

Hej, od Krakowa jadę,
w dalekie obce
strony... i na Listę
UNESCO!



„Wesele w Ojcowie”, fot. Andrzej Kalinowski

Jolanta Łada-Zielke rozmawia z dyrektorką Baletu Dworskiego Cracovia Danza

- Romaną Agnel.

*Krakowiak, polski taniec narodowy, jest kolejnym kandydatem – po polonezie – na Listę Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego UNESCO. Inicjatorką i tego wpisu jest znana naszym czytelnikom **Romana Agnel**. Okazuje się, że ten taniec, choć pochodzi z regionów południowych, był tańczony w całej Polsce, a w XIX wieku rozpropagowała go za oceanem sławna wiedeńska tancerka.*

Co najbardziej wyróżnia krakowiaka?

Taniec ten pochodzi z okolic Krakowa i jest przejawem naszej mentalności, ale istnieją jego różne odmiany w zależności od regionu. Tradycja tańczenia krakowiaka sięga krańców Małopolski i zahacza o województwo świętokrzyskie. Stroje krakowskie i sposoby wykonywania podstawowych figur – starokrakowskiej i porębiańskiej – też różnią się od siebie. Żywiołowość krakowiaka i różnorodność jego figur sprawiły, że z wiejskich podwórek przeszedł on stosunkowo szybko na salony i na scenę.

Na czym polegają figury starokrakowska i porębiańska?

Starokrakowska to taneczna gonitwa chłopaka za dziewczyną,

która „ucieka” małymi, tak zwanymi „drobionymi” kroczkami, na półpalcach. Jej partner biegnie za nią susami i kończy wyskokiem z otwartymi ramionami, jakby chciał ją w nie złapać. W krakowiaku jest też sporo elementów związanych z jazdą konną, na przykład cwał. Towarzyszą mu efekty dźwiękowe, jak brzęczenie ozdób przymocowanych do pasków, na przykład podkówki. Krakowiacy, którzy często jeździli na koniach, inspirowali się tym ruchem i związaną z nim „zwierzęcą” energią. Figura porębiańska, związana z miejscowością Poręba Wielka w Gorcach, połączona jest z ukłonami i podskokami. Tancerze wykonują ją w parach, stojąc naprzeciwko siebie. Najpierw ukłon pełen szacunku, potem podskok będący wyrazem dumy i radości, bo krakowiak jest tańcem radosnym. Utrzymany jest w metrum parzystym i jako jedyny z polskich tańców narodowych charakteryzuje się rytmem synkopowanym. Zawiera też elementy wirtuozowskie, jak hołubce, krzesany, kulawy i tak zwany „krok konikowy”.

W jaki sposób krakowiak trafił na scenę baletową?

W przestrzeni scenicznej krakowiak zaistniał pod koniec XVIII wieku, w pierwszym polskim wodewilu „Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale” do libretta Wojciecha Bogusławskiego i z muzyką Jana Stefaniego, wystawionym po raz pierwszy 1 marca 1794 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie. Zaprezentowano w nim folklor Polski południowej, głównie Krakowa. Niektóre

arie i sceny zespołowe utrzymane są w żywołowym, tanecznym rytmie, w którym można rozpoznać krakowiaka. Jedną ze scen, przedstawiającą wesele krakowskie, prezentowana jest często jako osobny utwór. Warstwa tekstowa zawiera treści wolnościowe, patriotyczne, więc po trzecim rozbiórce cenzura carska zdjęła go z afisza. Wtedy Bogusławski i Stefani wpadli na pomysł stworzenia „zastępczego” dzieła, mianowicie baletu „Wesele w Ojcowie”, zawierającego melodie z „Krakowiaków i Górali”. Ojców to malownicza, podkrakowska miejscowość, z pięknym zamkiem, który dawniej otaczały chłopskie chaty. „Wesele w Ojcowie” wykonywano przy muzyce instrumentalnej, bez śpiewu i wyłącznie z udziałem tancerzy. Tak przerobiony spektakl miał premierę w 1823 roku. Same melodie z „Krakowiaków i Górali”, w baletowej aranżacji i bez słów, pozostały nośnikiem treści niepodległościowych.



Romana Agnel, fot. Marcin Ejsmont

I w ten spektakl cenzura rosyjska już nie ingerowała?

Wręcz przeciwnie. Nie tylko utrzymał się na afiszu, ale grano go ponad 400 razy! Rosjanie, którzy bardzo kochali taniec, byli nim zachwyceni. Oprócz odmian krakowiaka są tam mazury, marsze i bardzo modna wówczas polka. Podkrakowskie wesele i związane z nim melodie krakowiaków, chwytają za serce i stały się ówczesnymi „hitami”. „Wesele w Ojcowie” okrzyknięto pierwszym polskim baletem narodowym, ponieważ przenosił na

scenę elementy polskich tańców folklorystycznych, połączone z baletem klasycznym. Wystawiano go wielokrotnie w Sankt Petersburgu. Członkiem zespołu Teatru Narodowego był wówczas Feliks Krzesiński, świetny wykonawca mazura, który zrobił furorę w kręgach rosyjskiej arystokracji. Opracowanego przez niego mazura włączano do programów balów i wydarzeń artystycznych. Wykorzystał go nawet Piotr Czajkowski w „Jeziorze łabędzim”. Za namową władz carskich Krzesiński został w Petersburgu, żeby nauczać polskiego stylu tańca. Ożenił się z Rosjanką, a ich córką była Matylda Krzesińska, sławna tancerka i nauczycielka tańca, której przyznano najwyższy tytuł w tej dziedzinie – *primaballerina assoluta*.

Krakowiaka wykorzystał też Michał Glinka w operze „Życie za cara”, ale zastosował tam typowo rosyjską harmonię. Akcja tej opery toczy się w okresie „wielkiej smuty” i Polacy są tam przedstawieni jako agresorzy.

Historycy różnie interpretują tamte wydarzenia. Paradoksalnie, to dzięki zaborcom mieliśmy możliwość zaistnienia w sensie artystycznym, w tym wypadku tanecznym, w różnych obszarach kultury. Krakowiaka tańczono we wszystkich zaborach, choć w każdym trochę inaczej. W zaborze pruskim miał on charakter bardziej marszowy, wojskowy. Kompozytorzy rosyjscy stosowali, tak jak mówisz, swoistą harmonię i dużo śpiewności w warstwie muzycznej. Ale dla nas najcenniejsze jest to, co zachowało się na

terenie Austrii, bo jest bezpośrednio związane z Galicją i z Krakowem.



Litografia z 1842 roku przedstawiająca Fanny Elssler tańczącą krakowiaka - La Cracovienne

I to właśnie austriacka tancerka Fanny Elssler rozslawiła naszego krakowiaka?

Tak, Fanny Elssler prezentowała krakowiaka jako jeden ze swoich ulubionych tańców w numerze solowym, opartego na

muzyce i choreografii z „Wesela w Ojcowie”. Zapoznała się z nim w Paryżu, bo krakowiak stanowił część baletu „La Gipsy”, w którym występowała. Jego autorską, solową wersję popisową, nazwała po francusku „La Cracovienne”. Działania artystyczne Fanny Elssler przyczyniły się do wzrostu popularności krakowiaka w formie scenicznej, baletowej, który jako „La Cracovienne” pojawił się na scenach Paryża, Londynu, Wiednia oraz teatrów niemieckich. Fanny prezentowała „La Cracovienne” podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych i na Kubie. Krakowiak był też tańcem towarzyskim. Na początku XIX wieku tańczono go na dworze wiedeńskim, ale w formie salonowej. W połowie XIX wieku był już znanym tańcem scenicznym, który wchodził w skład różnych baletów. Znalazłam opis krakowiaka w traktacie francuskim z 1830 roku, którego autor zalicza go do tańców charakterystycznych, jak węgierski czardasz, lub hiszpańska cachucha, którą Fanny też miała w repertuarze. Do rozpropagowania krakowiaka przyczyniło się też powstanie krakowskie 1846 i premiera „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego w 1901 roku.

Czy na salonach, które miały bardziej „dostojny” charakter, wykonywano figury wymagające większej sprawności fizycznej, jak hołubce i krzesany?

Wydaje mi się, że nie doceniamy artystów występujących na XIX-wiecznych salonach, którzy ćwiczyli się w sztuce tanecznej. Na

pewno niektórzy z nich opanowali wirtuozowskie wersje krakowiaka, jak choćby w krakowiak-kontredans, którego zapis znajduje się w Bibliotece Książąt Czartoryskich w Krakowie. Jest on przykładem tańca salonowego w stylu krakowskim.

*

Krakowiak zasługuje więc jak najbardziej na to, żeby w ślad za polonezem zostać wpisanym na Listę UNESCO. Czy poczyniliście już kroki w tym kierunku?

Krakowiak znajduje się już na liście Krajowego Dziedzictwa Niematerialnego UNESCO, ale w zbiorowej grupie tańców narodowych. Nasze działania zmierzają do tego, aby potraktować go indywidualnie. W tym celu powstanie grupa depozytariuszy z regionu krakowskiego. Nawiążemy też współpracę z Muzeum Etnograficznym w Krakowie, którego dyrekcja jest bardzo zainteresowana samym wpisem, ale przede wszystkim rozpropagowaniem krakowiaka. Chcemy dotrzeć do środowisk, które obecnie kultywują jego tradycję. W niektórych szkołach odbywają się zajęcia taneczne, podczas których uczennice i uczniowie zapoznają się z krakowiakiem i później prezentują go na uroczystościach. Najważniejsze jest zbieranie świadectw wykonywania krakowiaka z różnych miejsc, zarówno przez zespoły profesjonalne jak i amatorskie, niekoniecznie tak wystylizowane jak Śląsk, albo Mazowsze, ale uprawiające folklor

zgodnie z tradycją.

Być może włączą się w to zespoły polonijne, których udział w propagowaniu polskich tańców za granicą jest bardzo ważny. W Wiedniu działa *Fanny Elssler Society*, z którym też można nawiązać współpracę w tym zakresie.

Bardzo na to liczę i myślę, że jeżeli uda się zorganizować cykl wydarzeń promujących krakowiaka i jego różne oblicza, będzie to znakomitym punktem wyjścia do zbierania materiałów potrzebnych do wpisu. Program promocyjny jest tu bowiem podstawą.

Czy w tym programie znajdą się występy Baletu Dworskiego Cracovia Danza, który ma „Wesele w Ojcowie” w repertuarze?

Owszem, ale nasz repertuar obejmuje różne inne odsłony krakowiaka, jak choćby rekonstrukcję numeru solowego Fanny Elssler. Mamy „La Cracovienne” w formie salonowej, w formie menueta z XVIII-wiecznego baletu Antoniego Harta „Kozacy, czyli oszustwo ukarane” oraz jako wspomnianego już kontredansa. Opracowaliśmy też choreografię do krakowiaka Karola Szymanowskiego, który był mistrzem komponowania różnych form tanecznych. Jest też Ignacy Paderewski ze swoją „Cracovienne” oraz kompozycje Stanisława Moniuszki i

Władysława Żeleńskiego.

**Adres, na który można przysyłać świadectwa wykonywania
krakowiaka na świecie:**

cracoviadanza@cracoviadanza.pl

Zobacz też:

Żyjemy polonezem

Polonez jeszcze nieraz nas zaskoczy

Cracovia Danza tańczy hopaka

Trochę dobra, trochę wzruszeń i odrobina refleksji

Z Piotrem Alexewiczem, laureatem V nagrody, nagrody publiczności i kilku nagród pozaregulaminowych na XIX Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina - rozmawia Bożena U. Zaremba.



Piotr Alexewicz, fot. Agnieszka Wira

Bożena U. Zaremba: Zdobył Pan uznanie członków konkursowych jury, wśród których znajdowali się wybitni pianiści i muzykolodzy, otrzymywał Pan nagrody publiczności i orkiestry, nie zapominając o pochlebnych komentarzach krytyków muzycznych. Na czyjej opinii najbardziej Panu zależy?

