aging Charles de Bériot. The Belgian violinist, with whom Wieniawski was once supposed to study, became famous for a concert during which the sound of his violin seemed to resemble the voice of his late wife, Maria Malibran. The audience would leave the hall, moved to tears but also terrified by this otherworldly effect. Bériot passed the skill of evoking such an extraordinary sound while describing the technique of achieving the bow *vibrato* with the right hand. Characteristic of the 17th century violin repertoire, somehow, this effect appeared again in the palette of violinistic technical means many years later.

Portamento and *glissando* techniques are also indicated in Wieniawski’s scores, with detailed remarks found – among others – in the treatise by François-Antoine Habeneck, professor at the Paris Conservatoire, who likely met Wieniawski. Drawing on Giovanni Battista Viotti’s comments, Habeneck presents a meticulous analysis of *portamento*, emphasizing its aesthetic merit: The fundamental nature of *portamento* lies in covering the distance between the starting (the bottom) and the destination point (top note) with the finger indicating the point of the starting note. The change of the finger on the destination note should occur at the very last moment. Of course, it is impossible to tell how strictly Wieniawski adhered to those principles, but tracing the development of violinistic

technique from the Italian to the French tradition — and Wieniawski's own innovations — remains fascinating.

One of the primary elements that had to be considered in the preparation for the recording was the question of equipment used by Wieniawski — the instrumentarium, bow type and the thickness of strings. Unfortunately, the available literature is incoherent, and some conclusions and consequences could only be inferred. Records from Wieniawski's early concerts in Russia mention a beautiful violin with a golden inscription, described as a masterwork of Italian makers. However, these accounts are questionable as Wieniawski did receive a Charles Gand violin with a visible gold inscription upon graduation in Paris, but it was definitely not Italian. It can now be admired in the Museum of Musical Instruments in Poznań. A Russian account mentions an Italian instrument gifted by the Tsar, but Wieniawski, dissatisfied with its condition, turned the offer down.

Other sources report a Stradivarius given by a Petersburgian aristocrat in April 1864, and Wieniawski's fascination with Charles de Bériot's Maggini in Ostend reportedly involving a proposed purchase for 20,000 francs — though there is no evidence that it was completed.

Wieniawski spoke fondly of the old Italian masters — Guarneri and Stradivari — valuing them above other European luthiers. For this recording, a Raffaele & Antonio Gagliano violin, built around 1839 in Naples when Wieniawski was four, was chosen. Its unchanged state since the 19th century (aside from obvious elements like pegs, strings, fingerboard, and tailpiece) corresponds well with historical authenticity. Most importantly, the scroll and bass bar remain original.

Regarding strings, research into late 19th-century virtuoso string gauges and Carl Flesch's suggestions informed the choice: unwound Damian Dlugolecki strings of $e=0.65$ mm, $a=0.85$ mm, $d=1.11$ mm, accompanied by a silver-wound Toro g string of $g=1.55$ mm were used. While thicker than modern strings, they are thinner than Louis Spohr's recommendations ($e=0.72$ mm, $a=0.92$ mm, $d=1.24$ mm) and slightly thinner than gauges attributed to Paganini ($e\approx 0.71$ – 0.72 mm, $a\approx 0.87$ – 0.89 mm, $d\approx 1.15$ – 1.16 mm). Flesch prescribes slightly thicker gauges, emphasizing the demands of virtuosity. These string choices support both a rich, deep sound and technical agility.

The regard of Wieniawski's sound is contrary to the comments about his 'imperfect' tone filled with grinding, especially when the bow was abruptly thrown on the strings enhanced by the violinist's life and artistic motto – *il faut risquer!* – *one must take risks!*, which appears in his handwritten notes. This underscores his untamed virtuosity and high artistic standards.

The bow used for this recording is likely a German, anonymous example, made in the 1870s and modelled on a mature Tourte design.

