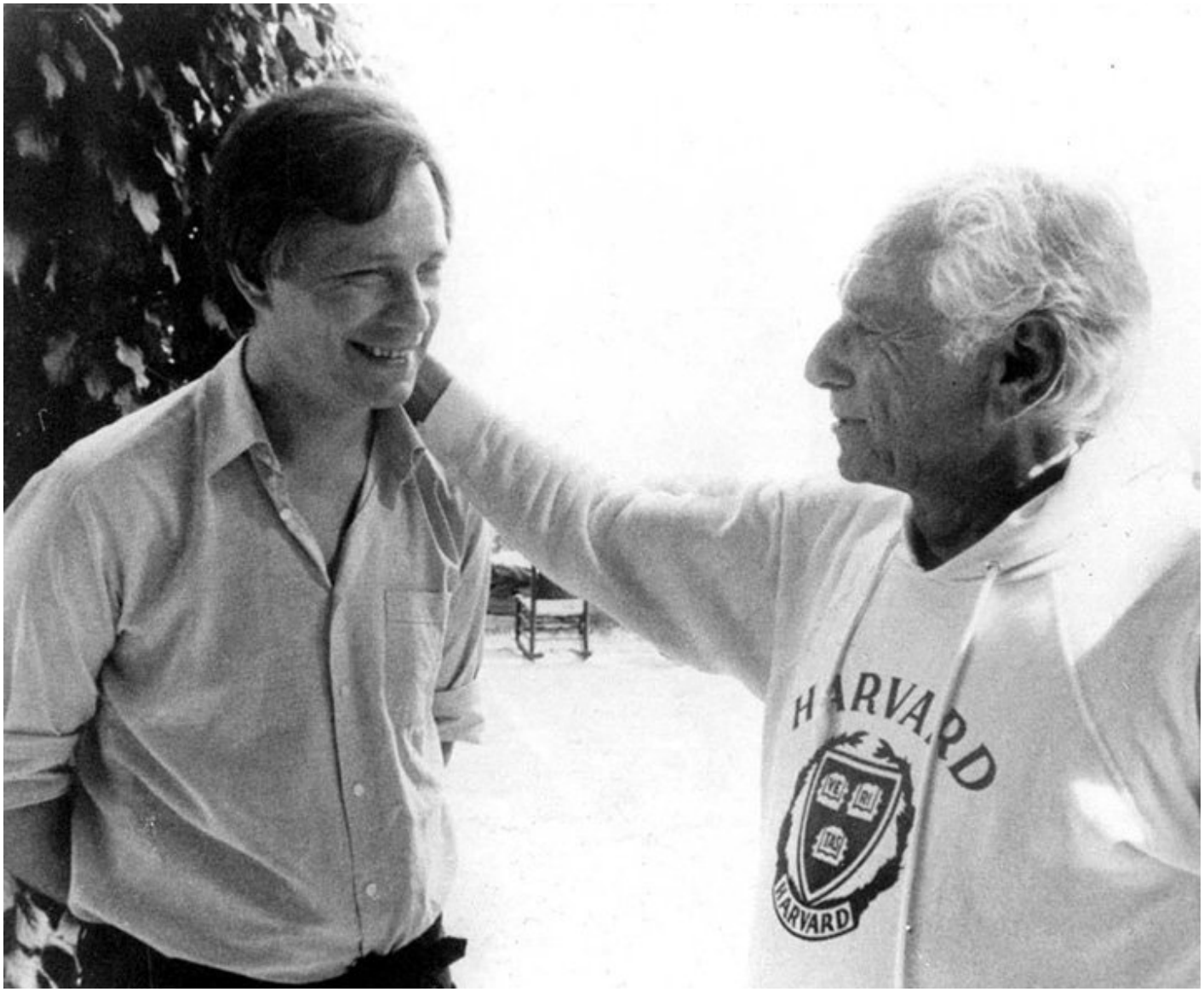
The Wisdom of a Great Master

A Memory of the American Debut with Leonard Bernstein

*



Marek Drewnowski with Leonard Bernstein, photo: Marek Drewnowski's archive

*

Marek Drewnowski *(Poland/Italy)*

Many years have passed since my debut at Tanglewood in 1985, but each time I return to the U.S., the memories come rushing back with great intensity. The experience of performing with Leonard Bernstein and the Boston Symphony Orchestra, as well

as Brahms' First Piano Concerto, has stayed with me, and I find it difficult to escape those memories.

My musical adventure with Leonard Bernstein began in an unexpected way. One morning, Bernstein woke up in his New York apartment and turned on the radio. The station was airing some of Domenico Scarlatti's Sonatas. The performance intrigued Bernstein so much that he waited until the end of the broadcast to find out who the performer was. However, the announcer didn't mention it. Bernstein, still curious, called the radio station, but the staff claimed there hadn't been any broadcast of Scarlatti's Sonatas at that time.

Had the radio mentioned the pianist's name, the story might have ended there. But Bernstein was determined to find out who the performer was. To this day, I still marvel at his persistence, character, inquisitiveness, and sheer tenacity. It's hard to imagine another musician in the world showing such determination. Bernstein enlisted a whole team of "detectives," including his assistant, Harry Kraut. After extensive searching, they finally discovered that it was my recording of Scarlatti's Sonatas, my first album … recorded in 1976. How it found its way onto New York radio remains a mystery. Most likely during the broadcast, there had been a gap in the schedule, and they filled it with my sonatas.

Bernstein's curiosity was piqued by the challenge of identifying this unknown musician, and he decided to track me down. At the time, I was living in Rome, but because of my typically Polish surname, the search led to Poland. They eventually found me through Pagart, the old Polish artistic agency I had worked with. Pagart located my address in Rome and sent me a telegram that read: "We received a message from New York. Mr. Leonard Bernstein is trying to contact you."

