# A Telegram from Bernstein

How did the extraordinary encounter between Polish pianist Marek Drewnowski and legendary American conductor Leonard Bernstein come about? How does Drewnowski remember working with the maestro and performing Brahms's Piano Concerto No. 1 under his baton at Tanglewood? **Marek Drewnowski shares the story of this remarkable artistic experience, which marked a significant moment in his international career, in an interview with Agata Kwiecińska.**

*We are publishing this interview on the occasion of the concert "In Tribute to Leonard Bernstein," which will take place on November 15, 2026, at KMFA's Draylen Mason Music Studio in Austin, marking the conclusion of the 21st Austin Polish Film Festival.*



Marek Drewnowski. Photo from Marek Drewnowski’s private archive.

**Agata Kwiecińska: The story of your encounter with Leonard Bernstein is almost unbelievable. Bernstein happens to hear your interpretation of Scarlatti’s sonatas on the radio, and…**

**Marek Drewnowski:** It’s a long story. I was in Italy when martial law was declared in Poland. My wife was working with the Orchestra of the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome. Five days before martial law was imposed, at practically the last possible moment, we left Poland with our son Michał.

By then, I had already recorded several albums, including a

collection of Scarlatti sonatas released by Polskie Nagrania "Muza" in 1974, which Piotr Wierzbicki had encouraged me to record. Despite that, I had to start from scratch in Rome. Our early years in Italy were very difficult, especially because martial law made communication with Poland impossible.

I had no contacts, no connections, and, of course, no work. It was only after a few years that I began performing in public. I made some Italian friends, the family of Fernando Martinelli, who helped me enormously. They found me a few students and later organized masterclasses as well. At the time, I was playing Brahms, less Chopin (as he was less popular in the land of opera back then), and, of course, Scarlatti.

I gradually developed my musical career in Italy, and little by little, the country became my second homeland. We had neither the courage nor any reason to return to Poland.

Several years passed. Our daughter Marta was born in Rome, I was giving more concerts, and we moved apartments several times. Eventually, Father Boniecki helped us find an apartment in the city center, in the San Giovanni in Laterano neighborhood. Rome is a wonderful city, but also a difficult and dynamic one, with *traffico*—heavy traffic—and a great deal of noise. Our new apartment was pleasant, centrally located, and close enough to the Colosseum to walk there.

One day, the postman handed me a telegram. Astonished, uncertain, and curious, I opened it and found a message from PAGART that read: *Please contact us, as Leonard Bernstein would like to get in touch with you.*

My head was spinning with disbelief, joy, and doubt. I thought it was a joke. I wondered who could possibly be playing such a trick on me. Once I had calmed down, I began investigating, calling friends and acquaintances, trying to find the culprit. But nobody admitted to anything. Finally, I contacted PAGART, and it turned out to be true.

**What did you know about Bernstein at the time?**

I knew he was one of the greatest conductors in the world. I had attended his concerts in Italy. I particularly remember a concert at the Vatican with the Orchestra of Santa Cecilia.

**What did you learn from PAGART?**

They gave me the phone number of Bernstein's secretary, Harry Kraut. I called and introduced myself. Kraut was clearly delighted and told me that Leonard Bernstein was determined to meet me. We arranged a date. He said Bernstein would soon be in Milan and that I should come to La Scala. I was so overwhelmed that I couldn't sleep for several nights.

**How did all this come about? How had Bernstein discovered you?**

At that point, I still knew nothing. I simply bought a ticket to Milan. La Scala was presenting Bernstein's short opera *Trouble in Tahiti*. He wasn't even conducting; he had just come to attend the performance.

I had arranged to meet Harry Kraut outside La Scala. I was carrying a small suitcase and wearing a short-sleeved shirt because it was very warm. I stood outside for quite a while, but nobody came to meet me. Eventually, I approached a man standing in front of the theater and asked where the artists' entrance was.

It turned out to be Harry Kraut himself, who had been waiting for me. When he saw me, he exclaimed in astonishment, "But you were supposed to be a professor with a gray beard!"

He was genuinely amazed. Once he had recovered from his surprise, he took me inside the theater. Bernstein was standing near the entrance to the stage. A rehearsal of his opera was about to begin, but he called for a break. He, too, was surprised and immediately began telling everyone about my Scarlatti recordings. There was quite a commotion.