Wieniawski's concert destinations ranged from California to Siberia, hence he must have performed with countless instruments. Thus establishing a sound determinant was impossible and the piano choice was of great difficulty. Among the ideals set by Érard and Pleyel in Paris, many other firms offering varied sonorities bloomed in a variable fashion with the emerging of new standards set by Steinway. Finally, a 1853 Blüthner model from Leipzig (serial number 924) was chosen for the recording. It was renovated, tuned and maintained during the recordings by Paul McNulty. Again, considering some hypothetical conditions, the instrument

was tuned in the Neidhardt temperament of $a^1=438$, reflecting the absence of a standardized equal temperament system in the 19th century and Blüthner's tuning in the historical context.

The choice of pieces is purely subjective, aiming to showcase different stages of Wieniawski's compositional development – from the youthful *Allegro de Sonate*, written with his brother Joseph and dedicated to Stanisław Moniuszko, to the late *Fantaisie Orientale* and *Gigue*. These works reflect his evolving style and aesthetic, from technically dazzling early pieces, through nationalistic miniatures (*Kujawiak*, *Obertas*, *Souvenir de Posen*), to operatic grandeur (*Faust Fantaisie*). The works published postmortem, which contemporary critics also viewed unfavourably, turn out to constitute a bridge to the later epochs. Notably, *Fantaisie Orientale* reveals Jewish influences observable on this scale only much later in Ernest Bloch's violin works. On the other hand, *Gigue* – a modal bourrée rather than a historical dance – likely inspired by Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin which Wieniawski practiced extensively, but as didactical material rather than concert repertoire, uses Bachian motifs in a way reminiscent of Wieniawski's student Eugène Ysaÿe's *Obsession* Sonata.

Wieniawski inspired his contemporaries and continues to fascinate today; his oeuvre remains a touchstone of violin mastery. With modern advances in technique, equipment, and pedagogy, his works are increasingly accessible. Yet, it is essential to remember the conditions under which Wieniawski functioned: performing on gut strings, constantly traveling, meeting Europe's most influential figures, admired by some and hated by others, competing with ventriloquists and comedians, and yet encountering

legends like Franz Liszt, Charles de Bériot, Richard Wagner, Karol Lipiński, and Stanisław Moniuszko. A father, a man swayed by passions and temptations, afflicted by arthritis before his forties – a genius, virtuoso, and enduring inspiration.

Prof. Mikołaj Zgółka

HENRYK WIENIAWSKI

– Chamber Works –

La figure de Henryk Wieniawski a toujours suscité et continue de susciter de vives émotions. Le dernier virtuose du violon – comme il aimait à se nommer lui-même – fut, sans doute, la personnalité la plus importante de la violonistique polonaise et l'une des figures majeures de l'histoire du développement du jeu de violon. La littérature musicale inclut un certain nombre de publications biographiques, principalement en polonais et en russe, et l'on trouve également des articles dans des ouvrages collectifs publiés en allemand et en anglais. Toutefois, aucune de ces œuvres ne couvre exhaustivement les questions biographiques et interprétatives relatives à Wieniawski. Ces ouvrages sembleraient particulièrement précieux dans la perspective de la réalisation de cet enregistrement, conçu dans l'esprit de l'interprétation historique.



La tentative d'appréhender les aspects historiques de l'interprétation de ce virtuose implique de considérer de nombreuses caractéristiques du jeu des violonistes, couvrant trois générations: ses contemporains, la génération précédente et la suivante. Les suppositions résultant des faits d'exécution recueillis, des théories développées dans les traités, des témoignages des auditeurs du jeu de Wieniawski, des commentaires des critiques et des articles de presse, parfois contradictoires, peuvent conduire à esquisser les principales tendances artistiques, stylistiques et techniques. L'élément le plus difficile à saisir est l'absolue singularité du jeu du violoniste, remarquée (sous diverses formes) par pratiquement tous ses contemporains. Henryk Wieniawski échappe à tous les canons et standardisations décrits dans les traités, depuis Louis Spohr jusqu'à Carl Flesch. Il s'élève au rang de génie natif, ainsi que d'une personnalité façonnée consciemment par un travail titanesque.