Piotr Alexewicz: Opinia każdego człowieka jest bardzo wartościowa, o ile jest życzliwa oczywiście i autentyczna. Natomiast myślę, że tak na prawdę najważniejszą jest zawsze opinia publiczności, ponieważ to publiczność przychodzi na nasze koncerty, to dla nich gramy i to od nich zależy, czy nas chcą słuchać, czy też nie. To do nich do nich skierowana jest cała

nasza działalność artystyczna.

Ostatni Pana sukces miał miejsce na Konkursie Chopinowskim. Co, oprócz tego, że poświęcony jest jednemu kompozytorowi, odróżnia ten konkurs od innych?

Tak, to jest największa różnica, bo jest to konkurs monograficzny, gdzie wykonuje się dzieła tylko jednego kompozytora. W tym jednym stylu trzeba znaleźć różnorodność. Jest to bardzo cenne, aby podejść inaczej do wczesnych dzieł kompozytora niż do np. Poloneza-Fantazji. Wynika to zarówno z rozwoju samego Fryderyka Chopina jako kompozytora, a także rozwoju instrumentu. Początkowe dzieła kompozytora są przecież mocno umocowane jeszcze w tradycji „klasycznej”. Poza tym konkurs ten cieszy się ogromnym zainteresowaniem mediów i nie ma drugiego konkursu pianistycznego czy muzycznego na świecie, który wzbudza takie duże zainteresowanie wśród melomanów. Ale nie tylko, bo ten konkurs przeszedł już tak głęboko do pop kultury, że dociera do ludzi, którzy czasem ani nie chodzą do filharmonii, albo nawet nie słuchają muzyki klasycznej. Więc jest jakaś niezwykła siła i moc przebicia tego wydarzenia.

Czy Konkurs bywa inspiracją do pozostania przy muzyce klasycznej na dłużej?

Myślę, że tak, oczywiście nie można generalizować, natomiast duża część ludzi jednak wraca, bo było w tym wydarzeniu coś, co ich zachwyciło i dało im chwilę oddechu od wszystkiego.

Spotkałem ludzi, którzy nigdy nie interesowali się muzyką klasyczną, ale oglądali Konkurs w telewizji lub w Internecie i potem przyszli na mój koncert, czy to w Polsce, czy też za granicą. Więc takie inspiracje się zdarzają i to jest piękne.

Powtarzał Pan wielokrotnie, że nie traktuje Pan przystąpienia do konkursu jako współzawodnictwa. Czy brak takiej adrenaliny powiązanej z rywalizacją pomaga, czy przeszkadza?

Adrenalina zawsze jest. Adrenalina, przynajmniej w moim przypadku, udziela się w ogóle przy wyjściu na scenę, w momencie kontaktu z publicznością i jakiegoś specyficznego rodzaju napięcia i koncentracji. Właściwie nie widzę pozytywnych stron rywalizacji podczas konkursów, bo o co można rywalizować? Gdzie jest ta miara, według której uczestnicy są oceniani? Mówimy raczej o gustach czy trendach. A poza tym w tym wszystkim trzeba mieć niesamowity łut szczęścia i to on bardzo często decyduje o tym, kto przechodzi do następnego etapu i kto dostaje nagrody. Oczywiście są pewne niezaprzeczalne parametry, według których jury ocenia uczestników, ale ostatecznie, gdy mówimy już o bardzo wysokim poziomie, to mamy do czynienia z czymś, co wychodzi poza taką

obiektywną skalę. I to często dopiero po konkursie okazuje się, co kto sobą reprezentuje, bo konkurs wersyfikuje często tylko występ w danej chwili, nasz stan fizyczny i psychiczny i nasze przygotowanie.

Kiedy Pan zorientował się, że chce swoje życie poświęcić muzyce i pianistyce?

To są dwa różne tematy, bo to, że chciałem poświęcić się muzyce wiedziałem od zawsze, to znaczy, odkąd zacząłem się nią interesować, co było bodajże w wieku 4 lat. Natomiast fortepian jako instrument, jako nośnik tej muzyki, zacząłem poważnie traktować dosyć późno, myślę, że jak miałem dopiero 12 lat. Wcześniej fascynowała mnie bardziej muzyka symfoniczna i dyrygentura i myślałem, że raczej pójdę w tym kierunku. Natomiast sprawy potoczyły się tak, że jestem, przynajmniej na ten moment, pianistą a nie dyrygentem.

Ale czasem Pan wraca do tej myśli...

Tak, chciałbym rzeczywiście kiedyś stanąć przed orkiestrą. To wymaga trochę innego stanu psychologicznego, bo dyrygent nie wytwarza sam muzyki, a wpływa na ludzi i próbuje ich zainspirować. Marzenie, żeby poprowadzić zespół, żeby ten zagrał tak, jak ja to wewnętrznie słyszę, dalej we mnie gdzieś jest. No, ale doba ma cały czas tylko 24 godziny i bardzo ciężko

jest mi sobie z tym poradzić grając tylko na fortepianie. Staram się realizować swoją pracę, swoją pasję, bo stawiam między nimi znak równości, najlepiej, jak potrafię.

Co lub kto wpłynął na Pana decyzję?

To wszystko wyniknęło z zainteresowania się muzyką fortepianową jako taką. Pamiętam do dzisiaj jak usłyszałem po raz pierwszy III Koncert Fortepianowy Rachmaninowa. To doświadczenie tak mną potrzęsnęło, że zrozumiałem, że to jest właśnie to, co chciałbym robić i z czym chciałbym mieć kontakt w przyszłości na scenie. To był taki przełom. Nie można sobie wyobrazić bardziej wstrząsającego dzieła dla młodego człowieka, który jeszcze nie bardzo zna literaturę muzyczną czy fortepianową. Więc wszystko się zaczęło od tego III Koncertu i nastąpiło jakieś większe zafascynowanie i zauroczenie fortepianem. Powoli zacząłem odkrywać kolejne utwory, słuchać muzyki fortepianowej i wchodzić w to głęboko.



Piotr Alexewicz, fot. Agnieszka Wira

Kto miał wpływ na kształtowanie się Pańskiej wrażliwości?

Na pewno wszyscy nauczyciele, u których się uczyłem – Profesor Małgorzata Borkowska, moja pierwsza nauczycielka fortepianu, Profesor [Paweł] Zawadzki, a po wyjeździe z Polski, Profesor Nikolai Demidenko, wybitny, znany w świecie nauczyciel czy Profesor Konstantin Scherbakov, u którego mam przyjemność teraz uczyć się w Zurychu. Ale także przyjaciele i na pewno rodzina – oni kształtują nas w równie ważnym stopniu, jak pedagodzy muzyczni. A generalnie rzecz biorąc, chodzenie na koncerty i do opery szalenie uwrażliwiają na muzykę. Także kontakt ze sztuką w ogóle – czytanie czy chodzenie do muzeów. Właściwie muzyk powinien czerpać z każdego momentu swojego

życia. I to nieważne, czy jest to spacer czy podróż, czy jest to jakiś stan emocjonalny – smutek, żal, czy radość – to wszystko nas uwrażliwia i sprawia, że wchodzimy w głębsze rozumienie człowieczeństwa. I to jest bardzo piękne w sztuce. Bo im człowiek więcej podróżuje, gra i uczy się repertuaru, i im więcej zdobywa doświadczeń, tym bardziej dochodzi do własnych wniosków i własnego rozumienia muzyki i uświadomienia sobie czym i po co ona jest.

A więc po co?

Dla mnie jest to komunikacja. A więc najpierw zrozumienie muzyki przez to, co samemu się przeżyło, żeby potem je autentycznie przekazać publiczności, która, nota bene, może rozumieć ją jeszcze inaczej. Więc z jednej strony uniwersalizm, a z drugiej subiektywizm wynikający z naszej percepcji.

Jako chłopiec śpiewał Pan w chórze, a muzyka operowa jest Panu szczególnie bliska. Zatrzymajmy się, więc na chwilę przy muzyce Chopina, który przykładał ogromną wagę do śpiewności swoich utworów.

Tak, bez opery, bez bel canto, w ogóle nie można mówić o jego muzyce. Ona ściśle wywodzi się ze śpiewu. Chopin był zafascynowany operą i śpiewem. Jego frazowanie, rozumienie linii melodycznej czy horyzontalnego myślenia w muzyce tak

naprawdę wywodzi się właśnie z bel canto. Więc aby grać Chopina w sposób „naturalny” trzeba przede wszystkim rozumieć pewne parametry, którymi kierują się śpiewacy. Na przykład nigdy koniec łuku nie będzie głośniejszy niż jego środek czy początek, bo człowiekowi ucieka oddech. Najwyższa nuta w figuracji nigdy nie będzie akcentem, tak samo pierwsza nuta pod łukiem. To wszystko widać szczególnie w utworach kantylenowych, na przykład nokturnach, czy preludiach. Z drugiej strony Chopin pisał jednak myśląc o fortepianie, nie tak, jak na przykład Beethoven, który nawet, jak pisał kompozycje na fortepian, to jednak tam gdzieś z tyłu głowy zawsze była orkiestra. Czy też Brahms. U Chopina śpiew jest tym najważniejszym elementem. Uważam więc, że nie da się grać Chopina w sposób przekonujący bez zrozumienia i znajomości techniki wokalne czy bez zrozumienia opery.

Victor Lazarov napisał pięknie o Pańskiej muzykalności, o umiejętności opowiadania historii, szerokiej palecie dźwiękowej i dynamicznej. Inni piszą o Pańskiej wrażliwości i dyscyplinie. To właściwie obraz pianisty kompletnego.

Jeżeli człowiek pomyśli chociaż przez chwilę, że jest kompletny, wówczas kończy się jego kariera [*śmiech*]. Każdy z nas uczy się przez całe życie, zmienia się przez całe życie. Mając teraz 26 lat, zagram, na przykład I Sonatę Schumanna, zupełnie inaczej niż,

jak będę miał 50 lat, a jeszcze inaczej, jak będę miał 70, prawda? I nie chodzi o to, że lepiej, czy gorzej, ale po prostu inaczej. Człowiek jest na innym etapie życiowym, ma inne doświadczenie, ma inne podejście czy spojrzenie na życie. Ja stawiam sobie poprzeczkę bardzo wysoko, na dobrą sprawę coraz wyżej i wyżej, i absolutnie każdy z szanujących się muzyków i tych, których my, jako publiczność, chcemy słuchać, uczy się przez całe życie i nigdy nie powie, że osiągnął stan kompletny. Sztuka jest tak obszerna i ogromna jest też literatura muzyczna, że nie da się tego osiągnąć. [Sergei] Rachmaninow powiedział, że „muzyki wystarcza na całe życie, ale całe życie nie wystarcza na muzykę”.

W Pana wypowiedziach przebija niezwykła dojrzałość, jak na Pana wiek. Skąd się to bierze?

Nie wiem, czy nazwałbym to dojrzałością. Zawsze staram się być autentyczny. Niektórzy mnie za to lubią, niektórzy nie. Nie nakładam nigdy żadnych masek i w momencie, gdy o czymś mówię, mówię zawsze z serca i mówię to, w co wierzę w danej chwili. Na pewno wynika to z wychowania, z domu rodzinnego, gdzie zawsze wartości moralne takie, jak rzetelność, prawdomówność i pracowitość były bardzo istotne.

Na wielu zdjęciach widać Pana z otwartymi nutami. Czy jest to dla Pana punkt wyjścia do pracy nad utworem?