Then Bernstein took me by the arm and ushered me into a *camerino*, a dressing room, where there was a piano. He immediately told me to play.

I turned around and was terrified. A crowd of curious people had gathered behind me. I played several Scarlatti sonatas, ending with a virtuosic one in G major. I must have made an impression on that unexpected audience because they burst into applause and cries of admiration.

But Bernstein himself left me speechless when he took my hand and kissed it. I thought I was going to faint from the excitement.

Later, I remember it perfectly, I was performing Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition*, accompanied by Kandinsky's paintings, in Berlin. It was winter, probably around Christmas. There was snow on the streets.

That was where I received a phone call from Kraut telling me that the maestro wanted to perform one of Brahms's piano concertos with me, whichever I preferred. With the Boston Symphony Orchestra, conducted by Bernstein himself!

I suggested Piano Concerto No. 1 in D minor, but then realized I couldn't even remember how it began.

When Harry Kraut asked whether I had ever performed the concerto before, I said yes. In a way, I was lying, because I had only played it with a student orchestra.

**You had about six months, which is quite a lot of time, even to learn a completely unfamiliar piece.**

I returned to Rome and immediately went to a music store to buy the score, feeling extremely stressed. It was quite a funny situation. And before I left for Boston, the director of La Scala invited me to give a recital.

**So that informal audition with Bernstein produced some tangible results.**

Yes, and in other ways, too. Taking advantage of my acquaintance with the director, I asked him to invite me to a Horowitz recital. And I got to hear him perform.

I also wanted to get an autograph for my friend, the journalist Jan Weber. In the same *camerino* where I had met Bernstein, I found some large photographs of Horowitz. I asked for an autograph, but I wasn’t allowed to approach him.

His secretary took the photograph and arranged to meet me another day at the Hotel Principe di Savoia. But Horowitz

refused to sign it, saying that he wasn't *abbastanza bello* (handsome enough) in the photographs.

**Did you manage to perform Brahms's Piano Concerto No. 1 before leaving for the United States?**

No, not at all. I had no opportunity to do so. In Italy, I was still considered a newcomer to the concert scene.

**What was your journey to Tanglewood like?**

It was quite an adventure! I didn't speak the language, had never been there before, and had no idea how to organize the trip.




*Marek Drewnowski and Leonard Bernstein. Photo from Marek Drewnowski's private archive.*

**And what language did you speak with Bernstein, since you didn't speak English?**

Italian. But returning to my trip, through various connections, I managed to arrange a place to stay for a few days with a theater director in New York. Before that, I had flown with several connections, including one through Belgrade. Eventually, I took a bus from New York to Tanglewood. When I got off the bus, there were no taxis or any other means of transportation. In the end, some… cowboy gave me a ride for five dollars.

Once I arrived, I was accommodated in a hotel, but I still couldn’t sleep. Kraut found me and told me when the rehearsal would take place. He also assigned me an assistant who spoke Italian.

I went to the rehearsal with a lump in my throat. I was supposed to play the Brahms concerto with a second piano standing in for the orchestra. A select audience began gathering in the rehearsal room: a few curious orchestral musicians, then a woman who entered with an extremely serious expression, followed by an assistant carrying a small towel, and finally Kraut with the baton. It was quite a ritual!

At last, Bernstein himself appeared, and we began to play. My anxiety disappeared. The rehearsal was very enjoyable because the maestro offered some interesting advice.