Il faut porter attention à ces éléments du jeu auxquels on peut se référer avec fiabilité, en partie à partir des principes du courant de l'exécution historique. Ce génie du violon, prématurément disparu en 1880, a presque vécu à l'aube de l'ère phonographique. Il est regrettable qu'on n'ait pu immortaliser le son de son instrument. Cependant, les enregistrements de Paul Viardot, Eugène Ysaÿe et Hugo Heermann conservés jusqu'à aujourd'hui constituent un support esthétique inestimable. Nous disposons même d'enregistrements d'œuvres de Wieniawski interprétées par les violonistes mentionnés, qui ont eu un contact plus ou moins direct avec lui, ou sur lesquels il a exercé une grande influence. Plusieurs éléments caractéristiques tels que *rubato*, *vibrato*,

legato, et les techniques de *portamento* ont été analysés lors du travail mené sur cet enregistrement.

De nombreux exemples d'application de la technique de liaison des sons grâce au *portamento* et au *glissando* peuvent être retrouvés dans la toute première phonographie vocale. L'opéra et le chant ont toujours été une grande source d'inspiration pour les instrumentistes, en particulier les joueurs d'archets. Il en fut de même au XIX^e siècle, époque durant laquelle l'opéra connut plusieurs phases de développement intense à travers l'Europe. Dans l'œuvre de Wieniawski, on trouve aussi abondamment ces motifs vocaux, depuis l'utilisation de chants populaires dans *Souvenir de Moscou*, en passant par les variations basées sur les hymnes russe et autrichien, jusqu'à la *Fantaisie brillante sur des motifs de l'opéra « Faust » de Gounod* qui conclut ce disque. Les enregistrements de Lili Lehmann, muse de Richard Wagner, lequel était l'ainé de Wieniawski de 22 ans, faisaient figure de référence évidente. Il est surprenant de constater la juxtaposition de la virtuosité vocale de la cantatrice née en 1848 avec l'esthétique d'exécution des violonistes cités et les nombreux éléments communs, concernant la conduite de la phrase, la vibration et le *portamento*, pouvant être perçus dans ces enregistrements. Il est aussi opportun de noter que Henryk Wieniawski a collaboré avec Richard Wagner lors de la création de son *Concerto en ré mineur* à Saint-Pétersbourg.

Les techniques de *vibrato* et de *portamento*, source de nombreux débats au XIX^e siècle, se reflètent également dans la littérature musicale. En esquissant l'évolution de ces deux éléments du jeu, on peut constater un passage de la compréhension du *vibrato* en tant qu'ornement

expressif – agitation dans la conception de Louis Spohr – à la création de la qualité sonore défendue par le professeur majeur de Wieniawski, Lambert Massart, jusqu'à l'effet extatique qui semble caractériser son jeu. Le vibrato en tant qu'effet permanent ne s'est imposé qu'au XX^e siècle, à l'époque de Fritz Kreisler, qui décrit le *vibrato* de Wieniawski comme « un effet atteignant des sommets jamais vus ». Il est important de souligner qu'il devait utiliser fréquemment ce *vibrato*, ce qui se traduit dans les descriptions de son jeu très émotionnel, unique dans son esthétique. Les premières éditions des œuvres de Wieniawski, publiées chez Kistner à Leipzig, comportent souvent des indications de *vibrato*, parfois sur des notes isolées, souvent associées à l'accentuation, conformément aux recommandations de Louis Spohr. L'édition de la *Fantaisie sur Faust* utilisée pour cet enregistrement, arrangée par August Wilhelmj, présente également dans les passages chantés des indications claires de *vibrato*. La source la plus énigmatique concernant les techniques de *vibrato* employées par Wieniawski est le récit de sa conversation à Ostende avec Charles de Bériot vieillissant. Ce violoniste belge, chez qui Wieniawski aurait étudié autrefois, est célèbre pour un concert fascinant durant lequel le son du violon aurait évoqué la voix de sa défunte épouse, Maria Malibran. Émus aux larmes et même effrayés par cet effet singulier, les auditeurs auraient précipitamment quitté la salle, redoutant des forces surnaturelles. Bériot transmet à Wieniawski l'art de produire ce *vibrato* à l'archet avec la main droite, une technique typique du répertoire violinistique du XVII^e siècle qui retrouva une nouvelle place dans la palette technique des violonistes deux siècles plus tard.