To jest bardzo kontrowersyjny temat. Oczywiście nuty są bardzo ważne, ale, o ile dobrze pamiętam, to Józef Hofmann postawił pytanie, czy jeżeli Chopin nie napisałaby w jakimś miejscu *forte* czy *agitato* lub jakiś innych znaków muzycznych, czy gralibyśmy ten utwór inaczej? I on stawia taką tezę, że nie. Dlaczego? Ponieważ muzyka jako taka, rozumiana w sposób emocjonalny i intuicyjny (przynajmniej przez dobrych muzyków) tłumaczy się sama przez się i wiele z tych oznaczeń jest tak naprawdę tylko wskazówkami dla wykonawców. Nie zmieniają one ani kontekstu, ani treści utworu, a to, co kompozytor miał na myśli podczas procesu tworzenia jest tak naprawdę wyjściowe. To znaczy można analizować pauzę i łuki czy oznaczenia metronomiczne, ale jeżeli człowiek nie rozumie treści, a co więcej, nie jest w stanie odnieść tej treści do siebie, autentycznie ją „przefiltrować” przez własne doświadczenie, wówczas jego wypowiedź artystyczna na scenie nie będzie kompletna. Będzie sztuczna. I chociaż są szkoły, które mówią, że nie ma nic ważniejszego niż zapis nutowy, dla mnie najważniejsze jest to, żeby rozumieć treść utworu i umieć się z nią utożsamić. Nie chodzi mi tutaj o podejście egocentryczne, że ja gram o sobie, o swoich rozterkach, ale w monecie, kiedy człowiek jest w stanie utożsamić się z utworem, od razu zmienia się wówczas perspektywa i robi się z tego szerszy kontekst. Jeżeli na przykład ktoś nigdy w życiu nie był na pogrzebie i nie wie, jakie uczucie wtedy towarzyszy człowiekowi, to w jaki sposób ma zagrać „Marsza żałobnego” z Sonaty b-moll?



Piotr Alexewicz, fot. Agnieszka Wira

Czy w takim razie, jeżeli ktoś nie otarł się blisko o śmierć albo, w przypadku innych utworów, nie przeszedł przez jakieś doświadczenie, które jest istotnym elementem danego utworu, nie jest w stanie go dobrze zagrać?

Cieńko jest jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie. Oczywiście są pewne doświadczenia, przez które lepiej byłoby nie przechodzić. Myślę, że jesteśmy w stanie zagrać, ale tutaj wchodzi w grę bardzo duża doza emocjonalnej wyobraźni i wrażliwości, która też wynika z doświadczeń, czasem kompletnie

innych. Na wyobraźnię ma wpływ wszystko to, co czytaliśmy, co oglądaliśmy, jakie dzieła sztuki znamy, jakich poznaliśmy ludzi – to wszystko nas wzbogaca, daje inne podejście, inny kontekst.

Czy muzyka może zmienić ludzi, czy może zmienić świat?

Muzyka ma bardzo dużą moc. Ale czy muzyka może zmienić świat? Niestety nie. Nie może zatrzymać wojen, które są na świecie. Może natomiast sprawić, że ludzie stają się szczęśliwsi i zapominają o tych przeciwnościach losu, które ich spotykają. Myślę, że w tym właśnie tkwi siła muzyki. Kiedy dajemy ludziom odrobinę piękna, odrobinę dobra podczas koncertu, wzruszeń lub refleksji, wtedy mamy wpływ na ludzi, a przez to mamy też wpływ na cały świat.

Czy Pan jako artysta ma poczucie obowiązku czy odpowiedzialności spełnienia jakiejś misji?

Myślę, że tak, że moją powinnością jest nieść muzykę światu, bo to potrafię robić najlepiej. Grzechem byłoby nie korzystać z tego. Nie mówię, że jest to proste. Natomiast jeżeli po koncercie podchodzi do mnie ktoś z publiczności, autentycznie wzruszony, to mam ogromną satysfakcję i wraca wiara w to, że to co robię, faktycznie wnosi jakąś wartość. Czy może być coś piękniejszego niż to, że sprawiam, że człowiek podczas koncertu w jakimś sensie zatrzymuje się w czasie i jest szczerze poruszony?

Czy muzyka całkowicie pochłania Pański czas?

Na pewno wypełnia moje życie w bardzo dużym stopniu, bo muzyka to nie jest tylko praca przy instrumencie, ale też słuchanie muzyki czy chodzenie do opery. Natomiast ważne jest, żeby mieć jakiś balans, żeby nie dać się zwariować, bo nic w nadmiarze nie jest dobre. Ja bardzo lubię podróże i jak mam jakąś chwilę przy okazji koncertu, zawsze staram się coś zwiedzić, ale też spotkać się ze znajomymi, którzy są porozsiewani po całym świecie. Nie ukrywam także, że moją pasją są samoloty. Fascynują mnie samoloty pasażerskie, lotniska i cała infrastruktura lotniska. To hobby jest moją odskocznią od muzyki.

*

Koncert Piorta Alexewicza odbędzie się 19 kwietnia w Atlancie na zaproszenie Chopin Society of Atlanta.

Więcej informacji na temat koncertu:

<http://www.chopinatlanta.org/>

Oficjalny portal artysty: www.piotralexewicz.art

*

English version:

A Bit of Beauty, a Bit of Goodness, and a Moment of Reflection -
Interview with Piotr Alexewicz

Art Knows No Boundaries

Ahead of her recital in Austin, Texas, Polish soprano **Dominika Zamara** speaks about artistic journeys, the meaning of voice, and the inner work behind performance. She reflects on Italy as her artistic home, the emotional truth of opera, and why music continues to transcend borders.

Interview by Joanna Sokołowska-Gwizdka.



Dominika Zamara, photo by Aneta Pawska

Joanna Sokołowska-Gwizdka: You come from Wrocław, but you left for Italy very early. What shaped that decision?

Dominika Zamara: It felt like destiny. Italy was, for me, a kind of Promised Land. Opera was born there, and I knew I had to go. I received a scholarship to the Conservatory in Verona, where I completed my vocal studies. Italy also gave me my operatic debut—Puccini's *La Bohème* in Padua. Only by living there can you truly enter into a kind of symbiosis with opera.

Joanna Sokołowska-Gwizdka: You worked with remarkable teachers in Italy. Is there someone who left a lasting impression?

Dominika Zamara: There are many, but Maestro Enrico De Mori was especially important. He worked with Maria Callas and

had a profound influence on me, both musically and personally. He gave me lessons, supported my development, and conducted my operatic debut. He was demanding—nothing escaped his attention—but he also had great generosity. He believed in me, and that stays with me.



Dominika Zamara, photo by Paolo Gepri

Joanna Sokołowska-Gwizdka: You've performed on major stages worldwide—from Carnegie Hall to European opera houses. How do audiences differ between Europe and the United States?

Dominika Zamara: American audiences are very warm and open. In Europe, audiences can be more reserved, sometimes

more analytical. Italy is unique—listeners are often deeply knowledgeable, even critical, many knowing entire librettos by heart. But what I truly appreciate in the U.S. is that immediate warmth.

Joanna Sokołowska-Gwizdka: Your repertoire ranges from Baroque to contemporary music. What connects these different worlds?

Dominika Zamara: Music itself. If we look at someone like Vivaldi, he was already innovative in his time, and his influence continues to this day. I see historical periods as a way of understanding evolution. At the same time, I am fortunate that contemporary composers write for my voice. I enjoy premiering new works—it feels like being part of something alive, still unfolding.

Joanna Sokołowska-Gwizdka: Chopin holds a special place in your repertoire. How do you approach his songs?

Dominika Zamara: Chopin's songs are, for me, the essence of the Polish soul. They carry tradition, memory, even the rhythms of Polish dances. I have recorded and performed them in many places, including Teatro alla Scala. I sing them with a sense of longing—something deeply rooted in my identity.



Dominika Zamara, "La Traviata", Milan, photo by Enrico Bertato
Joanna Sokołowska-Gwizdka: You often promote Polish music abroad. How is it received?

Dominika Zamara: Very well. Many listeners know only Chopin's piano works and are surprised by his vocal music. When they hear it, they are moved. With composers like Karłowicz or Moniuszko, there is often a sense of discovery—especially in places like Italy, where audiences respond with genuine enthusiasm.

Joanna Sokołowska-Gwizdka: What can audiences in Texas expect from your recital?

Dominika Zamara: A surprise [*laughs*]. There will certainly be Polish songs, including Chopin, as well as Italian bel canto

repertoire.



Dominika Zamara, Carnegie Hall, New York, photo by K. Khemmett, Sound Espresso

Joanna Sokołowska-Gwizdka: What do you discover about yourself through singing?

Dominika Zamara: It is a continuous process of self-reflection. Each role reveals something new. Sometimes you are pushed physically or emotionally, especially in opera, where you must fully enter the character. Working with a score for hours is like standing in front of a mirror—it's a confrontation with yourself, with the text, with emotion.

Joanna Sokołowska-Gwizdka: Is there still a role you dream of?

Dominika Zamara: Of course. Art has no boundaries. I am always developing, always learning new repertoire. In recent years, I've been involved in many world premieres of contemporary works—in Italy, Poland, and the U.S. I collaborate with the New York Composers Circle and perform premieres, including at Carnegie Hall.

About the Artist

Dominika Zamara is a Polish soprano and graduate of the Academy of Music in Wrocław. She continued her studies in Italy, including at the Conservatory in Verona, working with distinguished teachers such as Alida Ferrarini, Bruno Pola, and Enrico De Mori. She made her operatic debut in 2010 as Mimì in Puccini's *La Bohème*.

She has performed internationally across Europe, the United States, Latin America, Asia, and Australia. Her appearances include Carnegie Hall and Lincoln Center in New York, Teatro alla Scala in Milan, Teatro Olimpico in Vicenza, and the Protomoteca Hall in Rome. Her repertoire spans opera, art song, chamber music, and contemporary works.

She is the recipient of numerous awards, including the American Prize (2023) in chamber vocal music, and has been featured in

encyclopedias of Polish musicians worldwide. In 2023, she joined the New York Composers Circle.

Recital in Austin

Austin Polish Society invites you to a recital by Dominika Zamara

May 3, 2026 | 5:30 PM

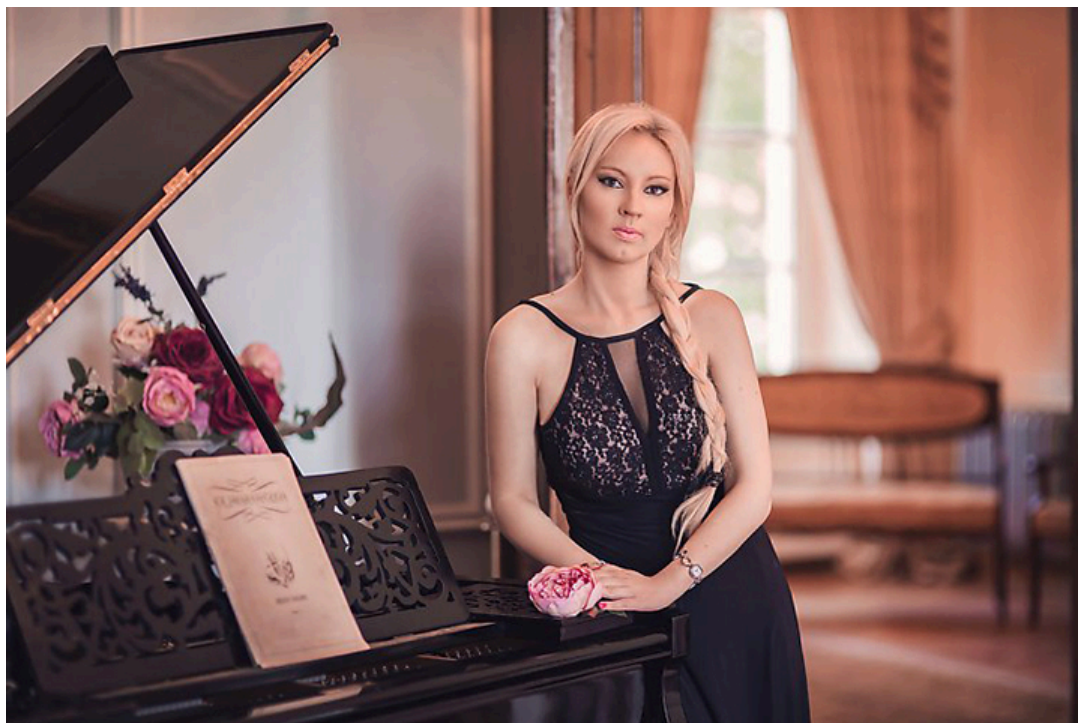
Draylen Mason Music Studio

KMFA Classical 89.5

41 Navasota St, Austin, TX

Sztuka nie ma granic

Z sopranistką Dominiką Zamarą, przed recitalem w Austin w Teksasie - rozmawia Joanna Sokołowska-Gwizdka.