Imagine my reaction—disbelief, then euphoria, followed by uncertainty and suspicion. The next day, I cautiously contacted Pagart, and they confirmed the news.

My first meeting with Leonard Bernstein took place at La Scala in Milan, where he was rehearsing his operas *A Quiet Place* and *Trouble in Tahiti*. When he saw me, he seemed visibly surprised. He had expected an older, serious-looking professor, but instead, I was young and casually dressed in a t-shirt. Bernstein took me by the arm and led me to the nearest *camerino* (a small dressing room). In front of the entire theater, he asked me to play a few of Scarlatti's sonatas. Naturally, this caused quite a stir, as there was a break in rehearsals, and many people crowded in or stood in the hallway. I was surprised by the applause and Bernstein's own reaction—he took my hand and kissed it.

I stayed in Milan until the premiere of *Trouble in Tahiti*. During

that time, I met Bernstein's circle of friends, including the Ricordi family, known for their publishing work– Madine Ricordi, her four sons, and her father-in-law Gianandrea Gavazzeni, with whom I later toured Italy with Mendelssohn's Piano Concerto No. 2.

However, nothing at the time suggested any further musical collaboration with Bernstein. Although Bernstein invited me and his friends to his rented villa, to restaurants, and to the Ricordi home, these were just pleasant meetings that ended like all beautiful moments. Bernstein returned to America and I went back to Rome, I assumed our paths had diverged.

Back in Rome, I returned to reality, gradually forgetting the Milan adventure, focusing on my work, including a theater production of Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition* with moving paintings by Wassily Kandinsky, in collaboration with a theater group from Berlin. The production was a great success, and we performed it in many Italian cities and theaters, including the Teatro Olimpico in Rome, before ending the tour in Berlin. In Berlin, the final performance took place on Christmas Eve or the day before. I remember walking back to the hotel through the snow when I received a surprise call from Harry Kraut. He bluntly asked which Brahms concerto I wanted to perform at the Tanglewood Festival, the First or the Second, and which one I usually played. I took a deep breath and, fearing he

would hear my thoughts, I quickly blurted out, “the First.” “Great,” he replied, “you’ll play it with Lenny at Tanglewood,” and hung up. (*Lenny being Leonard Bernstein, ed.*).

My quick response was a bluff. While I had studied Brahms’ First Piano Concerto with Professor Jan Hoffman in Kraków, it had been a long time since I had played it, and I wasn’t sure if I still remembered it. Fortunately, Kraut didn’t go into details, and I didn’t have to explain myself.

When I returned to Rome, I immediately rushed to find the score and started preparing. I had nearly six months to prepare. The challenge was that I had no opportunity to rehearse the concerto with an orchestra. It was impossible to find any orchestra within a few months. In Poland, strikes, arrests, and political turmoil made rehearsals impossible, and in Italy, where I was in exile, I had no such contacts. All I had was the score, my imagination, and the mounting pressure of preparing for Tanglewood and the stress of wondering whether I’d be ready in time.

In early July, I began preparing for my trip to the US, arranging the visa and the journey. I took the most affordable flight through Zagreb, followed by a ride on a Bonanza bus from New York to Tanglewood. It was madness, and to this day, I have no idea who guided me through that journey. Upon arriving, I felt like I had stepped into a Western movie, greeted by a few guys

sitting outside a bar with beers in hand and looking at me with great surprise. I asked them where can I find a taxi. “There are no taxis here,” I heard. “What are you doing here?” “I came for the festival…” “What hotel?” I explained… “I’ll take you there for five dollars.” And that’s how I arrived at the Tanglewood Festival to play Brahms’ First Piano Concerto with Leonard Bernstein.

One evening, Bernstein shared a story about the famous Canadian pianist Glenn Gould and his controversial performance of Brahms’ First Concerto. Gould, a great eccentric and a great musician, called Bernstein to announce his discovery related to the concerto. He invited Bernstein to his home in Toronto, Canada. Gould and Bernstein drove around Toronto, Gould dressed in a Siberian fur coat, setting the car’s temperature to full blast, and explaining his insights about the concerto.

It was about the tempo of the concerto. Gould came up with an extremely slow tempo. So slow that the concerto stretched to gargantuan proportions. The first movement alone was supposed to last longer than the entire concerto played by other pianists. Gould argued that the concerto would gain multiple dimensions and become groundbreaking and innovative.

Bernstein, known for his temperament, couldn’t agree with this concept. After returning to New York, he informed the musicians

of the New York Philharmonic that Gould's concept was debatable and that there would be issues during rehearsals. He asked the orchestra for patience. Before the concert, Bernstein came out to the audience and said that he didn't agree with Gould's interpretation but, "for sport" and out of admiration for Gould, he agreed to the performance. The concert took place as Gould wished. There is a recording of that concert.

But what hurt Bernstein the most was a review by the leading critic of *The New York Times,* Harold C. Schonberg, who wrote sharply: "For the first time in my life, I saw a conductor betray his soloist." It was evident from our conversation that it still caused him pain. He said that Gould had agreed to the public appearance and that he had been misunderstood.

I mention this story about Gould because, at that time, I was about to play the same concerto.

I was driving to the concert hall in Tanglewood, and from the window, I could hear the murmur of the twelve-thousand-strong audience. I felt uneasy. Waiting for me at the hall's entrance was Leonard Bernstein, along with the famous Boston Symphony Orchestra, and the news that I would have to wait for the radio broadcast, which was being aired across America. I walked onto the stage, greeted the orchestra and the audience. Before me stretched a sea of heads. Bernstein began the orchestra's

performance. They played wonderfully. Bernstein's phrasing floated over the hall and the people sitting in the back on the lawns. The hall has excellent acoustics, despite the lack of a rear wall. I listened to the orchestra and waited for my entrance. I began, still tense—the first trills were fast, the octaves imprecise—but as time passed, the tension eased, and I found my way back to the music.