Les techniques de *portamento* et de *glissando* sont également notées dans les partitions de Wieniawski, tandis que des observations plus précises sur leur usage se trouvent principalement dans l'excellent texte de François-Antoine Habeneck, professeur au Conservatoire de Paris, avec qui Wieniawski fut probablement en contact. Habeneck est l'auteur d'un traité d'exécution basé principalement sur les observations de Giovanni Battista Viotti et offre une analyse détaillée du *portamento*, en se référant à ses qualités esthétiques. Le principal usage du *portamento* consiste à parcourir la distance du point de départ (note basse) au point d'arrivée (note haute) avec le doigt tenant la note de départ, le changement de doigt sur la note cible ne devant intervenir qu'à l'ultime moment. Il est évidemment impossible de dire dans quelle mesure Wieniawski respectait ces recommandations.

Les éléments primordiaux à considérer lors des préparations pour l'enregistrement portent sur les matériaux originels utilisés par Henryk Wieniawski: l'instrumentarium, le type d'archet et l'épaisseur des cordes. Hélas, la littérature disponible est souvent contradictoire à ces sujets, et certaines conclusions ne peuvent qu'être supposées. On trouve dans les archives des premiers concerts en Russie la mention de magnifiques violons ornés d'une inscription en or, décrits comme des œuvres d'artisans italiens. Cette mention paraît énigmatique car Wieniawski reçut effectivement un instrument de Charles Gand en fin d'études à Paris, pourvu d'une inscription dorée visible sur les éclisses, mais vraisemblablement pas un instrument italien. Cette pièce est aujourd'hui exposée au Musée des Instruments de Musique de Poznań. Concernant les violons italiens,

nous apprenons par une autre histoire russe qu'un tsar aurait voulu offrir à ce virtuose, réputé excellent, un instrument longtemps inutilisé. Après un bref essai, Wieniawski se montra sceptique à propos de ce violon ce qui offensa le souverain, et les explications sur la nécessité d'un réglage et d'une mise en main ne semblent pas avoir eu d'effet.

D'autres récits évoquent des violons Stradivari offerts à Wieniawski par un groupe de riches aristocrates pétersbourgeois en avril 1864. On apprend aussi par des archives concernant ses concerts à Ostende l'existence d'un Guarnerius. A cette occasion il fut fasciné par un violon de Giovanni Paolo Maggini appartenant à Charles de Bériot. Cette fascination fut telle qu'une transaction pour d'au moins 20 000 francs aurait été proposée par Bériot lui-même. On ignore cependant si cet accord fut conclu.

Wieniawski faisait preuve d'une grande affection pour les anciens maîtres italiens Guarneri et Stradivari, les appréciant au-delà de toute autre production européenne de lutherie. Ces informations ont influencé le choix d'un instrument Raffaele & Antonio Gagliano pour cet enregistrement. Construit à Naples vers 1839, alors que Wieniawski n'avait que quatre ans ce contexte italien correspond bien à l'authenticité de l'enregistrement, d'autant que le violon est resté dans un état pratiquement identique depuis le XIX^e siècle (hormis le remplacement des éléments d'usure tels que chevilles, cordes, touche et cordier). Il est important de noter que la volute et la barre d'harmonie sont d'origine.

Le choix des cordes appropriées pour l'enregistrement a également demandé une réflexion attentive. S'appuyant sur des études modernes analysant l'épaisseur des cordes utilisées à l'époque des virtuoses italiens

depuis la fin du XVIII^e siècle, ainsi que sur le texte approfondi de Carl Flesch et ses suggestions concernant les cordes d, a et e, l'instrument Gagliano a été équipé de cordes non filées de Damian Dlugolecki avec les diamètres e = 0,65 mm, a = 0,85 mm, d = 1,1 mm, et de la seule corde filée argent g = 1,55 mm, de la marque Toro. Ces dimensions peuvent paraître importantes pour les musiciens utilisant des cordes métalliques, mais restent légèrement inférieures aux recommandations de Louis Spohr (e = 0,72 mm, a = 0,92 mm, d = 1,24 mm) ainsi qu'à celles attribuées à Niccolò Paganini (e = 0,71-0,72 mm, a = 0,87-0,89 mm, d = 1,15-1,16 mm). Carl Flesch, témoin de son époque et violoniste-pédagogue profondément ancré dans la tradition, donne dans son ouvrage *L'Art du violon* les épaisseurs suivantes: e = 0,63 mm, a = 0,82 mm, d = 1,9 mm, g filée = 0,82 mm, et souligne la grande épaisseur de la corde d.