Dominika Zamara, fot. Aneta Pawska

Joanna Sokołowska-Gwizdka: Pochodzi Pani z Wrocławia, ale bardzo wcześnie wyjechała Pani do Włoch. Co wpłynęło na tę decyzję?

Dominika Zamara: Powiedzmy, że to było przeznaczenie. Dla mnie Włochy były Ziemią Obiecaną; ponieważ narodziła się tam opera, czułam, że muszę tam pojechać. Los sprawił, że otrzymałam stypendium do Konserwatorium w Weronie; tam kontynuowałam studia aż do uzyskania magistra ze śpiewu operowego. Włochy dały mi możliwość debiutu w świecie opery, w operze Pucciniego „La Bohème” w Padwie. Tylko mieszkając we Włoszech można wejść w symbiozę z operą.

Joanna Sokołowska-Gwizdka: Studiowała Pani u wybitnych pedagogów we Włoszech – czy był ktoś, kogo Pani szczególnie

wspomina?

Dominika Zamara: Jest wiele osób, którym jestem wdzięczna, w szczególności Maestro Enrico De Mori, dyrygent pracujący z Marią Callas. Zawdzięczam mu wiele, nie tylko pod względem muzycznym, ale także ludzkim. Udzielał mi bezpłatnych lekcji śpiewu i oferował koncerty oraz występy w operach pod jego dyрекcją. Był bardzo wymagający, nie pozwalał, by umknęła choćby jedna nuta; potrafił się złościć z powodu najmniejszego błędu, ale z drugiej strony miał wielkie serce. Nie tylko miałam przywilej uczyć się i doskonalić pod jego kierunkiem, ale to właśnie De Mori dyrygował moim debiutem operowym. Zawsze będę go nosić w sercu, gdyż uwierzył w mój talent.



Dominika Zamara, fot. Paolo Gepri

Joanna Sokołowska-Gwizdka: Występowała Pani na wielu scenach świata – od Carnegie Hall po opery w Europie i poza nią. Czym różni się publiczność w Europie i w Stanach Zjednoczonych?

Dominika Zamara: Dobre pytanie. Istnieją pewne różnice: publiczność amerykańska jest bardzo serdeczna, podczas gdy w wielu krajach europejskich widownia jest nieco bardziej zdystansowana, w niektórych przypadkach bardziej refleksyjna. We Włoszech to zupełnie inna sprawa: publiczność znacznie bardziej wyrafinowana, wielu z nich to melomani, ludzie znający całe libretta operowe na pamięć i bardzo krytyczni. To, co kocham w amerykańskiej publiczności, to bez wątpienia jej ciepło.

Joanna Sokołowska-Gwizdka: Śpiewa Pani repertuar od baroku po muzykę współczesną. Czy jest wspólny mianownik w utworach z tak odległych epok, że wybiera je pani do programu koncertowego?

Dominika Zamara: Wspólnym mianownikiem jest sama muzyka; żeby podać jeden z wielu przykładów. Vivaldi już w swojej epoce był awangardowy i nawet dziś potrafi wpływać na kompozytorów zarówno muzyki poważnej, jak i rozrywkowej. Granice czasowe traktuję jako pomoc w zrozumieniu ewolucji,

jaką ta szlachetna sztuka potrafiła ukształtować na przestrzeni czasu. Jeśli chodzi o wybór repertuaru współczesnego, mam szczęście, że wielu kompozytorów pisze specjalnie dla mojego głosu. Jedną z rzeczy, które bardzo lubię, jest bycie pierwszym wykonawcą i wykonywać premiery światowe. W pozostałych przypadkach wybieram to, co najlepiej pasuje do mojego rodzaju głosu i osobowości więc piszemy historię muzyki i jest to fascynujące.

Joanna Sokołowska-Gwizdka: Szczególne miejsce zajmuje u Pani twórczość Chopina. Jak interpretuje Pani jego pieśni?

Dominika Zamara: Uwielbiam śpiewać polskie perły jakimi są pieśni Chopina, gdyż są one dla mnie kwintesencją polskiej duszy i kultury, a także tradycji, gdyż zawierają stylizowane tańce polskie w swojej formie. Nagrałam płytę z pieśniami Chopina i wykonałam recital z tym repertuarem w Teatro alla Scala w Mediolanie oraz w wielu innych prestiżowych salach koncertowych na świecie, jak na przykład w Sinfonia Toronto pod dyktando wybitnego Maestro Nurhan Arman, czy w Mexico City w Manuel Ponce Hall. Interpretuję pieśni Chopina z polskim sercem i nostalgią za Ojczyzną.



Dominika Zamara, „La Traviata”, Mediolan, fot. Enrico Bertato

Joanna Sokołowska-Gwizdka: W wielu swoich koncertach promuje Pani polską muzykę. Jak odbierane są utwory polskich kompozytorów takich jak Chopin, czy Karłowicz poza Polską?

Dominika Zamara: Świetnie. Na przykład wiele osób zna tylko twórczość fortepianową Chopina i nie wie, że Chopin pisał muzykę wokalną i po wysłuchaniu tego pięknego kameralnego repertuaru publiczność jest zachwycona. Inni kompozytorzy natomiast, tacy jak Karłowicz czy Moniuszko nie są znani, ale miło jest widzieć np. we Włoszech entuzjazm publiczności odkrywającej muzyczne perełki.

Joanna Sokołowska-Gwizdka: Czego słuchacze w Teksasie mogą się spodziewać po Pani recitalu – bardziej intymnej opowieści czy operowego dramatyzmu?

Dominika Zamara: Ha ha! Niespodzianka. Na pewno zaśpiewam polskie perły wokalne, w tym pieśni Chopina, jak i arie belcanta włoskie.



Dominika Zamara, Carnegie Hall, Nowy Jork, fot. K. Khemmett, Sound Espresso

Joanna Sokołowska-Gwizdka: Jaką prawdę o sobie odkrywa Pani poprzez śpiew?

Dominika Zamara: To ciągła autoanaliza. Przez role i nowy repertuar poznaję lepiej samą siebie. W niektórych sytuacjach przesuwa się granice fizyczne z powodu krótkiego czasu, w którym trzeba przygotować daną rolę lub repertuar, oraz granice emocjonalne, zwłaszcza w operze, gdzie trzeba wejść w całkowitą symbiozę z postacią. Wiele godzin samotnej pracy nad partyturą — to jak stanie przed lustrem i oglądanie siebie - to

bezustanne porównywanie się z rolą i mierzenie się z tekstem, który często trudno jest zinterpretować ze względu na emocjonalny ładunek libretta.

Joanna SokołowskaGwizdka: Czy jest jeszcze repertuar lub rola, o której Pani marzy?

Dominika Zamara: Oczywiście. Sztuka nie ma granic. Jestem cały czas w procesie rozwoju i cały czas wykonuję nowy repertuar. Od kilku lat biorę udział w bardzo wielu premierach światowych współczesnych kompozytorów, zarówno we Włoszech, czy w Polsce, jak i w USA. Współpracuję z NYC Compositores Circle jako sopran solista i wykonuję dla nich światowe premiery, również w Carnegie Hall.

Dominika Zamara - *sopranistka, absolwentka Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Po studiach kontynuowała studia we Włoszech, m.in. w Konserwatorium w Weronie, pracując pod kierunkiem wybitnych pedagogów, takich jak Alida Ferrarini, Bruno Pola i Enrico De Mori. Zadebiutowała operowo w 2010 roku jako Mimi w Cyganerii Pucciniego.*

Występowała na prestiżowych scenach na całym świecie - w Europie, Stanach Zjednoczonych, Ameryce Łacińskiej, Azji i

Australii. Koncertowała m.in. w Carnegie Hall i Lincoln Center w Nowym Jorku, Teatro alla Scala w Mediolanie, Teatro Olimpico w Vicenzy czy w Sali Protomoteca na Kapitolu w Rzymie. Jej repertuar obejmuje operę, pieśń artystyczną, muzykę kameralną oraz współczesną.

Jest laureatką licznych nagród, w tym American Prize (2023) w kategorii muzyki wokalne kameralnej, oraz wyróżnień przyznawanych w Rzymie i Warszawie. Została ujęta w encyklopediach poświęconych polskim muzykom działającym na świecie. W 2023 roku dołączyła do grona artystów New York Composers Circle.

*

Austin Polish Society zaprasza na recital Dominiki Zamary:

3 maja 2026 r., godz. 5.30 pm

Draylen Mason Music Studio

KMFA Classical 89.5

41 Navasota St, Austin, TX

Muzyka ponad wszystko

Z Andrzejem Zaryckim – kompozytorem muzyki rozrywkowej, symfonicznej, teatralnej, filmowej oraz poezji śpiewanej- rozmawia Maria Duszka.

*



Andrzej Zarycki i Maria Duszka podczas 794 Krakowskiego Salonu Poezji w Teatrze Starym w Krakowie, 2024 r., fot. Piotr Spottek

*

Maria Duszka: Panie Andrzeju, z książki zatytułowanej „Życie wspominam łagodnie. Andrzej Zarycki w rozmowach z Andrzejem Pacułą” dowiedziałam się, że ma pan w sobie geny świętokrzysko - zakopiańsko - węgierskie.

Andrzej Zarycki: Moja babcia ze strony mamy urodziła się we wsi Hołdowiec, mama w Chicago, a tata w Zakopanem. Natomiast mama taty pochodziła podobno gdzieś zza Karpat. Stąd może u mnie te Węgry pod skórą. Ja też urodziłem się w Zakopanem przy ulicy Za Strugiem. Potem przeprowadziliśmy się do centrum i w końcu na Krzeptówki.

Czy niezwykle talent muzyczny odziedziczył pan po przodkach?

Tata był palaczem w banku, a mama krawcową. Bardzo lubiła muzykę. Śpiewała w chórze zakopiańskim. Miała czysty głos - mezzosopran chyba, jak sobie teraz przypominam. Tata też był muzykiem amatorem. Miał kapelę góralską, z którą grał na weselach, chrzcinach i innych uroczystościach.

Jak wspomina pan te wczesne lata nauki?

Mieliśmy w domu pianino i tata czasem coś na nim grał. Dzieci też interesowały się tym instrumentem. Ja, najstarszy z rodzeństwa, najbardziej. Chodziłem też razem z bratem na lekcje fortepianu do pani Marii Lityńskiej, która mieszkała w Zakopanem przy ul. Kościeliskiej. Potem zapragnąłem mieć akordeon. Rodzice kupili ten instrument i zapisali mnie do szkoły muzycznej w Zakopanem. Tam uczyła nas solfeżu pani Janina Makuszyńska, żona autora *Przygód Koziółka Matołka*. Witła nas zawsze śpiewająco: „Dzień dobry dzieci”. Odpowiadaliśmy też śpiewająco: „Dzień dobry pani”. I razem: „Tonika dolna do, tonika górna do, oktawa...”. Pani Janina była śpiewaczką, więc to przywitanie pięknie brzmiało. Zacząłem się tam uczyć, kiedy byłem w drugiej albo trzeciej klasie szkoły podstawowej. Z domu do szkoły miałem trzy kilometry, a na zajęcia musiałem chodzić z akordeonem. Nie zawsze się udało wsiąść do autobusu jadącego z Zakopanego do Kościeliska, bo mnóstwo ludzi nim jeździło i czasem nie było miejsca. A niekiedy autobus się psuł i trzeba było chodzić pieszo. Albo wysyłano po ludzi samochody ciężarowe, rosyjskie wojskowe ZiS - 150. Przystawiano drabinę i po niej wchodziło się na pakę. Ale nie zawsze ta drabinka była i wtedy trzeba było sobie radzić inaczej. Najtrudniej miały panie, które nosiły spódnice do kostek. Chcąc nie chcąc, musiały podciągać te spódnice aż po biodra. No takie to były rozrywkowe podróże.