Bernstein set the tempo. It was slow—though not as slow as Gould's—but still deliberate. With each passing minute, I gained more energy, yet Bernstein kept me restrained with his conducting. I wanted to push forward, but he held firmly to his chosen tempo.

As one listener commented after the concert: "Tremendous performance. Wasn't familiar with this pianist. It only took 23 years, but Lenny finally came around to Glenn Gould's conception of the tempo for this piece."

After the first movement, calm returned, as did poetry, pathos, and beauty. The tempo was right, and the orchestra's entrances were magnificent. In the third movement, I allowed myself more freedom, although my temperament took over at times, Bernstein kept me in check. The entrance to the fugue was flawless, and both the cadenza and coda were virtuosic. Applause and ovations quickly followed.

The fusion of great musical ideas from Gould and Bernstein produced extraordinary results.

Being in the midst of these great musical ideas and extraordinary musicians, I received a profound lesson in Music—and not just in music, but also in life and psychology. Whenever I listen to the recording of that concert, I still get chills as the emotions flood back. I have never encountered such phrasing in any other orchestra or recording as I did with the Boston Symphony and Bernstein. That recording represents the collision of a young, ambitious pianist with the wisdom of a great Master.

That's why each time I return to the U.S., as I am now for this concert in Austin, Texas, the memories of my American debut come flooding back with great intensity. These memories will stay with me forever.

(Marek Drewnowski, at Leonard Bernstein's special request, performed under his baton again in 1989 during a special concert commemorating the 50th anniversary of the outbreak of World War II. The event brought together other world-renowned artists such as Barbara Hendricks, Hermann Prey, and Liv Ullmann, and was broadcast by television stations worldwide, ed.).

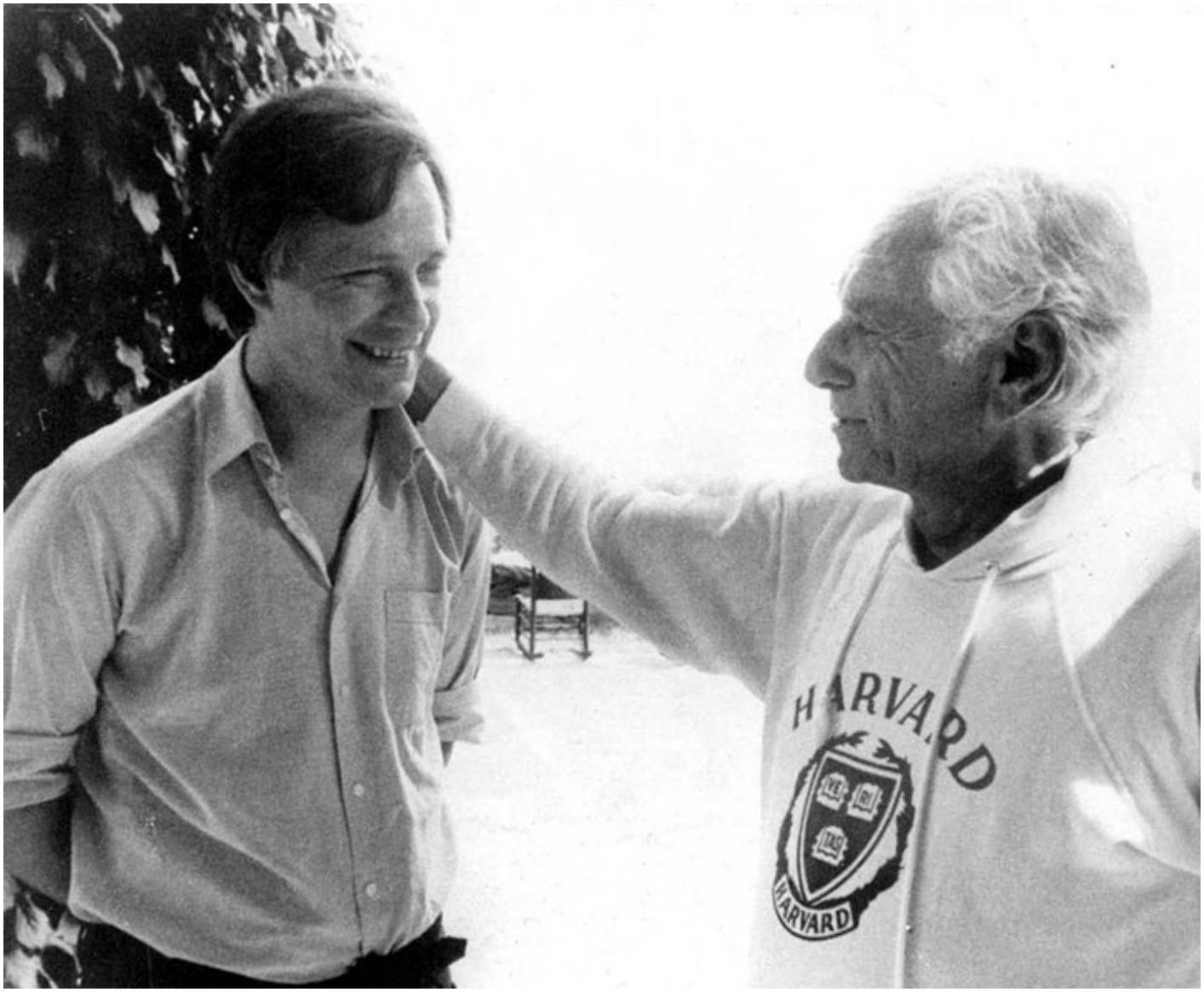
Prepared by Joanna Sokołowska-Gwizdka.