**What kind of advice did he give you?**

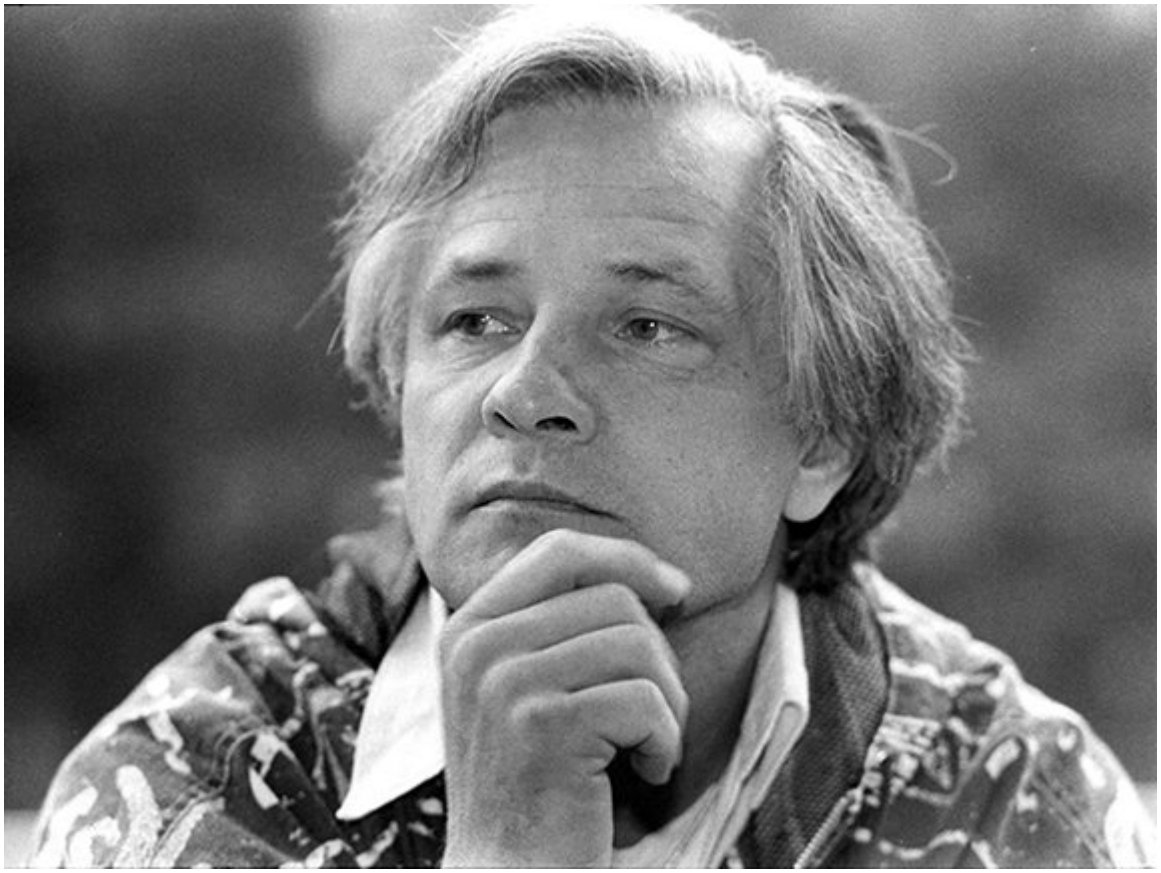
It was about emotions.

**How many rehearsals did you have?**

One with the piano and another with the orchestra. That was all.

I remember being driven to the concert. The concert hall at

Tanglewood is enormous. I can still recall the feeling as we approached the venue and suddenly I heard a roar, as if we were approaching a stadium. There were 12,000 people in the audience, and the concert was being broadcast live.



Marek Drewnowski. Photo from Marek Drewnowski's private archive.

**How did you feel about your performance? Do you remember much of the concert itself?**

At first, I was still warming up, and I played a few wrong notes. But as the concert progressed, things got better, and the finale was definitely the best part. I must admit that I remember absolutely nothing of what happened after the concert. I was

completely exhausted. But Bernstein was pleased. He said it had gone well.

Later, listening to the recording, and now looking back after all these years, I can hear a certain generational difference in our performance. I was bursting with youthful energy, while he was trying to restrain it, to hold me back. My tempos were completely different, but I was the one who had to adapt. There was a certain tension between us musically, which I only came to understand many years later, when I began conducting myself.

**Did you ever perform at Tanglewood again?**

No, but Bernstein invited me to perform at a concert commemorating the anniversary of the outbreak of World War II, held at the Grand Theatre in Warsaw in 1989. I played Chopin's *Polonaise in A-flat major*.

I regret that Bernstein died so soon after that meeting. I lost my mentor. He taught me more than anyone else, even though he never gave me formal lessons.

**What did he teach you? After all, you didn't meet that many times.**

He invited me to his concerts in Europe, so we saw each other

from time to time. There were always social gatherings afterward, with Bernstein at the center of everyone's attention.

I learned from him how to work with an orchestra and how to build the structure of a musical work. During the rehearsal at Tanglewood, he also conducted Brahms's Symphony No. 1. The orchestra seemed literally to soar. There was an extraordinary combination of emotion and intellect.

Meeting him was also a lesson in psychology for me: how to withstand pressure and how to defend my own artistic vision.