Jak trzeba było iść pieszo, to w lecie akordeon wozilem... sportowym wózkiem dziecięcym. A zimą, tego dokładnie sobie nie przypominam, ale prawdopodobnie na sankach. Pamiętam też takie sytuacje: Zimą późno wracałem autobusem. Z przystanku do domu trzeba było przejść pieszo co najmniej 300 metrów. Nie było tam jeszcze wtedy prądu, latarni. Wysiadałem z autobusu w kompletną ciemność. Nie wiadomo było, gdzie się stawia nogę, bo nawet nie było widać tego podłoża. I w tej ciemności czekał na mnie tata. Wołał: „Jędreku, ka ześ?” „Tata, tu jestem” - odpowiadałem. No i tak próbowaliśmy się znaleźć, a potem szliśmy do domu. Tata drogę oświetlał mizerną latarką. Czasem dźwigał mój akordeon.

W dzieciństwie pełnił też pan funkcję... organisty.

Tak. Następny etap to było granie na fisharmonii podczas mszy i nabożeństw w kaplicach na Krzeptówkach i na Skibówkach. Fisharmonia ma miechy i dwa pedały. To trudny instrument dla chłopca, który ma 120 centymetrów wzrostu. Nie da się zmagazynować powietrza, tylko trzeba cały czas „kalikować”. Opierałem się więc tyłem o siedzisko, żeby się nie przewrócić i grając stawałem na zmianę na pedałach. To wyglądało zabawnie, zupełnie jakbym jechał na rowerze. Wokół mnie ustawiała się grupka kobiet i każda z nich chciała mieć decydujące słowo co do repertuaru. Wyklócały się teatralnym szeptem, poszturchując mnie i mówiąc, co mam teraz grać. A ja nie wiedziałem, której z

nich mam słuchać. W końcu poskarżyłem się tacie. Poszliśmy z tym problemem do księdza i od tego czasu on pisał mi na karteczce repertuar ze śpiewnika.

**Czy miał pan jakieś inne zainteresowania oprócz muzyki?
Czy może jakiś sport pan uprawiał?**

Niczego nie uprawiałem tak na serio jak muzyki. Bawiliśmy się oczywiście na łące za domem. Miejsca w tym czasie było dużo. Tata kupił nam dysk do zabawy. Kupił też oszczep, ale mieliśmy go krótko, bo tata się pewnie przestraszył, że możemy sobie zrobić krzywdę. Graliśmy też w „zośkę”, skakaliśmy wzwyż i w dal. A w zimie jeździliśmy na nartach.

**Ponoć kiedy był pan dzieckiem i mama z panem szła do kogoś w odwiedziny, to prosiła: „Lepiej nic nie mów”.
Dlaczego tak było?**

Mama była prostą kobietą, sama się nie najlepiej czuła wśród obcych ludzi, ale nawet jak szliśmy do rodziny, to też nas uciszała. Nie wiem dlaczego.

Bała się, że zdradzi pan rodzinne tajemnice?

Ale nie było żadnych tajemnic, nic się nie działo. Był to spokojny dom, normalne życie. Prawdopodobnie chodziło o to, żeby

dziecko samo się nie kompromitowało, nie mówiło głupstw. „Lepiej nic nie mów”. I to „nic nie mów”, to mi zostało długo, długo... Ja byłem już w liceum muzycznym i nadal miałem problem z udzielaniem odpowiedzi. Jak miałem coś powiedzieć nauczycielowi, to się blokowałem. Dlatego z nauką było kiepsko, ale z muzyką było lepiej...

Dość wcześnie muzyka stała się dla pana źródłem utrzymania.

Tak, bo myśmy w liceum chałturzyli. Wie pani, ja mieszkałem w bursie. To taki wolny, dziki człowiek wyjechał sobie z Zakopanego spod opieki rodziców i wreszcie jest sam. Oprócz kierownika bursy, to właściwie nikt nad nim nie panował. Gdyby nie Lucjan Kaszycki, pedagog, który w pewnym momencie pełnił dobrowolnie rolę mojego opiekuna, zastępcy ojca, liceum pewnie byłoby moją ostatnią szkołą... Zamiast się uczyć, grałem, bo to zawsze lubiłem. A on przywoływał mnie do porządku. No ale jednak chałturzyłem. Zbieraliśmy się w jakieś małe zespołiki i zarabialiśmy pieniądze. A nie było przecież wtedy szaf grających, więc jeżeli gdziekolwiek ktoś chciał potańczyć, to musiał wynająć zespół. Ludzie wiedzieli, gdzie można nas znaleźć: albo w akademiku muzycznym, albo w bursie muzycznej. Licealista był tańszy niż student, więc pracy mieliśmy mnóstwo. Zapraszano nas w różne miejsca, między innymi do: Huty Aluminium w Skawinie, Spółdzielni Pracy Fryzjerów „Fala”, Klubu

Garnizonowego przy ul. Zyblikiewicza, na studniówki, imprezy urodzinowe, zabawy sylwestrowe i na tak zwane fajfy w restauracjach. W Zakopanem też graliśmy przez kilka wakacyjnych sezonów. Wtedy moi koledzy z zespołu mieszkali u nas w domu na Krzeptówkach.

To zapewne bywało wesoło...

Ja zawsze miałem wesołe życie. A teraz też mam... wesołe życie staruszka.

Na początku studiów w krakowskiej Wyższej Szkole Muzycznej wyjechał pan do USA. Z zamiarem pozostania tam?

Tak. Jak już powiedziałem, mama urodziła się w Chicago. W związku z tym mieliśmy prawo do emigracji i do pobytu stałego w Stanach Zjednoczonych. Dostaliśmy zielone karty, prawo do pracy i prawo stałego zamieszkania. I wszystkie te świadczenia, które należą się obywatelowi USA. Oprócz prawa do głosowania. No ale okazało się, że mam też obowiązek służyć w wojsku amerykańskim. Tego nie przewidziałem. A wtedy była wojna w Wietnamie i Amerykanie brali do wojska, kogo się dało. Na szczęście odroczyli mnie, bo nie znałem angielskiego. Miałem się nauczyć i za rok przyjść znowu na komisję. Ale już się tam nie pojawiłem, bo wróciłem na studia do Krakowa. Przed wyjazdem

do Stanów byłem już na pierwszym roku kompozycji u pana Lucjana Kaszyckiego. Kiedy było postanowione, że jesienią wyjeżdżamy, to ja już lekceważyłem naukę, nie zaliczałem egzaminów. Dlatego musiałem po powrocie jeszcze raz zdawać egzamin wstępny i zaczynać studia od początku. Tak że moje szkoły trwały po siedem lat. Podstawowa – siedem, Liceum Muzyczne – siedem i Wyższa Szkoła Muzyczna, przez ten wyjazd do USA, też siedem.

A potem zaczął pan współpracować z Ewą Demarczyk. To trwało prawie dwadzieścia lat. Mnóstwo wspaniałych koncertów, wiele cudownych piosenek. Jak to się zaczęło?

Trwało dokładnie dziewiętnaście lat. Wszystko zaczęło się w „Hefajstosie”, czyli Teatrzyku Piosenki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Byli w nim między innymi: Leszek Długosz, Leszek Aleksander Moczulski, Wincenty Faber, Zbyszek Korwin Piotrowski i Marian Nawrocki, kolega z Zakopanego.

Tworzyliśmy piosenki. No i pewnie Ewa gdzieś je usłyszała. I akurat tak się złożyło, że kiedy w 1966 roku wracałem do kraju Batorym, to tym samym rejssem z tournée po Stanach Zjednoczonych wracała Ewa, z ogromną grupą artystów. I właśnie podczas tej podróży zaproponowała mi, żebym napisał dla niej jakieś piosenki. Bo chciała występować z recitalem, a nie miała jeszcze wystarczającego repertuaru. W Krakowie przedstawiła mnie Piotrowi Skrzyneckiemu i Piwniczynom.

Dostałem od Piotra tekst - *Balladę o cudownych narodzinach Bolesława Krzywoustego* Galla Anonima. To była nasza pierwsza piosenka. I od razu w tym samym roku została wykonana na balu w Pieskowej Skale.

I od razu była grana w I programie Polskiego Radia. To była pierwsza piosenka Ewy Demarczyk, jaką pamiętam.

Piosenka powstała w 1966 r. W Warszawie powstawała wtedy płyta *Ewa Demarczyk śpiewa piosenki Zygmunta Koniecznego*. I Ewa nagrała też przy okazji tę *Balladę o cudownych narodzinach...* z naszym chórkim. I to było to, co pani słyszała. Natomiast w Pieskowej Skale graliśmy na żywo z małym piwnicznym zespołem. To było takie bardzo proste wykonanie. Jak Piotr usłyszał tę piosenkę jeszcze przed tym balem, to mówił pół żartem: „Będzie skandal, będzie skandal!”. Bo uważał, że to jest taka piosenka, która do Ewy nie pasuje. Piotr lubił skandale, był zachwycony... No ale skandalu nie było.

No może niewielki, ze względu na tekst.

Ze względu na tekst i na muzykę też. W porównaniu z utworami Zygmunta, które Ewa śpiewała do tej pory, to była taka prosta balladka. Śpiewała też czasem bzdurki, na przykład jakiś szlagier włoski o pocałunkach... No ale ta bzdurka o Krzywoustym zakosiła swoim bzdurstwem wszystkie inne. Potem już

dostawałem inne teksty. Na przykład *Imię twe* Cwietajewej.

Tę cudowną piosenkę usłyszałam w radiu po raz pierwszy chyba około 1978 r. Dosłownie wysłała mnie w kosmos. I jeszcze „Nieśmiertelniki” skomponowane do wiersza Bronisławy Ostrowskiej. Czy pan sam znalazł te teksty?

Ja sam nie szukałem. Zdawałem się na to, co dostawałem od Piotra albo od Ewy. Cieszyłem się, że piszę dla niej, ale też równolegle tworzyłem muzykę dla teatrów, więc miałem sporo pracy. Nie dodawałem sobie jeszcze nie zamówionej. Tak to było, że pisałem, ile musiałem.

Niedawno Krzesimir Dębski opowiadał, że utwory które komponuje po prostu przepływają mu nad głową. I on po nie sięga. „Kto złapie, ten ma” - mówił. Czy u pana jest podobnie?

Tak jest. No to tak jak wymyślanie wszystkiego. Jak pani pisze wiersz, to też gdzieś on tam fruwa, skojarzenia jakieś przychodzą - tak sobie to wyobrażam. Myśli, uczucia, ekspresja - to się tworzy, kumuluje, w którymś momencie się to zbiera w jakąś jedną myśl zasadniczą, skryształizowaną. Wtedy się to zapisuje. Tak samo jest z muzyką. Mnóstwo dźwięków jest w wyobraźni, tylko trzeba je uszeregować, w taki sposób, żeby wyszło coś logicznego i w miarę ładnego. Coś, z czego będę zadowolony. Bo

to wszystko przecież według własnego gustu się robi.

*

Jest takie nagranie na YouTube z koncertu Ewy Demarczyk w Poznaniu w 1980 r. Śpiewa pan tam z nią piosenkę *Ronda del Fuego*. Czy to był jedyny utwór, który wykonywał pan w duecie z Demarczyk?

Kiedy z zespołu odszedł Zbyszek Wodecki, to przez pewien czas nie było nikogo, kto mógłby z Ewą zaśpiewać na przykład *Pocałunki*. To był z założenia utwór do śpiewania w duecie, więc ja to z nią wykonywałem. No i jeszcze może dwie piosenki, oprócz *Ronda del Fuego*. Ale to nie była moja domena, że tak powiem. W Piwnicy Ewa śpiewała z Mikim Obłońskim. Ona nie wychodziła na scenę z utworem wcześniej niż po pół roku ćwiczeń. Krócej nie przygotowywała piosenki nigdy.

Ćwiczenia odbywały się codziennie?