Mądrość wielkiego Mistrza

Wspomnienie amerykańskiego debiutu z Leonardem Bernsteinem

*



Marek Drewnowski z Leonardem Bernsteinem, fot. arch. Marka Drewnowskiego

*

Marek Drewnowski *(Polska/Włochy)*

Wiele lat minęło od mojego debiutu w Tanglewood w 1985 roku. Za każdym razem, gdy przyjeżdżam do Stanów wraca on do mnie z wielką siłą. Wspomnienia występu z Leonardem Bernsteinem i z Bostońską Orkiestrą Symfoniczną oraz I Koncert Brahmsa

towarzyszą mi cały czas i trudno mi się od nich uwolnić.

Muzyczna przygoda z Leonardem Bernsteinem zaczęła się niewinnie. Któregoś ranka Bernstein obudził się w swoim mieszkaniu w Nowym Jorku i włączył radio. Stacja właśnie emitowała kilka Sonat Domenico Scarlattiego. Wykonanie wzbudziło takie zainteresowanie Bernsteina, że czekał do końca emisji, żeby usłyszeć nazwisko wykonawcy. Jednakże spiker nie podał nazwiska. Zaciekawiony zadzwonił do radia, ale nie uzyskał odpowiedzi. Radiowcy twierdzili, że w tym czasie, nie było żadnej emisji Sonat Scarlattiego.

Gdyby w radio podali wtedy nazwisko pianisty pewnie skończyłoby się na tej informacji, ale Bernstein uparł się, że dowie się, kto był wykonawcą Sonat. Do dzisiaj zastanawiam się nad jego uporem, charakterem, dociekliwością i przekorą. Trudno byłoby znaleźć innego muzyka na świecie, który wykazałby się podobną determinacją. Bernstein uruchomił całą ekipę „detektywów" łącznie z jego asystentem Harrym Krautem. Po wielu poszukiwaniach w końcu udało się ekipie dotrzeć do nazwiska wykonawcy. To było moje wykonanie Sonat Scarlattiego, pierwsza moja płyta… nagrana w 1976 roku. Ale jakim cudem znalazła się w nowojorskim radio, nie mam pojęcia. Okazało się, że podczas emisji była przerwa, tak zwana „dziura", którą wypełnili moimi sonatami.

Przeszkody w odszukaniu nieznanego muzyka obudziły taką ciekawość Bernsteina, że postanowił mnie odnaleźć. Mieszkałem wtedy w Rzymie, ale tropy prowadziły do Polski, w końcu mam rdzennie polskie nazwisko. Znaleźli mnie w Pagarcie, starej agencji artystycznej, z którą dawniej współpracowałem. Pagart znalazł mój adres w Rzymie i wysłał telegram takiej mniej więcej treści: *dostaliśmy z Nowego Jorku telegram, że pan Leonard Bernstein prosi o kontakt.*

Spróbujcie odgadnąć moją minę… od niedowierzania do euforii, od niepewności do podejrzeń. Niepewnie zadzwoniłem następnego dnia do Pagartu, który na szczęście potwierdził tę wiadomość.

Do spotkania z Leonardem Bernsteinem doszło w Teatrze La Scala w Mediolanie, gdzie brał udział w próbach do swoich oper „A Quiet Place" i „Trouble in Tahiti". Kiedy mnie zobaczył był wyraźnie zaskoczony. Spodziewał się raczej dojrzałego i z poważną miną profesora, a ja byłem młody, w koszulce z krótkimi rękawkami, ubrany na luzie. Potem wziął mnie za ramię i zaprowadził do pierwszego z brzegu camerino[1], a następnie w obecności całego teatru, zmusił mnie do zagrania kilku sonat Scarlattiego. Naturalnie zrobiło się zbiegowisko ciekawskich, bo była wtedy przerwa w próbach. Ci którzy nie zmieścili się w camerino, stali na korytarzu. Byłem zaskoczony aplauzem i reakcją samego Bernsteina. Wziął mnie za rękę i pocałował.

Zostałem w Mediolanie aż do premiery „Trouble in Tahiti". Poznałem wtedy otoczenie i przyjaciół Bernsteina, m.in. rodzinę Ricordi znaną z działalności edytorskiej – Madine Ricordi i jej czterech synów oraz teścia Madiny – Gianaandrea Gavazzeni, z którym później odbyłem tournee po Włoszech z 2 Koncertem Mendelsohna.

Nic jednak nie wskazywało na dalsze muzyczne relacje. Co prawda Bernstein zapraszał zarówno mnie, jak i swoich przyjaciół do wynajętej willi, do restauracji, do domu Ricordich, ale to były tylko ciekawe i urocze spotkania, które się skończyły, jak wszystkie piękne chwile. Bernstein wyjechał do Ameryki, a ja wróciłem do Rzymu.

W Rzymie wróciłem do rzeczywistości, powoli zapominałem o mediolańskiej przygodzie, zająłem się swoimi zajęciami, w tym teatralnym spektaklem „Obrazków z wystawy" Musorgskiego z ruchomymi obrazami Wassily'a Kandinsky'ego wraz z zespołem teatru z Berlina, z moim udziałem. Spektakl cieszył się ogromnym powodzeniem, graliśmy go w wielu miastach i teatrach Włoch, m.in. w Rzymie w Teatro Olimpico, aby później zakończyć tournee w Berlinie.

W Berlinie ostatni spektakl zakończył się w przeddzień Wigilii Bożego Narodzenia, a może w samą Wigilię. Pamiętam, że wracałem z teatru po skrzypiącym śniegu do hotelu, gdzie

czekała na mnie niespodzianka. Zadzwonił Harry Kraut, też nie wiem, jak mnie tam odnalazł. Zapytał dość obcesowo, który koncert Brahmsa chcę zagrać na festiwalu w Tanglewood, I czy II i który z tych koncertów zwykle grywam.