Ces valeurs plutôt élevées permettaient à Wieniawski d'obtenir un son fort, profond et plein, tout en facilitant une virtuosité évidente. La documentation réfute ainsi le mythe des cordes extraordinairement épaisses de Paganini, lesquelles, par rapport aux recommandations de Spohr, étaient probablement un peu plus fines pour des raisons de virtuosité.

Les observations sur la qualité sonore de Wieniawski contredisent certains commentaires relatifs aux grincements dans son timbre et le fait que la sonorité de son jeu n'était pas toujours parfaite, surtout lorsqu'il lançait brusquement l'archet sur les cordes. Cette remarque peut s'exprimer comme une devise artistique de Wieniawski lui-même - *il faut risquer!* Cette expression ne se trouvait pas seulement sur ses lèvres, mais aussi en notes manuscrites dans ses partitions, témoignant de sa passion

indomptable pour la virtuosité et de ses exigences personnelles dépassant largement les compétences techniques soutenues par un travail titanesque.

L'archet utilisé pour l'enregistrement est d'un auteur anonyme, probablement allemand, construit dans la septième décennie du XIX^e siècle, et est naturellement un modèle mature de Tourte.

Le choix du piano fut une décision difficile, puisque Wieniawski donna des concerts dans tant de lieux, de la Californie à la Sibérie, et probablement sur autant d'instruments différents ce qui rend impossible d'établir un étalon sonore. Parmi les références établies par Érard et Pleyel à Paris, fleurissaient de nombreuses autres maisons européennes offrant des sonorités variées, très fluctuantes selon les standards contemporains imposés par Steinway. Finalement, le piano retenu fut un piano Blüthner de Leipzig, construit en 1853, numéro de série 924. Sa restauration, son accord et son entretien durant la séance d'enregistrement furent assurés par Paul McNulty. L'instrument fut tempéré selon la méthode Neidhardt, à la hauteur de la note $a^1 = 438$ Hz, une décision prise en raison de l'absence de tempérament égal défini au XIX^e siècle et selon la hauteur a^1 historiquement assignée par la maison Blüthner.

Le choix des œuvres de cette publication est purement subjectif et vise à montrer les différentes étapes de la création de ce violoniste qui ressentait aussi l'esprit de son époque en tant que compositeur. De *l'Allegro de Sonate* juvénile, écrit avec son frère Józef et dédié à Stanisław Moniuszko, jusqu'aux tardives *Fantaisie Orientale* et *Gigue*, on peut percevoir un long parcours à travers des méandres stylistiques. Il semblerait que la quête de l'effet et l'exposition sans compromis de la virtuosité n'aient

pas à la profondeur esthétique. Pourtant, de *l'Allegro* largement critiqué à cause de sa forme faible, en passant par les miniatures au style national (*Kujawiak*, *Obertas*, *Souvenir de Posen*) et l'épopée opératique de la *Fantaisie faustienne*, on observe une évolution du style et de l'esthétique. Les œuvres posthumes, parfois considérées avec suspicion par la critique contemporaine, constituent un pont vers les époques ultérieures. Dans la *Fantaisie Orientale*, on note une inclination évidente vers la musique juive, qui ne se retrouvera à cette échelle que dans la musique de violon d'Ernest Bloch. La *Gigue*, qui formellement n'a rien à voir avec la danse historique, est plutôt une sorte de bourrée, probablement inspirée par les *Sonates et Partitas* pour violon seul de Bach, qu'on sait Wieniawski avoir pratiquées passionnément, sans doute plus comme matériel pédagogique que comme répertoire de concert. La *Gigue*, maintenue dans une système modale, évoque esthétiquement l'œuvre de l'élève de Wieniawski, Eugène Ysaÿe, qui lui a également fondé sa *Sonate Obsession* sur des motifs de Bach.