Tak, prawie codziennie mieliśmy próby, za wyjątkiem świąt i weekendów. Spotykaliśmy się u Ewy albo w wynajętym pomieszczeniu w domu kultury na Rynku. Ktoś tam czuwał nad tym i szukał miejsc, gdzie mogliśmy ćwiczyć. Jedną piosenkę Ewa ćwiczyła najdłużej, może nawet ponad rok. To *Palma sola*. Śpiewała ją potem zawsze na koniec koncertu. Ja chciałem, żeby

wykonywała tę pieśń bez akompaniamentu, ale Ewa się na to nie zgadzała. W końcu wymyśliła sama, że poprosi gitarzystę, żeby tylko wystukiwał rytm na gitarze. No i udało się bardzo dobrze. Kończyła każdy koncert tym utworem. Pieśń o samotności bez akompaniamentu robiła osobliwe wrażenie.

To była taka wyciszająca piosenka. I ona kończy też dwupłytowy album *Ewa Demarczyk live*. Józef Opalski tak pięknie o niej napisał na okładce tego albumu: *I nic bardziej poruszającego niż koniec spektaklu, gdy z ciemności wylania się nierytmiczne, dezorientowane, szukające dla siebie miejsca w świecie stukanie w gitarę. Przy tym suchym, niezdecydowanym, niepewnym „akompaniamencie” artystka śpiewa wiersz Nicolasa Guillen - „La palma sola” - „Samotna palma”. W ciszy aż przeraźliwej, która zawładnęła widownią, usłyszeć można opowieść o samotności. O samotności palmy, kobiety - ale i o samotności ziemi, naszej planety, która wyczarowana wielką sztuką Ewy Demarczyk zdaje się toczyć wśród bezmiaru wszechświata w poszukiwaniu dobroci i miłości...*

A nie wiem, jaka to płyta. Myśmy nagrali jedną w Rosji. Czy to właśnie ta?

Nie, nagranie odbyło się podczas koncertów w Teatrze Żydowskim w Warszawie w grudniu 1979 r., a album

wydało w 1982 r. Przedsiębiorstwo Nagrań Wideo-Fonicznych „Wifon”. Piosenki zapowiada Piotr Skrzynecki. Mam tę płytę do dziś. Panie Andrzeju, jak i dlaczego zakończyła się ta współpraca z Ewą Demarczyk?

Dlatego się zakończyła, że po którymś tournée zaczęły się nieprzyjemne rozmowy o pieniądzach. I skutkiem tego był rozpad zespołu.

Czyli nie dlatego, że ona miała trudny charakter?

Czy Ewa miała trudny charakter? No każdy ma w jakiś sposób trudny charakter. Bez przesady. Ona miała pewne założenia i trzeba było je spełniać. Była główną postacią w tym naszym zespole, tylko dzięki niej jeździliśmy po świecie. Była najważniejsza. Dla niej przychodzili ludzie na koncerty, przecież nie dla nas. Myśmy ją traktowali jak koleżankę, ale w pewnych sytuacjach ona decydowała. A nie każdy personel lubi dyrektora. Chociaż, prawdę mówiąc, to nasze życie w zespole naprawdę nie było trudne. A ten charakter Ewy ujawniał się raczej w kontaktach z obcymi ludźmi, a szczególnie dziennikarzami. Ona dziennikarzy nie lubiła, a to już łatwo przenosi się na forum.

Jeszcze à propos tego konfliktu... Coś tam poszło w zespole nie tak i koledzy zaczęli się buntować. I to dotarło do Ewy. Powiedziała, że jeżeli komuś się nie podoba, to ona go zwalnia.

Logiczne. Z kolei ja się ująłem za zespołem, choć to mnie nie dotyczyło, bo Ewa chciała mnie zatrzymać przy sobie. Ale uparłem się, że jeżeli zespół ma być zwolniony, to ja też odchodzę. Tak po cichu myślałem, że to uratuje sytuację. No ale nie uratowało, wszyscy zostali zwolnieni, łącznie ze mną. Z tym, że potem powoli Ewa pobrała niektórych muzyków z tego zbuntowanego zespołu. Koledzy wrócili do grania. Ja jeszcze współpracowałem z nią chwilę jako doradca kompletujący nuty. Jak były próby, to Ewa mnie zapraszała, żebym poprowadził zespół. I tak powoli się to rozeszło. A Ewa już nie miała żadnych nowych utworów. No i... wszyscy przegrali.

Którą z podróży artystycznych z Ewą Demarczyk pamięta pan szczególnie?

Kiedy lecieliśmy na Kubę, to zaczął się palić jeden z czterech silników samolotu. Na szczęście pilotowi udało się odciąć dopływ paliwa i ogień zgasł. Ale dla równowagi musiał wyłączyć także silnik po drugiej stronie, żeby samolot leciał prosto. I udało się dolecieć do Hawany – na dwóch silnikach, a nie na czterech. Lecieliśmy bardzo nisko i długo. A potem kolejne przygody... Jak wylatywaliśmy z Hawany, to za każdym razem trwało to mniej więcej pięć dni. Codziennie rano samolot nie był gotowy. „O nie, jeszcze nie! Maniana!” – słyszeliśmy. I to *maniana* było przez kilka dni. Nie wiedzieliśmy, czy z powodu tego, że remontują samolot, czy nie ma kompletu pasażerów i czekają, bo im się nie

opłaca lecieć z paroma osobami. My w każdym razie zawsze rano byliśmy na lotnisku – niewyspani, ale gotowi do wylotu.

Marcin Kydryński napisał niedawno książkę o Kubie. Określił ustrój tam panujący jako „plażowy komunizm”. Że niby jest bieda, ale wszyscy żyją na dużym luzie.

Tak, wie pani, oni faktycznie są na dużym luzie, bo tam nic nie ma. Tam jest bieda okropna. Na przykład zabawki dla dzieci można było kupić, na talony oczywiście, tylko raz w roku – na Dzień Dziecka. Ludzie się ustawiali w kilometrowych kolejkach. Ile można było kupić w ciągu jednego dnia, tyle musiało wystarczyć.

Przez kilka lat był pan kierownikiem muzycznym Teatru Lalki, Maski i Aktora „Groteska” w Krakowie i Teatru Dramatycznego im. Jana Kochanowskiego w Opolu. A w 1995 r. został pan pedagogiem w Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia w Krakowie.

Tak, prowadziłem klasę interpretacji piosenki. Bo nie wszyscy uczniowie tej naszej średniej szkoły mieli zamiar uczyć się tylko klasyki. Część chciała pójść w stronę rozrywki. No i ja uczyłem tę właśnie grupę uczniów, a głównie uczennic. Bo na wydziale wokalnym były głównie dziewczyny. One były rozsądniejsze i jakoś trzeźwiej, praktyczniej myślące. Chłopcy garnęli się raczej

do innej muzyki. No w każdym razie byliśmy z moim akompaniatorem bardzo popularni. Ponieważ zainteresowanie było coraz większe, lekcje trwające początkowo 45 minut skracaliśmy do 30, a nawet 20 minut. Bo chętnych było dużo, a musieliśmy się zmieścić w określonych godzinach pracy szkoły.

Czyli to były indywidualne zajęcia?

Tak, indywidualne. To było moje założenie i mój warunek. Inaczej nie potrafiłbym prowadzić zajęć. Bo każdy śpiewa inny utwór, ma inny charakter. Piosenkę interpretuje się indywidualnie, wprowadzie według tego, co ona zawiera, ale dysponuje się konkretnym wykonawcą i trzeba przekazywać konkretne uwagi.

Kogo pan wspomina jako swoich najzdolniejszych uczniów?

Jest sporo dziewczyn, które bardzo mądrze poszły w swoją własną twórczość, poorganizowały sobie zespoły. Jak na przykład dwie góralki z Zakopanego – je pamiętam, bo one są mi najbliższe – Hania Wójciak i Basia Giewont. One pracują na swoim. Mają zupełnie różny repertuar, ale same go tworzą, śpiewają i nagrywają. Są też inne panie, które co jakiś czas się odzywają, że mają zespoły, które mogą być wynajmowane na różne koncerty i uroczystości. Ale ja też wiedziałem, że one niekoniecznie będą korzystały z tego materiału, na którym ćwiczyliśmy. Zależało mi na tym, żeby wiedziały, co jest istotne w

utworze. Że piosenki nie przygotowuje się z dnia na dzień, że trzeba ją opanować jak rolę w teatrze. Wyreżyserować. To się tworzy długo. Jak już wspomniałem, Ewa nie przygotowywała piosenki krócej niż pół roku.



Józef Baran i Andrzej Zarycki podczas 794 Krakowskiego Salonu Poezji w Teatrze Starym w Krakowie, 2024 r., fot. Maria Duszka
A nad czym pan teraz pracuje?

Kilka dni temu dostałem od Ewy Lipskiej wiersze, do których mam skomponować muzykę. Będzie konkretny program. Moja żona, Beata Paluch, też przygotowuje spektakl z piosenkami. Skomponowałem niedawno muzykę do kilku utworów Sławomira Krzyński. To poeta, który już raz miał wieczór w Piwnicy pod

Baranami, a wkrótce będzie miał drugi. Dwie piosenki zaśpiewa Kamila Klimczak, a dwie moja córka Julia. To jest trudny materiał, bo to są teksty ze zmieniającą się frazą i rytmem. Troszkę tak jak u pani, prawdę mówiąc. Tego samego typu problem. Nie jest łatwo. Dostałem też od pana Sławomira dwa tomiki wierszy dla dzieci. Czuję, że będzie jeden czardasz.

Te węgierskie geny tutaj się odzywają?

Możliwe. Ja czardasze grałem od dzieciństwa. Mój tata też grał tego rodzaju muzykę. Bardzo łatwo uruchamia ekspresję i wyobraźnię. Mam to gdzieś w sobie. Już napisałem kilka takich utworów. Pierwszy z nich to była *Cyganka* z wierszem Osipa Mandelsztama dla Ewy Demarczyk. Niedawno skomponowałem też *Modlitwę cygańską* do tekstu Moniki Partyk.

W dzieciństwie grywał pan w kaplicach. A teraz jest pan ateistą, agnostykiem...?

Tak... Problem polega na tym, że ja nie umiem w cuda uwierzyć. A cała wiara opiera się na cudach. Mój, mam nadzieję, zdrowy rozum odrzuca takie rzeczy. Z tego powodu jestem wyautowany z wszelkich religii. Nie pamiętam dokładnie, kiedy się to stało. Człowiek dojrzewa powoli do różnych rzeczy. To też tak przyszło stopniowo.

Czy lubi pan góralską muzykę?

Bardzo lubię, ale na żywo. Najczęściej zespół góralski składa się z trzech muzyków. Najprostszy, obowiązkowy, minimalny skład to: pierwszy skrzypek, czyli prymista, drugi skrzypek, czyli sekund, który akompaniuje grając funkcje harmoniczne, i basista, który podstawę gra na basach, instrumencie trochę większym od wiolonczeli. Zdarza się, że zespół składa się z większej ilości muzyków. Bywa też skład, którego nie polecam, czyli dwóch basistów. Trudniej wtedy czysto grać. Zdecydowanie nie polecam kilku prymistów. Góralska muzyka, jak zresztą w ogóle muzyka ludowa, polega na wariacjach. To są cały czas improwizacje, nie gra się przecież według nut. Jest jakaś podstawa, temat i na nim buduje się figuracje według inwencji muzyka, tak jak w jazzie, czy w muzyce rozrywkowej. A gdyby się grało figuracje według inwencji kilku osób naraz, to wtedy byłby bałagan. Tego się raczej nie stosuje. Przynajmniej na trzeźwo...

Często ludzie wyśmiewają się z tej muzyki, a to jest wina akustyków. Rzadko zdarza się nagranie, w którym można usłyszeć prymistę, czyli tego skrzypka, który gra melodię. Gra te wszystkie fantastyczne rzeczy, które świadczą o inwencji, technice i pięknie tej muzyki. Jeżeli się tego posłucha, to inaczej wygląda ten folklor.

Ponoć ulubionymi pana lekturami są biografie.