Wziąłem głęboki oddech i bojąc się, że usłyszy moje myśli, szybko krzyknąłem – pierwszy. Ok – odpowiedział – zagrasz z Lenny w Tanglewood i wyłączył się. *(Lenny – Leonard Bernstein, red.).*

Moja szybka odpowiedź była blefem. W czasie studiów pracowałem nad tym I Koncertem z profesorem Janem Hofmanem w Krakowie, ale to było dawno i nie byłem pewny, czy go jeszcze pamiętam. Ale na szczęście Kraut nie zagłębiał się w szczegóły, a ja nie musiałem się tłumaczyć.

Kiedy wróciłem do Rzymu, natychmiast pobiegłem do księgarni. Miałem na przygotowanie prawie pół roku. Jedynym problemem był dla mnie brak możliwości tak zwanego ograniа koncertu. Trudno było znaleźć jakąkolwiek orkiestrę w ciągu kilku miesięcy. W Polsce strajki, aresztowania, walki polityczne, o orkiestrze nie było co nawet marzyć. A na emigracji, we Włoszech, też nie miałem takich możliwości. Pozostała mi tylko praca nad koncertem i wyobraźnia. No i stres, czy zdążę na czas.

Na początku lipca zacząłem przygotowywać się do wyjazdu,

załatwiać wizę, podróż. Leciałem wtedy przez Zagrzeb, znalazłem najtańsze połączenie. Później z Nowego Jorku pojechałem autobusem Bonanza do Tanglewood. To było istne wariactwo, do dzisiaj nie wiem, kto mną tak w tej podróży pokierował.

W Tanglewood wysiadłem i poczułem się, jak w westernie, kilku facetów siedziało przed barem z piwem w ręku z wyrazem wielkiego zdziwienia na mój widok. Zapytałem ich o taksówkę. Tu taksówek nie ma – usłyszałem. – A co tu robisz? – Przyjechałem na festiwal… – A jaki hotel? – Tłumaczę… – Zawiozę za pięć dolarów. I tak dojechałem na festiwal w Tanglewood, aby zagrać I Koncert Johanessa Brahmsa z Leonardem Bernsteinem.

Pewnego wieczoru Bernstein zapytany o kanadyjskiego pianistę i kompozytora Glena Goulda opowiedział mi o jego wykonaniu I Koncertu Brahmsa.

Gould wielki dziwak i również wielki muzyk zadzwonił do Bernsteina oznajmiając o swoim odkryciu związanym z tym koncertem. Zaprosił Bernsteina do swego domu w Kanadzie, gdzie mieszkał, i jeżdżąc z nim po całym Toronto, ubrany w syberyjski kożuch, nastawiając temperaturę w samochodzie na full, wyjaśniał mu efekt swoich rozmyślań nad tym koncertem.

Chodziło mu o tempo koncertu. Gould wymyślił tempo ekstremalnie wolne. Tak wolne, że koncert wydłużał się do gargantuicznych rozmiarów. Sama pierwsza część miała trwać dłużej niż cały koncert w wykonaniu innych pianistów. Gould przekonywał, że koncert nabierze wielu wymiarów i stanie się odkrywczy i nowatorski.

Bernstein, znany ze swojego temperamentu, nie mógł się z tą koncepcją zgodzić. Po powrocie do Nowego Jorku, zawiadomił muzyków Nowojorskiej Filharmonii, że koncepcja Goulda jest dyskusyjna i będą problemy na próbach. Prosił orkiestrę o cierpliwość. Przed samym koncertem Bernstein wyszedł do publiczności i powiedział, że z koncepcją Goulda się nie zgadza, ale „dla sportu" i dla admiracji Goulda zgodził się na ten występ. Koncert odbył się, tak jak Gould sobie życzył. Istnieje nagranie z tego koncertu.

Ale to, co zabolało najbardziej Bernsteina, to była recenzja najważniejszego krytyka „The New York Times'a" Halora C. Schonberga, który w ostrych słowach napisał: *Pierwszy raz w życiu widziałem, jak dyrygent zdradza swego solistę.* Widać było w trakcie rozmowy, że to do tej pory go bolało. Mówił, że na wystąpienie przed publicznością Gould się zgodził i że został źle zrozumiany.

Wspominam Goulda dlatego, że wtedy to ja miałem zmierzyć się

z tym samym koncertem.

Jechałem samochodem do sali koncertowej w Tanglewood, a zza szyby słychać było pomruk dwunastotysięcznej publiczności. Czułem się nieswojo. Przed wejściem na salę czekał na mnie Leonard Bernstein wraz ze słynną Bostońską Orkiestrą Symfoniczną oraz informacja, że mam poczekać na czas transmisji radiowej na całą Amerykę.

Wszedłem na estradę, przywitałem się z orkiestrą i z publicznością. Przede mną rozpościerało się morze głów. Bernstein rozpoczął występ orkiestry. Grali cudownie. Fraza Bernsteina unosiła się nad salą i nad ludźmi siedzącymi z tyłu na trawnikach. Sala ma doskonałą akustykę, mimo braku tylnej ściany. Słuchałem orkiestry i czekałem na swoje wejście. Zacząłem jeszcze spięty, pierwsze tryle szybkie, oktawy jeszcze nieprecyzyjne, ale z upływem czasu, napięcie zaczęło mijać, wróciłem do muzykowania.

Bernstein zainicjował tempo. Było wolne, wprawdzie nie takie jak z Gouldem, ale wolne. Z minuty na minutę nabierałem coraz więcej wigoru, ale Bernstein trzymał mnie swoim dyrygenckim uściskiem. Mnie pchało do przodu, on trzymał się swojego tempa.

Jak określił w komentarzu po koncercie jeden ze słuchaczy:

tremendous performance. Wasn’tfamiliar with this pianist. It only took 23 years, but Lenny finalny came around to Glen Gould conception of yhe tempo of this piece.

Po pierwszej części wrócił spokój, wróciła poezja, patos i piękno. Tempo było właściwe, a wejścia orkiestry przepiękne. W trzeciej części mogłem sobie pozwolić na większą swobodę, co prawda temperament mnie ponosił, ale Bernstein trzymał mnie w ryzach. Wejście do fugi było idealne. Kadencja i Coda wirtuozowska. Oklaski i owacja.