Wieniawski inspira ses contemporains et fascine encore aujourd'hui. Son œuvre demeure la plus haute référence des compétences violonistiques. Avec le développement de la technique, des accessoires et de la pédagogie, ses œuvres deviennent accessibles à un public croissant et plus jeune d'apprentis violonistes. Il est toujours pertinent de rappeler les conditions dans lesquelles évoluait ce violoniste au XIX^e siècle ainsi que le caractère unique du phénomène qu'il incarnait. Artiste jouant sur des cordes en boyau, constamment en voyage, côtoyant les plus grandes figures de l'Europe de son temps, adoré par certains et détesté par d'autres. Il dut parfois rivaliser avec des ventriloques et comédiens,

avec des spectacles de basse importance, tout en fréquentant Ferenc Liszt, Charles de Bériot, Richard Wagner, Karol Lipiński et Stanisław Moniuszko. Père d'une grande famille, homme sensible aux passions et aux tentations, souffrant de rhumatismes avant l'âge de quarante ans. Génie, virtuose, source d'inspiration.

Prof. Mikołaj Zgółka





HENRYK WIENIAWSKI
– *Chamber Works* –

Biogramy
Biographies



MIKOŁAJ ZGÓŁKA

Studiował na uczelniach w Polsce, Szwajcarii i Niemczech. W swojej działalności artystycznej koncentruje się na wykonawstwie historycznym, ze szczególnym uwzględnieniem muzyki skrzypcowej przelomu wieków XVII i XVIII, muzyki kameralnej drugiej połowy wieku XVIII oraz wczesno-romantycznej.

Jest członkiem Dresdner Festspielorchester (Niemcy), Anima Eterna Brugge (Belgia), Wrocławskiej Orkiestry Barokowej i Wrocław Baroque Ensemble. Współpracował z wieloma zespołami muzyki dawnej w Polsce i za granicą, takimi jak Bach Collegium Japan, Academy of Ancient Music, Collegium Musicum Stuttgart, Berlin Baroque czy Gabrieli Consort & Players. Nawiązał regularną współpracę z Narodowym Forum Muzyki we Wrocławiu, także jako solista. Jest ponadto koncertmistrzem i współzałożycielem polsko-niemieckiego zespołu Pohlische Capelle, którego działalność koncentruje się na odtwarzaniu kultury i muzyki dworu saskiego w Dreźnie i Warszawie.

Artysta brał udział w kilkudziesięciu nagraniach zrealizowanych dla Polskiego Radia oraz takich wydawnictw fonograficznych, jak Deutsche Grammophon (z udziałem Krystiana Zimmermana), Harmonia Mundi, Warner Classic & Erato, Aparté, Accent, Naxos, CD Accord, DUX.

Mikołaj Zgółka jest profesorem sztuki i prowadzi klasę skrzypiec historycznych oraz altówki historycznej w Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu. Wykłada także przedmioty teoretyczne, m.in. retorykę muzyczną.

MIKOŁAJ ZGÓŁKA

Mikołaj Zgółka studied at universities in Poland, Switzerland and Germany. In his artistic activity he focuses on historical performance, with particular emphasis on violin music from the turn of the eighteenth century, chamber music from the second half of the eighteenth century and early Romanticism.

He is a member of the Dresdner Festspielorchester (Germany), Anima Eterna Brugge (Belgium), Wrocław Baroque Orchestra, and Wrocław Baroque Ensemble. He has collaborated with many early music ensembles in Poland and abroad, such as Bach Collegium Japan, Academy of Ancient Music, Collegium Musicum Stuttgart, Berlin Baroque, and Gabrieli Consort & Players. He has established regular collaboration with the National Forum of Music in Wrocław, also as a soloist. He is concertmaster and a co-founder of the Polish-German ensemble Pohlische Capelle, whose activities focus on bringing back to life the culture and music of the Saxon court in Dresden and Warsaw.

The artist has participated in dozens of recordings made for Polish Radio and such record labels as Deutsche Grammophon (with Krystian Zimerman), Harmonia Mundi, Warner Classic & Erato, Aparté, Accent, Naxos, CD Accord, and DUX.

Mikołaj Zgółka holds a professor degree in art and teaches historical violin and historical viola at the Ignacy Jan Paderewski Academy of Music in Poznań. He also lectures in theoretical subjects, including musical rhetoric.