**How did Bernstein discover you in the first place?**

One morning, Bernstein woke up, turned on the radio, and heard Scarlatti's sonatas. They were my recordings from a vinyl LP released by Polskie Nagrania. He was intrigued by the performance, and his curiosity grew when the radio station failed to announce the pianist's name.

He called the station, but the staff told him they hadn't broadcast any Scarlatti sonatas; they weren't on the program. Bernstein became irritated because he knew perfectly well what he had heard. He insisted on finding out who the performer was.

After several days, the New York radio station finally found the

answer. It turned out that there had been a gap in the schedule after a broadcast, so someone had reached for my record to fill it. Perhaps it had simply been lying on top of a pile.

**But how did your record end up at a radio station in New York?**

I have no idea. We never managed to find out. It was an unbelievable twist of fate. Nobody could pronounce my name; nobody had ever heard of Drewnowski. Bernstein instructed his assistant to track down the musician whose interpretation of Scarlatti had intrigued him so much.

**It shows just how much music meant to him, and how attentively he listened. He could have performed with the world's greatest soloists, yet he decided to seek out someone whose interpretation had captivated him. Remarkable.**

He was an extraordinary man, especially during rehearsals. Sometimes he would say to the orchestra, „I love you all."

I once saw someone bring a small child to a rehearsal. Bernstein picked the child up, hugged him, made him laugh, and then lay down with him on the floor, right in the middle of the stage.

He did an incredible amount for young musicians and helped launch the careers of many outstanding artists.

He was a man who truly lived for music, who craved it. The fact that he was listening so attentively to the radio at ten in the morning shows that he needed music every moment of his life. Like an addict.

He was a man who loved. He loved the world, music, and people. He loved unconditionally.

I miss him…

*

*Agata Kwiecińska's interview, titled "The American Dream," was originally published in Ruch Muzyczny, issue 11/2018.*

Reprinted with permission from the editorial team and the author.

# Telegram od Bernsteina

Jak doszło do niezwykłego spotkania polskiego pianisty Marka Drewnowskiego z legendarnym amerykańskim dyrygentem Leonardem Bernsteinem? Jak wspomina współpracę z mistrzem i wykonanie I Koncertu fortepianowego Brahmsa pod jego batutą w Tanglewood? O tym wyjątkowym doświadczeniu artystycznym, które stało się ważnym momentem w jego międzynarodowej karierze, **Marek Drewnowski opowiada w rozmowie z Agatą Kwiecińską**.

*Wywiad publikujemy z okazji koncertu „In Tribute to Leonard Bernstein", który odbędzie się 15 listopada 2026 roku w KMFA Draylen Mason Music Studio w Austin, na zakończenie 21. Austin Polish Film Festival.*



Marek Drewnowski, fot. arch. pianisty

**Agata Kwiecińska: Historia pańskiego spotkania z Leonardem Bernsteinem jest nieprawdopodobna. Leonard Bernstein przez przypadek słyszy pańską interpretację sonat Scarlattiego w radiu i….**

**Marek Drewnowski:** To długa historia. Stan wojenny zastał mnie we Włoszech. Moja żona pracowała w Orkiestrze Św. Cecylii w Rzymie. Pięć dni przed stanem wojennym, czyli w ostatnim momencie, wylecieliśmy z Polski wraz z synem Michałem. Wówczas miałem już na swoim koncie kilka płyt, w tym album z sonatami Scarlattiego wydany przez Polskie Nagrania „Muza” w 1974 roku, do nagrania którego namówił mnie Piotr Wierzbicki. Mimo tego w Rzymie zaczynałem od zera. Początek pobytu we Włoszech był bardzo trudny, zwłaszcza, że

stan wojenny uniemożliwiał nam łączność z krajem.
Nie miałem żadnych kontaktów, znajomości i oczywiście pracy. Dopiero po kilku latach zacząłem grywać publicznie. Znalazłem włoskich przyjaciół, rodzinę Fernanda Martinelli, którzy bardzo mi pomogli. Znaleźli kilku uczniów, później organizowali też kursy mistrzowskie. Grałem wtedy Brahmsa, Chopina mniej (bo w kraju opery był wówczas mniej popularny) i oczywiście Scarlattiego. Swoją aktywność we Włoszech rozwijałem stopniowo i powoli Italia stawała się moją drugą ojczyzną. Nie mieliśmy wtedy odwagi i powodu by wracać do Polski.