Amalgamat wielkich muzyków Goulda i Bernsteina przyniósł wspaniałe wyniki. Ja w środku tych wielkich muzyków, otrzymałem wielką lekcję Muzyki. Nie tylko muzyczną, ale również życiową i psychologiczną. Kiedy po raz kolejny słucham nagrania z tego koncertu, czuję dreszcze, powracają emocje. Takich fraz w wykonaniu Bostońskiej Orkiestry i Bernsteina nie znalazłem w żadnej innej orkiestrze i na żadnym innym nagraniu. Nagranie to jest zderzeniem młodego ambitnego pianisty z mądrością wielkiego Mistrza.

Dlatego też za każdym razem, gdy powracam do Stanów, tym razem do Austin w Teksasie, z wielką siłą powracają wspomnienia mojego amerykańskiego debiutu, które pozostaną ze mną na zawsze…

(Marek Drewnowski na specjalne życzenie Leonarda Bernsteina grał pod jego batutą ponownie w 1989 roku, podczas specjalnego koncertu z okazji 50. rocznicy wybuchu II wojny światowej. Wydarzenie zgromadziło innych znanych na całym świecie artystów, takich jak Barbara Hendricks, Herman Prey i Liv Ullmann, i zostało nadane przez stacje telewizyjne na całym świecie, red.).

Oprac. Joanna Sokołowska-Gwizdka

---

[1] Camerino – mała garderoba artystów.

*



SATURDAY
OCTOBER 26, 2024
6:00-8:30PM

MUSIC & RECITAL HALL BUILDING AT UT AUSTIN

Recital Studio, MRH Room 2.608
2406 Robert Dedman Drive, Austin, Texas

Join us for a special piano recital by Maestro Marek Drewnowski, featuring works by Scarlatti, Chopin, Liszt, and Bartók. Preceding the recital is a free screening of "Chopin's Concerto", directed by Krzysztof Zanussi and starring Drewnowski as Chopin.

Presented by the Austin Polish Society, this event is a must for discerning music connoisseurs. Don't miss your chance to hear a world-class pianist, discovered by Leonard Bernstein.

Tickets: $20. Students: Free.

For details and tickets, visit austinpolishsociety.org or scan the QR code.

AUSTIN
POLISH SOCIETY

Muzyczne spotkania ze Stefanem Kisielewskim



Marek Drewnowski gra utwory Chopina podczas Open’er Festival, Gdynia 2010 r., fot. arch. artysty

Marek Drewnowski *(pianista, profesor)*

W latach 80. przebywałem w Paryżu jako stypendysta „Kultury Paryskiej”. Odwiedzałem księży Pallotynów dosyć często i tak spotkałem Stefana Kisielewskiego. Szefem dyrektorem Pallotynów był wówczas ksiądz Józef Sadzik działający na emigracji m.in. w wydawnictwie *Editions du Dialoque*. Nieprzeciętna postać i osobowość. Ksiądz Sadzik postanowił zorganizować koncert muzyki współczesnej w salce pobliskiego kościółka. W programie miałem zagrać utwory Kisielewskiego i Romana Palestra. Kisiel na szczęście miał nuty, więc zacząłem uczyć się jego nowych utworów. Była to „Suita na fortepian”, „Kołysanka” i coś jeszcze, czego nie pamiętam. Kompozycja Palestra, który mieszkał już na stałe w Paryżu – „Expressioni. Expressioni” to trudny, bardzo skomplikowany i wymagający utwór. Praca z Palestrem nad tym utworem była ciężka, był on bowiem niezwykle wymagający, szukał barw, detali, dynamiki i zmuszał mnie do dużego wysiłku. W końcu zadowolony po długiej pracy puszczał mnie do domu. Po spotkaniu wychodziłem z jego mieszkania spocony i zmęczony.

Umówiłem się również na próbę z Kisielewskim. Ta wyglądała zupełnie inaczej. Mieszkałem wtedy w Cite Universite i miałem tam wynajęty fortepian. Nieoczekiwanie w metrze zapytał mnie, czy mam wino w mieszkaniu. Był trochę spięty i zmęczony. Napiliśmy się po kieliszku, później mu grałem. Nie męczył mnie,

wydawał się zadowolony.

Koncert odniósł duży sukces. Palester zarzucał Kisielowi, że jest za mało nowoczesny i dlatego podoba się publiczności. Zazdrościł Kisielowi sukcesu, mimo, że „Expressioni…" też się podobały. Utwory Kisiela są klasyczne, ale mieszczące się w tradycji muzycznej formy. Sam Kisiel był targany wątpliwościami co do swojego wyboru stylu, ale jak sam pisał:

> Pisanie muzyki wybitnie mnie nudzi – to zresztą awangarda mnie „zwariowała" i nie mam wiary we własne poczynania. Oddziałali na mnie à rebours – też bywa. Krótko mówiąc, nowy świat już nie dla mnie. Fatalny sobie wybrałem zawód [publicystyka polityczna – U. C. L.] i przez tyle lat udawałem, że mogę go uprawiać. I wreszcie bomba pękła. A nie lepiej było trzymać się muzyki, kochanej, asemantycznej muzyki? Mądry Polak po szkodzie W ogólnym kłamstwie, jakie tu panuje (czy może cały kraj kłamać?! — ba, musi!) muzyka jest jednak oazą czegoś jednoznacznego. Muzyka nie kłamie – bo nie może. Choć muzycy by chcieli. Nie wierzę w dzieło, które nie wymaga wysiłku technicznego, przezwyciężania oporu materii, a jest tylko czystą koncepcją. To łatwizna, unik, nieporozumienie! Coraz bardziej przy tym jestem przeciw filozofującej awangardzie […]. Trzeba pisać po swojemu i kwita,

To co pisał Kisiel o nudzie trzeba włączyć w nawias, gdyż do muzyki podchodził z wielką powaga, co widać też w jego innych wypowiedziach. Bogusław Schaeffer krótko i celnie określił kompozycje Stefana Kisielewskiego: „kapitalny dowcip, humor muzyczny i rossiniowska niemal lekkość”.