MIKOŁAJ ZGÓŁKA

Il a poursuivi ses études en Pologne, en Suisse et en Allemagne. Dans son activité artistique, il se consacre à l'interprétation historiquement informée, en accordant une attention particulière à la musique pour violon du tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, à la musique de chambre de la seconde moitié du XVIII^e siècle ainsi qu'au répertoire du début de l'époque romantique.

Il est membre du Dresdner Festspielorchester (Allemagne), d'Anima Eterna Brugge (Belgique), de la Wrocław Baroque Orchestra et du Wrocław Baroque Ensemble (Pologne). Il a collaboré avec de nombreux ensembles de musique ancienne en Pologne et à l'étranger, tels que le Bach Collegium Japan, l'Academy of Ancient Music, le Collegium Musicum Stuttgart, Berlin Baroque ou encore le Gabrieli Consort & Players. Il entretient une collaboration régulière avec le Forum National de Musique de Wrocław, également en tant que soliste. Il est en outre violon solo et cofondateur de l'ensemble polono-allemand Pohlische Capelle, dont l'activité se concentre sur la redécouverte de la culture et de la musique de la cour saxonne à Dresde et à Varsovie.

L'artiste a participé à plusieurs dizaines d'enregistrements réalisés pour la Radio Polonaise ainsi que pour des maisons de disques telles que Deutsche Grammophon (sous la direction de Krystian Zimerman), Harmonia Mundi, Warner Classics & Erato, Aparté, Accent, Naxos, CD Accord et DUX.

Mikołaj Zgółka est professeur d'art et enseigne le violon et l'alto historiques à l'Académie de Musique Ignacy Jan Paderewski de Poznań. Il y dispense également des cours théoriques, notamment de rhétorique musicale.



PIOTR PAWLAK

Jeden z najbardziej wszechstronnych polskich pianistów młodego pokolenia. Zwycięzca wielu konkursów, m.in. Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Maj Lind w Helsinkach (2022) i Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego w Darmstadtzie (2017), ponadto laureat konkursów chopinowskich w Pekinie (2016), Budapeszcie (2018) i Warszawie (2023, Międzynarodowy Konkursu Chopinowski na Instrumentach Historycznych). Artysta jest jednym z trzech Polaków, którzy wzięli udział w półfinale XIX Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie (2025).

Regularnie koncertuje w Finlandii, Niemczech, Hiszpanii, we Francji, Włoszech, na Węgrzech, w Belgii, Szwajcarii, Gruzji i Stanach Zjednoczonych. Występował na scenach renomowanych instytucji, takich jak Filharmonia Petersburska, Filharmonia Berlińska, Filharmonia Narodowa w Warszawie, Konserwatorium (Sala Verdi) i Teatro alla Scala w Mediolanie, oraz na festiwalach, m.in. Kissinger Sommer w Bad Kissingen czy Chopin i jego Europa w Warszawie. W 2019 roku odbył tournée po Chinach.

Obok kariery pianistycznej Piotr Pawlak gra również na organach i rozwija pasję matematyczną – jest laureatem konkursów organowych oraz olimpiad matematycznych. Po obronie pracy magisterskiej w dziedzinie matematyki w 2020 roku kontynuuje studia doktoranckie na Uniwersytecie Gdańskim, przygotowując rozprawę na temat grup klas odwzorowań powierzchni nieorientowalnych.

PIOTR PAWLAK

One of the most versatile young Polish pianists. Winner of numerous competitions, including the International Maj Lind Piano Competition in Helsinki (2022) and the International Chopin Competition in Darmstadt (2017), and prizewinner of Chopin competitions in Beijing (2016), Budapest (2018), and Warsaw (2023, International Chopin Competition on Period Instruments). He is one of only three Polish performers to have reached the semifinal round of the 19th International Fryderyk Chopin Piano Competition in Warsaw (2025).