Minęło kilka lat, w Rzymie urodziła się moja córka Marta, koncertów przybywało, kilkakrotnie zmienialiśmy mieszkania. Wreszcie ksiądz Boniecki pomógł nam w znalezieniu mieszkania w centrum, w dzielnicy San Giovanni di Laterano. Rzym jest wspaniałym, a jednocześnie trudnym i dynamicznym miastem, z problemami „trafico" czyli wielkim ruchem ulicznym i dużym hałasem. Nowe mieszkanie było sympatyczne, w centrum i blisko Koloseum, do którego dochodziło się spacerkiem.

Pewnego dnia listonosz wręczył mi telegram, zdumiony, niepewny i zaciekawiony otwieram i widzę, wiadomość z PAGARTU o następującej treści: *Proszę się z nami skontaktować, bo Leonard Bernstein chciałby nawiązać z panem kontakt.*
Zakręciło mi się w głowie, niedowierzanie, radość i wątpliwości. Myślałem, że to żart. Zastanawiałem się, kto mi wykręcił taki

numer. Ochłonąłem i zacząłem prowadzić śledztwo, dzwonić do przyjaciół i znajomych. Szukałem winnych, ale nikt się nie przyznawał. Więc wreszcie skontaktowałem się z PAGARTEM i okazało się, że to prawda.

**Co pan wtedy wiedział o Bernsteinie?**

Wiedziałem, że to jeden z największych dyrygentów świata. Chodziłem na jego koncerty we Włoszech. Pamiętam między innymi koncert w Watykanie z Orkiestrą św. Cecylii.

**Czego się pan dowiedział od PAGARTU?**

Podali mi telefon do sekretarza Bernsteina, Harrego Krauta, więc zadzwoniłem i powiedziałem kim jestem. Kraut wyraźnie się ucieszył i powiedział, ze Leonard Bernstein jest zdeterminowany, aby mnie poznać i ustaliliśmy datę spotkania. Powiedział, że Bernstein będzie niebawem w Mediolanie i mam się wtedy pojawić w La Scali. Z wrażenia nie spałem kilka nocy.

**A skąd się wziął ten pomysł? Jak Bernstein wpadł na pański trop?**

Wtedy jeszcze nic nie wiedziałem. Po prostu kupiłem bilet do Mediolanu.W La Scali wystawiano wtedy krótką operę *Trouble in Tahiti* Bernsteina. On nawet nie dyrygował. Po prostu przyjechał

na to wykonanie. Umówiłem się z Harrym Krautem przed La Scalą. Miałem małą walizeczkę i koszulkę z krótkim rękawem, bo było bardzo ciepło. Stałem przed La Scalą jakiś czas, ale nikt po mnie nie przychodził, więc podszedłem do mężczyzny stojącego przed teatrem i zapytałem o wejście dla artystów. Okazało się, że to właśnie Harry Kraut, który na mnie czekał. Zobaczył mnie i krzyknął zaskoczony: Przecież miał pan być profesorem z siwą brodą!

Był naprawdę zdumiony, i kiedy ochłonął, zaprowadził mnie do teatru. Bernstein stał w przejściu na scenę, za moment miała się rozpocząć próba jego opery, ale zrobił przerwę. Również był zaskoczony, zaczął opowiadać wszystkim o moim Scarlattim, zrobił się szum, a Bernstein wziął mnie za ramię i wepchnął do „camerino", gdzie stało pianino i natychmiast kazał mi grać. Obejrzałem się za siebie i przeraziłem. Stał za mną tłum zaciekawionych ludzi. Zagrałem kilka sonat Scarlattiego, z wirtuozowską G-dur na końcu. Na tej przypadkowej publiczności musiałem zrobić wrażenie, bo odezwały się oklaski i okrzyki uznania. A sam Bernstein wprawił mnie w osłupienie, gdyż ujął moją rękę i pocałował. Myślałem, że zemdleję z wrażenia.

Później, pamietam to doskonale, grałem spektakl z *Obrazkami z wystawy* Musorgskiego z obrazami Kandinskiego w Berlinie. Pamiętam, że to była zima, chyba w okolicy Świąt Bożego Narodzenia. Śnieg na ulicach. I tam właśnie odebrałem telefon

od Krauta z informacją, że mistrz chciałby ze mną zagrać któryś z koncertów Brahmsa do wyboru. Z Orkiestrą Bostońską i Bernsteinem!!! Zaproponowałem I Koncert fortepianowy d-moll, ale uświadomiłem sobie, że nawet nie pamiętam jak on się zaczyna. Ale gdy Harry Kraut mnie pytał, czy grałem wcześniej ten koncert odpowiedziałem, że tak. I w sumie skłamałem, bo grałem go tylko z orkiestrą szkolną.