> Mozolnie „składam nutki”, pionowo i poziomo, przed czym, jako przed przestarzałością, ostrzegał Schaeffer. Bóg z nim, ale ja inaczej nie potrafię. Pocieszam się, że jednak w jakiś sposób „wyrażam siebie”, bo słuchacze moją muzykę wyróżniają, nawet bez trudu. Stulecia zatrą perspektywę dziesięcioleci i może ocali się to, co charakterystyczne, a może wszystko przepadnie. (S.K.)

Kiedy poznałem Kisiela doszedłem do wniosku, że Kisiel był niezwykle wrażliwym człowiekiem. Teraz kiedy o nim myślę, wyłania się portret człowieka wybitnego, trzymanego w gorsecie sytuacji politycznej i miotającego się między polityką, a muzyką. I w jednej i w drugiej działalności napotykał opór. Przypisuję sobie zasługi, co do muzyki poważnej, awangardowej:

> Również ja dostarczyłem partii matce naszej odpowiedniej formuły: że muzyka nie wyraża treści merytorycznych, ideologicznych czy jakich tam, że to jest „czysta forma” i nie

> ma się jej co bać. Oni kupili to ode mnie i stąd są np. festiwale Warszawska Jesień i inne pendereckiady. A kompozytorzy zamiast mi być wdzięczni, to mnie nie znoszą i szyją mi buty przy każdej okazji (ci starsi, Baird, Serocki, Turski etc.) Taka to psia wdzięczność na świecie. Represją komunistycznych władz było skazanie artysty na publiczny niebyt. (S.K.)

> Mam ciągle kompleks niepotrzebności, nawet w dziedzinie kompozycji: po co pisać, kiedy nie grają? Trzeba z tym walczyć, bo się załamię, a komuniści zatriumfują. Ale jak walczyć? Trochę trzeba się bawić, ale czym? „W co się bawić?", jak pyta w piosence Wojciech Młynarski. W wolnego człowieka! Okropnie się czuję „bez miejsca na świecie": co pisać, co robić? Nawet z muzyką nic, nie ciekawi mnie, PWM milczy, mój udział w Związku Kompozytorów zdaje się też pod znakiem zapytania. Najgorsze jednak, że nie mam na nic ochoty, czując się przegoniony przez życie, przez wypadki, może przez wiek?! Starość to rzecz banalna – cierpieć banalnie, fu, cóż to za obrzydła perspektywa! (S.K.)

Po latach Kisielewski zaproponował mi prawykonanie „Koncertu fortepianowego" (1991), który pisał od 11 lat. Okazało się, że był to ostatni utwór kompozytora. Koncert o wyrazistej formie i

tradycyjnym języku muzycznym, oparty na koncepcji dialogów instrumentalnych z towarzyszeniem fortepianu. Nie przypominam sobie, abym pracował nad tym koncertem z kompozytorem, raczej przysyłał mi fragmenty ukończonych stron. Spotykałem się z nim tylko na płaszczyźnie towarzyskiej.



Stefan Kisielewski z żoną Lidią, fot. Krystyna Kisielewska-Sławińska

Kiedyś spotkaliśmy się w moim domu w Warszawie z Piotrem Wierzbickim, Tadeuszem Kaczyńskim i Olgierdem Gedyminem. Po kilku kieliszkach… wpadliśmy na pomysł urządzenia konkursu fortepianowego, aby sprawdzić, kto lepiej gra. Konkurs odbył się

już po następnych kieliszkach. Pamiętam, że grałem Poloneza As dur w tonacji fis moll Chopina, a później wystąpił Wierzbicki, Kaczyński i Olgierd, ale do dzisiaj nie pamiętam, kto wygrał… (chyba Olgierd).

W każdym razie „Koncert fortepianowy” Stefana Kisielewskiego według mnie jest koncertem wyjątkowym, wybitnym i bardzo trudnym. Wykonałem go na Warszawskiej Jesieni w Filharmonii Narodowej z dyrygentem Jerzym Swobodą wraz z zaproszoną na Festiwal Śląską Filharmonią z Katowic. Koncert miał ogromne powodzenie i sukces. Po raz pierwszy na Warszawskiej Jesieni doszło do bisu, co nigdy wcześniej się nie zdarzyło.

Nazajutrz z dyrygentem i z butelkami szampana poszliśmy odwiedzić Kisiela. Leżał w szpitalnej salce. Wyglądał dobrze, ale odmówił szampana, patrząc w ścianę. To już nie dla mnie, powiedział. Okazało się, że oglądał w telewizji transmisję, narzekał na niesłyszalne w nagraniu instrumenty dęte. Co prawda telewizorek był pośledni, mały, turystyczny, niestety bez profesjonalnego odsłuchu. Po dłuższej dyskusji nad nagraniem wyszliśmy ze szpitala nie mając pojęcia nad złym stanem zdrowia Kisiela. Dwa dni później Kisiel odszedł.

Po Kisielu została mi wspaniała pamiątka. Otrzymałem nagrodę „Orfeusza” za najlepsze wykonanie na Warszawskiej Jesieni. Z tej statuetki do dzisiaj jestem dumny.

Jak już wspomniałem Kisiel miotał się między muzyką a polityką, wszędzie natrafiając na przeszkody. A to go pobili, a to go nie chcieli wydawać drukiem, albo cenzurowali i wykluczali z działalności publicystycznej, albo nie wydawali kompozycji, natrafiając również na opór kolegów ze względu na klasyczny styl jego utworów.