He regularly gives concerts in Finland, Germany, Spain, France, Italy, Hungary, Belgium, Switzerland, Georgia, and the United States. He has performed on the stages of renowned institutions such as the St Petersburg Philharmonic, Berlin Philharmonic, Warsaw Philharmonic, the Conservatory (Sala Verdi) and Teatro alla Scala in Milan, as well as at festivals such as the Kissinger Sommer in Bad Kissingen and Chopin and His Europe in Warsaw. In 2019, he toured China.

In addition to his piano career, Piotr Pawlak also plays the organ and develops his passion for mathematics – he is a laureate of organ competitions and mathematical olympiads. After defending his master's thesis in mathematics in 2020, he is continuing his doctoral studies at the University of Gdańsk, preparing a dissertation in the field of groups of classes of non-orientable surface mappings.

PIOTR PAWLAK

L'un des pianistes polonais les plus polyvalents de la jeune génération. Lauréat de nombreux concours, notamment du Concours international de piano Maj Lind à Helsinki (2022) et du Concours international Chopin de Darmstadt (2017), il est également lauréat des concours chopiniens de Pékin (2016), Budapest (2018) et Varsovie (2023, Concours international Chopin sur instruments historiques). L'artiste est l'un des trois Polonais à avoir atteint les demi-finales du XIX^e Concours international de piano Frédéric Chopin à Varsovie (2025).

Il se produit régulièrement en Finlande, en Allemagne, en Espagne, en France, en Italie, en Hongrie, en Belgique, en Suisse, en Géorgie et aux États-Unis. Il a joué sur les scènes d'institutions prestigieuses telles que la Philharmonie de Saint-Petersbourg, la Philharmonie de Berlin, la Philharmonie nationale de Varsovie, le Conservatoire (Salle Verdi) et le Teatro alla Scala de Milan, ainsi qu'à des festivals tels que le Kissinger Sommer de Bad Kissingen ou Chopin et son Europe à Varsovie. En 2019, il a effectué une tournée en Chine.

Parallèlement à sa carrière pianistique, Piotr Pawlak est également organiste et cultive une passion pour les mathématiques: il est lauréat de concours d'orgue ainsi que d'olympiades mathématiques. Après avoir soutenu en 2020 un mémoire de master en mathématiques, il poursuit un doctorat à l'Université de Gdańsk, où il prépare une thèse consacrée aux groupes de classes d'applications des surfaces non orientables.





Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Muzyczny ślad”, realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.

Co-financed from the funds of the Minister of Culture and National Heritage, coming from the Culture Promotion Fund as part of the “Musical Trace” programme realised by the National Institute of Music and Dance.



vioratoria



Special thanks to:

- **Clive Brown MA (Cantab.), MA, DPhil (Oxon.)**
Emeritus Professor of Applied Musicology (University of Leeds)
Guest Professor (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)
- **Professor Hanna Kostrzewska**, Rector of I.J. Paderewski
Academy of Music in Poznań
- **Professor Jane Rogers**
Royal Academy of Music in London
- **Paul McNulty**

PATENT

Julius Blüthner

LEIPZIG.



Recorded in the ORLEN Main Hall of the National Forum of Music, 4–6 August 2025.

Recording Producers: Antoni Grzymała, Agnieszka Szczepańczyk (CD Accord)

Editing, mastering: Agnieszka Szczepańczyk (CD Accord)

Tuning and supervision of the piano during the recording: Paul McNulty

Executive Producers: Mikołaj Zgółka, Agnieszka Wróblewska, Marta Niedźwiecka, Izabela Kllys

Polish proofreading: Prof. Wanda Krzemińska, Prof. Halina Zgółkowa

English translation: Antonina Zgółka

English proofreading: Prof. Jane Rogers

French translation: Prof. Wanda Krzemińska

French proofreading: Anaïs Guillon

Photos: Wojciech Chrubasik

Graphic design: Miłosz Wiercioch

NFM 101

© 2025 Narodowe Forum Muzyki
im. Witolda Lutosławskiego
www.nfm.wroclaw.pl

VCD02

© 2025 Vioratoria Mikołaj Zgółka
www.mikolajzgolka.pl
vioratoria@mikolajzgolka.pl

ACD 353

© 2025 CD Accord
www.cdaccord.com.pl
cdaccord@cdaccord.com.pl

Distributed in Poland by Universal Music Polska

Worldwide distribution by Naxos