Stosunkowo niedawno zacząłem się interesować tym, jak myślą, żyją i tworzą inni ludzie. Czytałem między innymi biografię Ennio Morricone i Jana Sebastiana Bacha. A ostatnio, to też jest biografia, aczkolwiek zupełnie innego typu - *Portret Doriana Graya* Oscara Wilde'a. Pięknie napisana, ładnym językiem. Kupiłem to sobie niedawno. Tak prawdę mówiąc, to mnie często bardziej fascynuje sposób pisania niż treść. I to jest też w poezji: piękne sformułowania, opisy, a mniej zdarzeń. To jest ten kierunek.

Należy pan do grona krakowskich artystów, którzy od lat regularnie się spotykają...

Po zamknięciu Księgarni Muzycznej „Kurant” spotykamy się w Cafe Botanica przy ul. Brackiej. Jest w naszej nadzwyczajnej grupce między innymi Jan Poprawa, encyklopedia wydarzeń związanych z piosenką artystyczną. Jest globtroter Dariusz Piwowarski. To dzięki niemu Andrzej Pacuła wydał tę książkę o mnie; teraz już tego wydawnictwa Grupa M-D-M nie ma. Jest kolega Mieczysław Rokosz, z którym mieszkałem w Bursie Szkół Artystycznych przy ul. Augustiańskiej. On jest polonistą i historykiem. Podziwiam go, bo wszystko wie, wszystko pamięta. Dlatego patrzę na niego niemal jak na Obcego z kosmosu. Kolejny wszystkowiedzący fantastyczny kolega to Hieronim Sieński. Bywa też Władysław Szyszko, bardzo zacny, dowcipny, malarz i archeolog. Tworzy wyimaginowane, cudowne portrety,

jakby maczkiem siane. Przychodzą też czasem panie, z którymi mam zaszczyt współpracować: wspaniała dyrygentka Monika Bachowska, poetka Monika Partyk, poetka i wykonawczyni piosenek Agnieszka Grochowicz. Bywa Janusz Czerwiec, który śpiewa w chórze męskim. Pisuje recenzje z bliskich nam wydarzeń muzycznych. Jest też poetą. Stworzyliśmy razem kolędę *Anioły*. Śpiewa ją Lidia Jazgar. Chcemy zachęcić artystów Piwnicy do wykonania tej pastorałki. Niedawno Piwniczanie przygotowali koncert, który składa się z piosenek Ewy Demarczyk i Marka Grechuty. Występują z nim w całej Polsce i bardzo się to ludziom podoba. To miłe.

Przedruk z Rocznika Kulturalnego „Piosenka” 2025, nr 13

Zobacz też:

Do życia jest potrzebna gitara

Śpiew przełamujący bariery

Art'n'Voices to polski oktet wokalny (zespół a cappella) z Gdańska, składający się z ośmiu młodych wokalistów. Grupa zyskała uznanie dzięki swojej interpretacji muzyki współczesnej, w tym utworów tworzonych specjalnie dla nich, a także aranżacji muzyki filmowej i rozrywkowej.



Art'n'Voices, Hamburg, fot. © Marcus Hartelt (Drezno)

Z członkami zespołu ART'N'VOICES - Anną Rocławską-Musiałczyk i Szymonem Durajem, po koncercie w Hamburgu - rozmawia Jolanta Łada -Zielke.

Co skonsolidowało Wasz zespół w ciągu 15 lat działalności?

Anna Rocławska-Musiałczyk: W ciągu tych 15 lat przewinęło się przez zespół wiele osób, ale od roku 2022/2023 mamy stały skład i dzięki temu udało nam się osiągnąć optymalne brzmienie. Konsoliduje nas również to, że wszyscy patrzymy w tym samym kierunku muzycznym, czego dowodem są wszystkie nasze przedsięwzięcia: albumy płytowe, trasy i koncerty.

Szymon Duraj: Jesteśmy niesłychanie różni. Żartujemy sobie, że zespół ART'N'VOICES to osiem osób i dziewięć opinii. Natomiast łączy nas wspólna misja, czyli definiowanie przyszłości muzyki a cappella poprzez najwyższej jakości brzmienie, ale jednocześnie chcemy uczynić ją przystępną dla każdego człowieka. W drodze do tego celu udało nam się już wiele osiągnąć, czego rezultatem było zaproszenie nas na występ w Elbphilharmonie, jednej z najpiękniejszych sal koncertowych na świecie.

Waszą siłą jest również to, że sami tworzycie repertuar. Pani Anna komponuje i aranżuje utwory, robi to też pan Tomasz Chyła.

Anna Rocławska-Musiałczyk: Jako absolwentka wydziału instrumentalnego w Akademii Muzycznej w Gdańsku (fortepian) pracuję głównie jako pianistka, ale ukończyłam także dyrygenturę chóralną, razem z Tomaszem Chyłą, który jest też skrzypkiem jazzowym. Wszyscy jesteśmy związani z muzyczną, wokalną sceną Trójmiasta. Każdy z nas dokłada do repertuaru coś od siebie, swoją twórczą część, na przykład Marta Jundziłł pisze teksty. Stanowimy więc jedność w naszej różnorodności. Trzeba też podkreślić, że nie jesteśmy chórem, lecz zespołem wokalnym. Chórów jest dużo, a zespołów znacznie mniej, zwłaszcza oktettów. Jesteśmy pionierami tego typu formacji, zwłaszcza w Polsce.



Marta Jundziłł, Anna Rocławska-Musiałczyk, Małgorzata Priebe, Hamburg, fot. © Marcus Hartelt (Drezno)

Publiczność lubi ciekawe aranżacje znanych utworów, na przykład piosenek Stinga, które też macie w repertuarze. Czy prezentując wasze autorskie programy wychodzicie naprzeciw oczekiwaniom odbiorców?

Anna Rocławska-Musiałczyk: Aranżacje muzyki pop są tylko dodatkiem do naszej głównej działalności, choć robimy to z przyjemnością. Ale przede wszystkim tworzymy własną muzykę, opartą na naszych tekstach, która zawiera spory ładunek emocjonalny. Dotyczy to naszej ostatniej płyty *Pieces of Myself*, z której utwory zaprezentowaliśmy w Elbphilharmonie (*jedna z najbardziej spektakularnych sal koncertowych świata – symbol nowoczesnego Hamburga, przyp. red.*). Staramy się dobierać program tak, żeby miał odpowiednie napięcie dramaturgiczne. Proponujemy słuchaczowi muzyczną podróż po ścieżkach i meandrach muzyki współczesnej. Chcemy pokazać naszemu odbiorcy, że nowa muzyka niekoniecznie musi odstraszać lub pozostać niezrozumiała. Staramy się przekazać naszą twórczość jako interesującą opowieść, która sytuuje się pomiędzy tym co tradycyjne, a tym co eksperymentalne.

Szymon Duraj: To normalne, że ludzie najbardziej lubią słuchać tego, co znają i przyciągają ich znane nazwiska artystów. Dlatego wykorzystujemy utwory muzyki pop, ale w naszej własnej

interpretacji. Pięć osób spośród nas to kompozytorzy, którzy aranżują znane melodie, ale w taki sposób, żeby zyskały unikalne brzmienie. Ten punkt programu oczywiście przyciąga widza, ale kiedy on już znajdzie się na sali, staramy się przedstawiać mu historie, które nas poruszają, z nadzieją, że zarezonują z jego osobistym doświadczeniem.

Do udziału w nagraniu videoklipu *Pride (Duma)* zaprosili Państwo różne osoby, które prezentują się autentycznie, bez upiększeń.

Anna Rocławska-Musiałczyk: Naszą intencją było dotarcie do szerszej publiczności. My jako ART'N'VOICES reprezentujemy muzykę klasyczną, czyli poważną. Chcemy pokazać ją ludziom w bardziej przystępnej odsłonie. Pomysł na videoklip *Pride* jest próbą przełamania bariery pomiędzy muzykami klasycznymi a publicznością, która uważa często ten gatunek za zbyt ekskluzywny i niedostępny. My chcemy wyjść poza te ramy i pokazać, że muzyka klasyczna może poruszać nie tylko piękne, ale też trudne tematy.

Videoklip *Pride*

Panie Szymonie, a jak Pan czuł się podczas realizacji tego videoklipu, zwłaszcza kiedy zaproszeni goście stanęli między wami?

Szymon Duraj: Było to dla mnie bardzo osobiste przeżycie, bo znaleźli się tam też moi rodzice, czyli najbliższe osoby, które były bardzo dumne z faktu, że mogły wesprzeć nas przy realizacji tego projektu. Dzień, w którym nagrywaliśmy teledysk należał do takich, które zapamiętuje się na dłużej. Oprócz *Dumy* prezentujemy inne emocje związane z problemami współczesnych ludzi. Dziś mamy dostęp do mediów społecznościowych i jesteśmy połączeni z resztą świata bardziej niż kiedykolwiek, ale jest to tylko pewna fasada. W utworze *Isolation* – jednym z najtrudniejszych na naszej najnowszej płycie *Pieces of Myself* – staraliśmy się przekazać myśl, że kiedy człowiek czuje się samotny wśród ludzi, odpowiedzią na to jest muzyka. Tego utworu można posłuchać w sieci, do czego serdecznie zachęcamy. Ale na scenie staramy się wzmocnić jego przekaz poprzez ruch. Myślę, że zarówno kompozytorce Ani, jak i Marcie – autorce tekstu i solistce – udało się to osiągnąć.

Anna Rocławska-Musiałczyk: Dla mnie ważną kompozycją płyty „*Pieces of Myself*” jest *Destructivity*. To jeden z najdłuższych utworów na tym albumie, z tekstem Marty Jundziłł. Tekst opowiada historię kobiety, która usiłuje „skleić siebie”, ale finalnie brakuje jej na to siły. Chciałabym zachęcić odbiorców, aby zanurzyli się w tym utworze, choć nie jest on łatwy w odbiorze. Nasza płyta ma nie tylko zachwycać pięknem brzmienia, lecz prowokować do refleksji, pytań, dyskusji, także na trudne tematy. Ważnym aspektem tej płyty są także

kompozytorzy, którzy stworzyli utwory dla naszego albumu.

Zdecydowaliśmy się przedstawić muzykę z dwóch perspektyw: kobiecej i męskiej, dlatego do udziału w tym projekcie zaprosiliśmy Marka Raczyńskiego - znakomitego kompozytora, z którym jako zespół współpracujemy od lat. Strona kobieca w warstwie kompozytorskiej przypadła mojej skromnej osobie.



Szymon Duraj, Marta Jundziłł, Hamburg, fot. © Marcus Hartelt (Drezno)

Jak wygląda wasza praca nad techniką wokalną? Czy każdy z Was bierze lekcje emisji głosu, czy ćwiczycie razem? Czy najczęściej pracujecie nad intonacją?

Szymon Duraj: Intonacja to oczywiście fundament naszego warsztatu zespołowego. Ciężko powiedzieć, na co kładziemy największy nacisk, bo tworzenie muzyki przypomina łańcuch, w którym każde ogniwo jest ważne. Natomiast na szczycie tej piramidy znajduje się interpretacja i przekazywanie odpowiednich emocji. Sprawy techniczne jak na przykład indywidualne lekcje emisji głosu, próby i dyskusje nad sposobem śpiewania to elementy, które prowadzą nas do interpretacji utworu; do tego, co chcemy przekazać poprzez naszą muzykę?

W swojej twórczości propagują Państwo rodzimą kulturę, na przykład poprzez utwory z *Suity Kaszubskiej*.

Anna Rocławska-Musiałczyk: Przy komponowaniu tej suity wykorzystałam oryginalne melodie z różnych stron Kaszub, bo ta kraina geograficzna jest bardzo różnorodna. Każdy region Kaszub ma własne tradycje i melodie. Wybrałam do suity cztery z nich. To też jest przykład utworu, który ewoluuje. Nuty są udostępnione online w naszej Wirtualnej Bibliotece Art'n'Voices. Natomiast podczas koncertu za każdym razem rozwijamy tę kompozycję, dodając do niej improwizację. Wykonujemy ją w tej konwencji już od kilku lat. Kluczowym elementem tej nowej odsłony *Suity Kaszubskiej* jest improwizowana partia skrzypiec w wykonaniu Tomasza Chyły. Jako wokaliści AnV staramy się w naszej improwizacji rozwijać wspólnie wybrane motywy i tematy, które powstają tu i teraz podczas koncertu. Przed wejściem na

scenę wyznaczamy sobie jedynie konkretny charakter improwizacji. Wykonujemy różnego rodzaju elementy aleatoryczno-sonorystyczne, które rozwijamy na bieżąco podczas koncertów. Za każdym razem improwizacja stanowi dla nas rodzaj muzycznej niespodzianki.