**Miał pan jakieś pół roku, to w sumie sporo czasu, nawet by opanować całkiem nieznany utwór.**

Wróciłem do Rzymu, szybko poszedłem do księgarni muzycznej po nuty, w ogromnym stresie. Dosyć śmieszna historia. A jeszcze zanim pojechałem do Bostonu, dyrektor La Scali zaprosił mnie na recital.

**Czyli nieformalne przesłuchanie przed Bernsteinem dało wymierne efekty.**

Tak. Także innego rodzaju. Korzystając ze znajomosci z dyrektorem, poprosiłem, żeby mnie zaprosił na recital Horowitza. I mogłem go usłyszeć. Chciałem też zdobyć autograf dla redaktora Jana Webera, mojego przyjaciela. W tym samym „camerino", w którym spotkałem się z Bernsteinem znalazłem duże fotografie Horwitza. Poprosiłem o autograf, ale nie dopuszczono mnie do niego. Jego sekretarz wziął fotografię i

umówił się ze mną innego dnia w hotelu Principe de Savoia. Ale Horowitz odmówił podpisania, mówiąc, że na fotografiach nie jest „abastanza bello” (wystarczająco piękny).

**A udało się zagrać ten I Koncert fortepianowy Brahmsa przed wyjazdem do Stanów?**

Nie, skąd. Nie miałem na to szans. We Włoszech wciąż miałem status debiutanta.

**Jak wyglądała podróż do Tanglewood?**

To była wyprawa! Nie znałem języka, nigdy wcześniej tam nie bylem, więc nie miałem pojęcia jak to wszystko zorganizować.



Marek Drewnowski z Leonardem Bernsteinem, fot. arch. pianisty

**A z Bernsteinem w jakim języku się pan porozumiewał, skoro nie po angielsku?**

Po włosku. Ale wracając do wyjazdu, korzystając z rożnych znajomosci udało mi się załatwić na kilka dni nocleg u jakiegoś reżysera teatralnego w Nowym Jorku. Wcześniej leciałem z kilkoma przesiadkami, m.in. przez Belgrad. W końcu z Nowego Jorku autobusem pojechałem do Tanglewood. Wysiadłem z autobusu, ale nie było ani taksówki ani żadnego środka transportu. W końcu za 5 dolarów dowiózł mnie jakiś… kowboj.

Na miejscu zostałem już zakwaterowany w hotelu, ale i tak nie

mogłem spać. Odnalazł mnie Kraut i poinformował, kiedy odbędzie się próba. Przydzielił mi też pilota, który mówił po włosku. Na próbę poszedłem ze ściśniętym gardłem. Miałem grać Brahmsa z drugim fortepianem. W sali prób zaczęła się pojawiać wyselekcjonowana publiczność, kilku zaciekawionych muzyków orkiestrowych, potem z niezwykle poważną miną wkroczyła jakaś pani, później asystent z ręczniczkiem, następnie Kraut z batutą – to był cały rytuał! W końcu zjawił się sam Bernstein i zaczęliśmy grać. Skończył się mój stres. Próba była bardzo przyjemna, bo maestro dawał ciekawe rady.

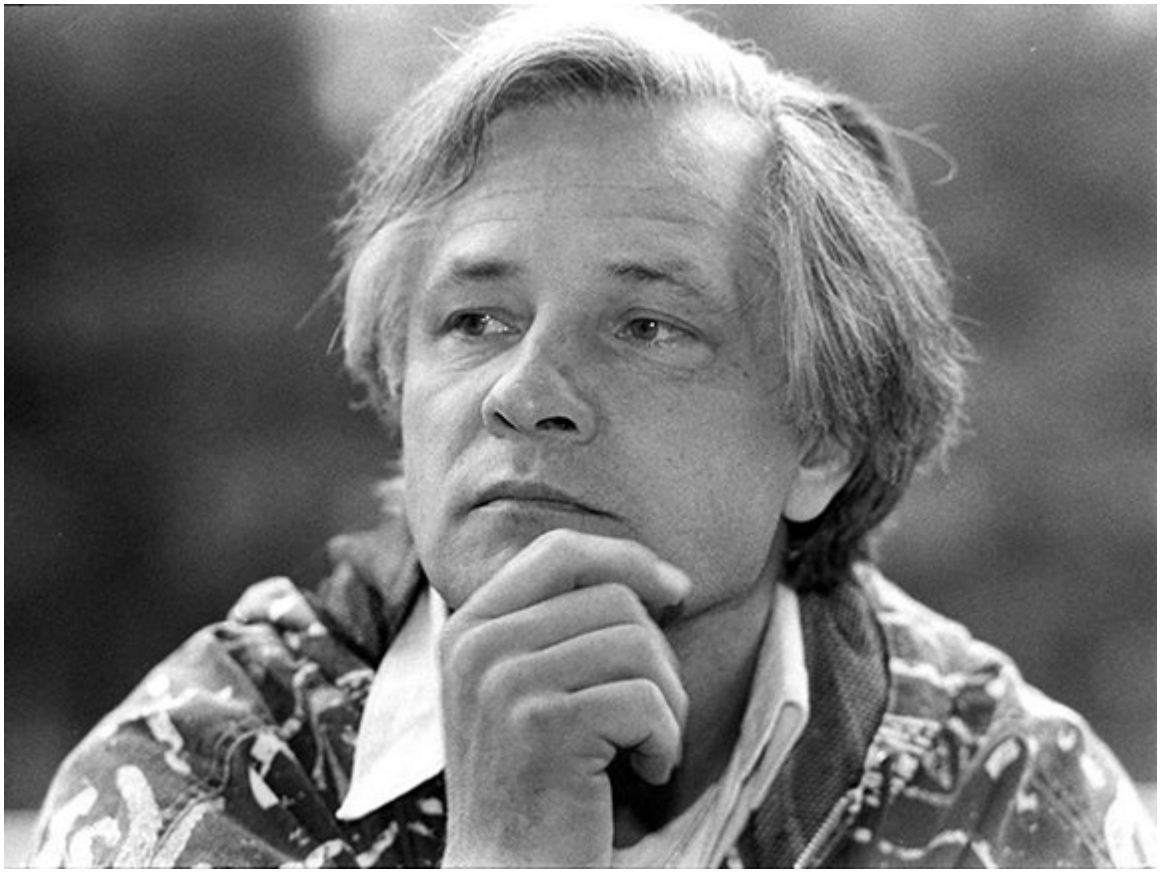
**Jakiego rodzaju były to uwagi?**

Dotyczyły emocji.

**Ile było prób?**

Jedna z fortepianem, a druga z orkiestrą. To wszystko.

Pamiętam moment, kiedy już wieźli mnie na koncert, ta hala koncertowa w Tanglewood jest ogromna. Do dziś pamiętam to wrażenie, kiedy zbliżaliśmy się do tego miejsca i nagle usłyszałem szum, jakby to był stadion. Było 12 tysięcy ludzi i transmisja na żywo.



Marek Drewnowski, fot. arch. pianisty

**Jak się panu grało? Pamięta pan coś z przebiegu tego koncertu?**

Na początku trochę się jeszcze rozgrywałem, było kilka fałszywych nut, ale im dalej, tym było lepiej, a finał zdecydowanie najlepszy. Muszę przyznać, że tego, co było po koncercie zupełnie nie pamiętam. Byłem jak zbity pies. Ale Bernstein był zadowolony. Mówił, że było dobrze.

Potem po przesłuchaniu taśmy i teraz z perspektywy tych wszystkich lat, które minęły, widzę, że słychać w tym nagraniu pewną różnicę pokoleniową. Mnie rozpierała energia, młodość, a on to wszystko powściągał, hamował mnie. Moje tempa były

zupełnie inne, ale to ja musiałem się dopasować. Był to pewien konflikt, który zrozumiałem po wielu latach, kiedy sam zacząłem dyrygować.

**Potem już nie grał pan więcej w Tanglewood?**

Nie, ale Bernstein zaprosił mnie na koncert z okazji rocznicy wybuchu II wojny światowej w Warszawie, w Teatrze Wielkim w 1989 roku. Grałem *Poloneza As-dur*. Żałuję, że tak niedługo po tym spotkaniu, Bernstein zmarł. Straciłem swojego mistrza. Nauczył mnie najwiecej, mimo że nie dawał mi lekcji.