Szymon Duraj: Odczuwamy przy tym zawsze przyływ adrenaliny, bo nigdy nie wiemy, co koleżanka lub kolega wymyśli, a musimy za tym konsekwentnie podążyć (*śmiech*).

Polscy widzowie w Elbphilharmonie ze wzruszeniem przyjęli kolędę *Lulajże Jezuniu*, ale i Niemcy byli mile zaskoczeni słysząc dwie tutejsze pieśni w Waszym wykonaniu.

Szymon Duraj: To jest nasza tradycja, że za każdym razem jak występujemy za granicą, staramy się przygotować jakiś utwór w języku publiczności. W Hamburgu wykonaliśmy kolędę *Leise rieselt der Schnee* w aranżacji Tomasza, oraz premierowo *Es kommt ein Schiff geladen* w opracowaniu Anny. W ten sposób połączyliśmy takie wątki, jak miejsce - północne Niemcy i morskie wybrzeże - oraz czas - Święta Bożego Narodzenia.



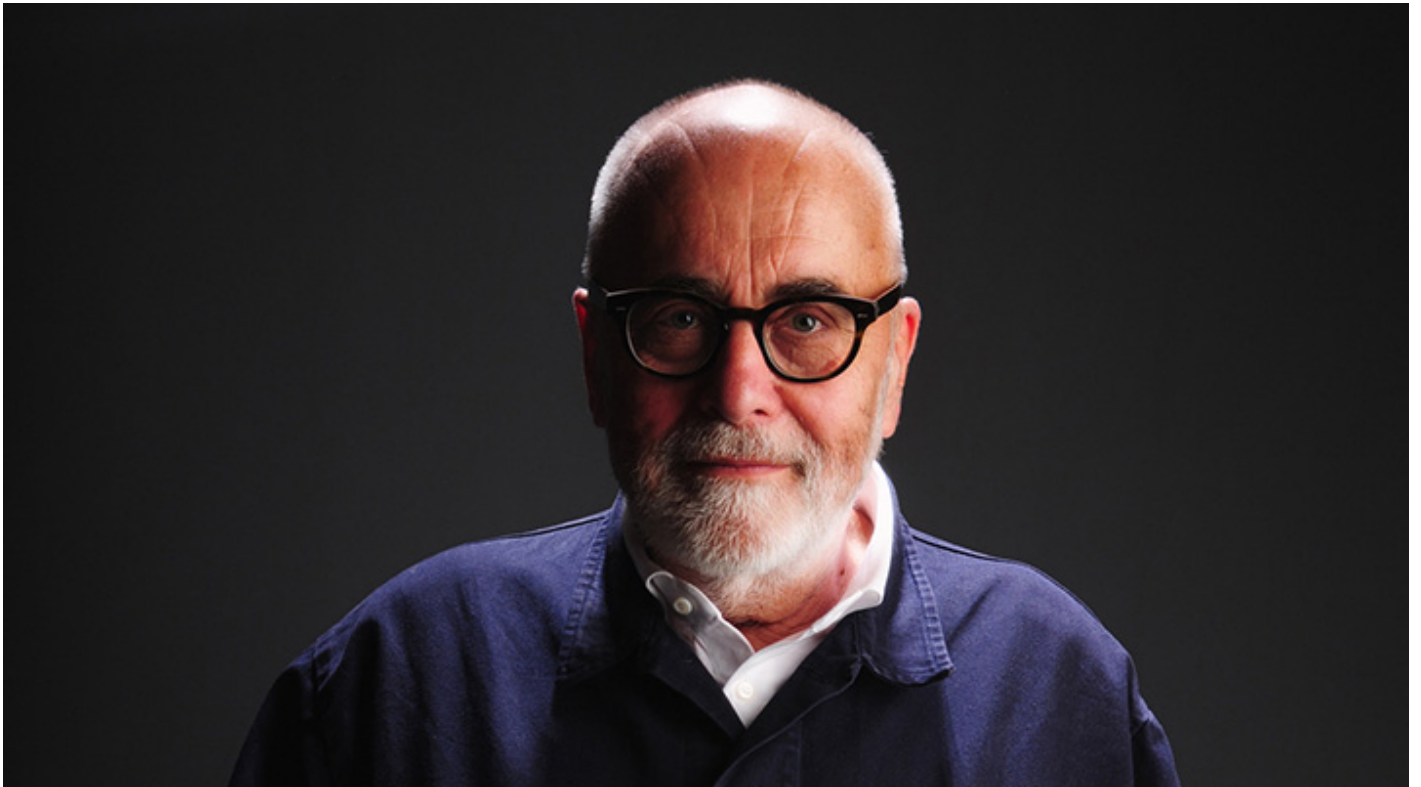
Art'n'Voices, fot. © Marcus Hartelt (Drezno)

Zobacz też:

Wszystko zaczęło się w Bayreuth

Bunt obrazów i dźwięków

The True Chopin



Reżyser Michał Kwieciński, fot. Bożena Rożek

Michał Kwieciński's new film *Chopin, Chopin!* has stirred a wave of emotions and discussions in Poland. For some, it is a groundbreaking work in the way it portrays the composer; for others - a controversial one. The director departs from the romantic myth of the "suffering poet of the piano" and instead shows a living, energetic man struggling with illness, fame, and his own genius.

Joanna Sokołowska-Gwizdka talks with the director about the film, its origins, and the Chopin we have never known.

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

The film „Chopin, Chopin!” made a profound impression on me. It presents a completely different Chopin from the one we know in our culture. It is not a biography in the classical sense – it is a film about the process of saying farewell to life, about the struggle of genius with the passing moment, about creativity that grants immortality. Was this your intention from the very beginning?

Michał Kwieciński:

Yes. From the very beginning, I wanted Chopin to be a universal symbol – the embodiment of the creator and the genius. I did not personally know many geniuses, but based on his letters and on the literature, I came to understand that Chopin truly was one. My main inspiration was Ferdinand Hoesick’s four-volume biography *Chopin. Life and Works*. It is a brilliant scholarly study, published at the beginning of the 20th century, based on rich literature and 19th-century sources. After reading it, most later books seemed to me trivial, failing to capture Chopin as he appears in Hoesick’s work. That is why I wanted to portray our great composer in a way that, in my view, comes closest to the

truth.

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

So you devoted a great deal of time to preparation and to studying the literature from Chopin's era.

Michał Kwieciński:

For more than six months, I read letters, documents, and memoirs. I know French, so I could access the originals—many of them referenced by Hoesick. Among other things, I read George Sand's letters to Wojciech Grzymała, which revealed what plans she had for Chopin. Over time, my perception of Chopin changed completely—his patriotism, his illness, his relationships with people. I assumed that letters do not lie.

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

I noticed that some quotations from the letters are almost literally transferred onto the screen.

Michał Kwieciński:

I tried to stay true to the sources. For instance, in the scene where Chopin receives a letter from his favorite student, Carl Filtsch, the words spoken are almost exactly the ones that were actually written. Viewers might think that many scenes were invented for the film, but wherever possible, I clung tightly to historical truth.



Still from the film „*Chopin, Chopin!*“, photo by Jarosław Sosiński

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

Whose letters provide the most detailed insights into Chopin’s everyday life?

Michał Kwieciński:

You should read the letters of his student, Friederike Müller. She came to him for lessons and then wrote forty-page letters to her aunts, describing each lesson in minute detail. She must have watched him very closely, because she even notes how Chopin “bent his hand” or “spat into the fireplace.” She was a person who practically obsessed over him—today we would call her a stalker.

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

In his book *The Purgatory of Fame: Chopin and His Paris*, Piotr Witt describes the composer's life before his spectacular success. He shows that Chopin's Paris debut did not, as is often claimed, take place immediately in the prestigious Pleyel Hall, but earlier, at the Palace of the Society of Friends of the Arts, known as the Hôtel de Monaco. In your film, however, we see Chopin at the very beginning riding to the Pleyel Hall, surrounded by a crowd of admirers.

Michał Kwieciński:

I wanted to show Chopin right away as a celebrity. We don't know whether he enjoyed that—I think he would rather not have been a servant to the crowds. Fame may have been a burden to him. My goal, however, was not to reconstruct the facts of his life but to reach into his psyche. In many places, I deliberately abandoned literal accuracy if it did not serve to express what he might have felt.

For example, in Mallorca—I knew it was raining heavily, that the owner expelled them from the villa when he learned of Chopin's tuberculosis, and that they took refuge in the abandoned Carthusian monastery in Valldemossa. These facts helped me depict his state of mind. But I did not include the thread of George Sand's children or her conflict with them, because I wanted to focus on the emotions and experiences that influenced Chopin's decisions.



Still from the film „*Chopin, Chopin!*”, photo by Jarosław Sosiński

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

When I was a representative of the Chopin Festival in Nohant, France, I often visited George Sand’s house. Chopin’s presence could still be felt there. The soundproofed door to his room has been preserved—he was often nervous and dissatisfied with what he composed. He would strike the keys, shout, throw himself on the floor. That is how people remembered him—the household couldn’t sleep.

Michał Kwieciński:

There is also a scene of creative torment in the film. Paris is in the grip of a cholera epidemic; people are terrified, and the sounds coming from Chopin’s apartment become increasingly unbearable. Finally, someone shouts to him: “Stop playing

already! You are unbearable!”

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

In Nohant, recipes from George Sand’s time have survived. We know that Chopin was on a special diet—he ate light dishes; his favorite meals were pullet and rice stew. This also shapes our image—we tend to imagine Chopin as a frail, sickly, withdrawn man. But your Chopin is not like that.

Michał Kwieciński:

I was surprised to learn that Chopin walked very quickly. That contradicts the myth of the delicate artist barely dragging his feet. He couldn’t have moved slowly, since his contemporaries said he loved to joke around, did excellent voice imitations, was sociable, and returned from night outings at ten in the morning. All those “soirées” fascinated him. In the film, he is therefore a lively, energetic man.

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

I always thought Chopin was an introvert, withdrawn, spending long hours at the piano.

Michał Kwieciński:

I think he *was* an introvert—but an introvert often plays the role of an extrovert, not wanting to be seen as closed off. An introvert isn’t necessarily a recluse—he can be the soul of the company,

only showing a different face to the world.



Still from the film *„Chopin, Chopin! „*, photo by Jarosław Sosiński

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

The film is set in nineteenth-century Paris. We see many social and cultural details, the richness of costumes, and magnificent sets. What was the work on this historical layer like?

Michał Kwieciński:

The film was prepared with great care—we worked on it meticulously for a year and a half. Modern Paris no longer resembles the nineteenth-century city, so we filmed in Bordeaux instead. That city still looks the way Paris did in Chopin’s time—gray, stone streets, old townhouses, and the atmosphere of that era. It’s no surprise that many films seeking to capture

the spirit of nineteenth-century Paris are shot there.

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

For me, „Chopin, Chopin!” is one of the best biographical films I’ve ever seen. It’s deeply human and authentic—each of us can find a part of ourselves in it. The film’s Chopin evokes compassion as we witness his dramatic struggle for immortality, for capturing every fleeting moment in music. Why, then, do you think the film has caused such controversy?

Michał Kwieciński:

Probably because viewers expect a typical biography, whereas this is a psychological drama. When I attend screenings, I always step onto the stage and say: “Let go of your own Chopin.” Each of us carries an image of him—from school, from trips to Żelazowa Wola, from concerts. That’s why it’s important to encourage audiences not to approach the film defensively, but simply to let themselves be immersed in it.



20th Austin Polish Film Festival, Texas

As part of the 20th Austin Polish Film Festival, the film *Chopin,*

Chopin! will be screened during the Opening Gala on November 2, 2025.

More information is available on our website:

<https://www.austinpolfilm.com/>