**Czego? W sumie nie spotkali się panowie wiele razy.**

Zapraszał mnie na swoje europejskie koncerty, widywaliśmy się. Zawsze potem były rożne spotkania towarzyskie. A on w centrum zainteresowania wszystkich. Nauczyłem się od niego współpracy z orkiestra, budowania konstrukcji utworu. Podczas próby w Tanglewood dyrygował też I Symfonią Brahmsa. Orkiestra dosłownie fruwała i były w tym niesamowite emocje, a jednocześnie intelekt. Spotkanie z nim było też dla mnie nauką psychologii, jak wytrzymać presję, jak bronić swojej wizji.

**Jak to się stało, że trafił na pana ślad?**

Bernstein obudził się rano, włączył radio i usłyszał sonaty

Scarlattiego. To były moje sonaty z czarnej płyty Polskich Nagrań. Nagranie go zaintrygowało, a ciekawość i zainteresowanie wzmógł fakt, że nie podali nazwiska wykonawcy. Zadzwonił do radia, ale w redakcji powiedzieli mu, że nie nadawali sonat Scarlattiego, nie było ich w programie. Bernstein się zdenerwował, bo przecież wyraźnie słyszał. Uparł się, że musi poznać nazwisko wykonawcy. Po kilku dniach redakcja radia nowojorskiego znalazła odpowiedź. Okazało się, że po jakiejś transmisji była dziura i sięgnęli po moją płytę. Może leżała na wierzchu.

**A skąd ona się wzięła w Nowym Jorku w radiu?**

Nie mam pojęcia. Tego nie udało się ustalić, to nieprawdopodobne zrządzenie losu. Nikt nie umiał wymówić mojego nazwiska, nikt nie znał Drewnowskiego. Bernstein zlecił swojemu asystentowi odszukanie muzyka, który grał Scarlattiego w taki sposób, że go zaintrygował.

**To pokazuje jak bardzo zależało mu na muzyce. Jak wnikliwie jej słuchał. Mógł przecież występować z największymi solistami, a postanowił odszukać kogoś, kto go zachwycił swoją interpretacją. Wspaniałe.**

To był człowiek, który na próbach był nadzwyczajny. Zdarzało mu się powiedzieć do orkiestry: ja was wszystkich kocham.

Widziałem też kiedyś, jak ktoś przyszedł z małym dzieckiem na próbę, on wziął malucha na ręce, przytulił, rozbawił i położył się z nim na podłodze, na środku estrady.

Niesamowicie dużo zrobił dla młodych muzyków, wypromował wielu znakomitych artystów. To był człowiek, który naprawdę żył muzyką, pożądał jej. Skoro o 10.00 rano słuchał radia tak uważnie, to znaczy, że w każdej chwili potrzebował muzyki. Jak narkoman. To był człowiek, który kochał. Kochał świat, muzykę i ludzi. Kochał bezinteresownie. Brakuje mi go…

*Wywiad Agaty Kwiecińskiej pt. „Amerykański sen" ukazał się w Ruchu Muzycznym 11/2018 r.*

*Przedruk za zgodą redakcji i autorki.*

---

# 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 podkówek. 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 witruozowskie, 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 żywiołowym, tanecznym rytmie, w którym można rozpoznać krakowiaka. Jedna ze scen, przedstawiająca wesele krakowskie, prezentowana jest często

jako osobny utwór. Warstwa tekstowa zawiera treści wolnościowe, patriotyczne, więc po trzecim rozbiorze 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, chwytały 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 intepretują 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 rozsławiła 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 opini 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 oglądnęli 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 poświecić 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 potrząsnęło, 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. Najżywsza 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 wokalnej 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?**

Ciężko 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 Espressivo

**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 kontynuowałem 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 dyrekcją. 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 wykonywac 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 dyrekcją 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 twórczosc fortepianową Chopina i nie wiedza, 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 Espressivo

**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 SokołowskapGwizdka:** 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. Wspolpracuję 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 wokalnej 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 niezwykły 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 Koziołka Matołka*. Witała 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 drabinkę 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 woziłem… 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: „Jędrek, 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. Wykłócały 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 zespoliki 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 rejsem 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 Piwniczanom.

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 chórkiem. 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, skrystalizowaną. 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 wyłania się nierytmiczne, zdezorientowane, 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, wprawdzie 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 Krzyśki. 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