Marek Drewnowski, fot. arch. artysty

Niestety Polacy mają kompleks narodowościowy, który do dzisiaj jest aktualny. Ja to nazywam genem zrady. Polacy nie popierają

Polaków, wolą obcych. Wszystko, co polskie wydaje im się gorsze. Polacy to tzw. wycofani pesymiści („Polskość to nienormalność”, jak powiedział jeden z czołowych polskich polityków}. Gdy spojrzymy na polską historię, to już od XVII wieku artyści zagraniczni SĄ lepsi, kraje sąsiedzkie SĄ lepsze, ich polityka i kultura jest mądrzejsza, towary zagraniczne SĄ pewniejsze, itd. Dlatego Kisielewskiego się nie docenia. Politycy przywłaszczyli sobie Kisiela, ignorując zupełnie jego twórczość muzyczną i zasługi. A jego wnioski i opinie z tych czasów w jakich żył do dzisiaj są aktualne.

> Otóż niżej podpisany piastując od lat zaszczytny tytuł ,,błazna rewolucji” (nawet tak poważne instytucje jak rewolucja muszą posiadać swych błaznów), ma w istocie duszę smutną i napełnioną pesymizmem. Chętnie zabawiłbym się w Kasandrę, co w Polsce, jak twierdził Ksawery Pruszyński, zawsze się udaje. Dziwne to zjawisko, że właśnie epoka odnowy, a nie epoka rządów głośnej jednostki z wąsami, napełniła mnie „integralnym pesymizmem”, ale może to tak zawsze jest na świecie: lepsze widać pewne zło niż niepewne dobro. „Najgorsza ta niepewność”, jak mówi znana anegdota o zazdrosnym mężu. (S.K.)

P.S. Po koncercie „Koncertu fortepianowego” Kisiela w

garderobie zjawił się nasz pomnikowy kompozytor. Usłyszałem, jak szeptał do bardzo ważnej krytyczki. „To jest muzyka Bolka i Lolka”. Krytyczka ze zrozumieniem pokiwała głową i puściła te ploteczkę dalej…

W maju maestro Marek Drewnowski został zaproszony przez Fundację Orquesta Filarmónica de Bogotá w ramach programu „Circuito Clásico 2024” do Kolumbii. Koncert w Bogocie będzie miał miejsce 4 maja 2024 r. w sali koncertowej Gran Auditorio Compensar o godzinie 19.00. To szczególne wydarzenie odbędzie się z okazji obchodów rocznicy Konstytucji 3 Maja, przy współudziale Ambasady Polskiej w Bogocie. Marek Drewnowski zagra też w Medellin. Publiczność w Kolumbii będzie mogła usłyszeć m.in. utwory Chopina, Scarlattiego, Mozarta, Liszta.

*

Zobacz też:

> Kasztan Kisiela

Polonez jeszcze nieraz nas zaskoczy



Polonez na Rynku Głównym w Krakowie, z udziałem mieszkańców miasta i turystów, pod kierunkiem baletu Cracovia Danza, fot. Tomasz Korczyński

Polonez, tradycyjny polski taniec, jest już na Liście

Reprezentatywnej Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego Ludzkości UNESCO. Wpis został ogłoszony 5 grudnia 2023 r., podczas 18 sesji Międzyrządowego Komitetu do Spraw Ochrony Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego w Kasane w Botswanie. Wydarzenie to zwieńczyło dwuletnie starania Miasta Kraków oraz Dyrektor Baletu Dworskiego Cracovia Danza Romany Agnel, reprezentantki depozytariuszy Wpisu. Romana Agnel i Jolanta Łada-Zielke rozmawiają o roli poloneza jako tanecznego i muzycznego ambasadora Polski za granicą.

Jolanta Łada-Zielke.: Czy da się ustalić, kiedy polonez „wywędrował" z Polski na dwory europejskie?

Romana Agnel: Trudno powiedzieć, kiedy dokładnie znalazł się w repertuarze muzyki zachodniej, bo tematy polskie były modne praktycznie od XVI wieku, kiedy to poprzez rozmaite dynastyczne koneksje Polska wkraczała na dwory europejskie. Wskutek nieustającej wymiany kulturalnej, moda na polskie tematy muzyczne i tańce panowała już za czasów króla Henryka Walezego i późniejszych królów elekcyjnych. Do Polski przyjeżdżali wtedy zagraniczni artyści, nasi też wyjeżdżali do innych krajów. Muzykę polską znano w Europie już w XVI wieku, czego dowodzi powstanie tak zwanego *Ballett des polonais* wystawionego w Paryżu w 1573 r. Dzięki temu poznano już

wtedy polskie melodie i element polskiego tańca. Komponowane wówczas uwory opatrywano nazwą „taniec polski”. Kryły się pod nią bardzo zróżnicowane rytmy, kojarzone z pierwszymi formami poloneza jako tańca wolnego, zapisywanego w metrum parzystym. Ale były też tańce szybsze, w metrum trójdzielnym, które są do dziś uważane za pierwowzór mazura.

Jacy ówcześni sławni kompozytorzy tworzyli melodie do tańców polskich?

Był to między innymi francuski kompozytor Gallot d‘Angers. Ale zajmowało się tym też wielu twórców niemieckich. Umieszczali oni w tabulaturach zapisy nutowe tańców, które opatrywali nazwą *Polnischer Tanz* (taniec polski), albo *Nachttanz* (nocny), bo często kojarzono poloneza z tańcem procesyjnym z pochodniami. Wśród utworów Valetina Hausmanna (1560-1611) pojawiają się już tańce nawiązujące do polskiej tradycji. W XVII wieku temat tańców polskich staje się praktycznie obowiązkowy dla każdego kompozytora. Nie posiadają one jednak ściśle określonej formy, nazywa się je ogólnie „tańce polskie”, w zależności od miejsca ich powstania, na przykład *air polonaie*, albo *danse polonaise* we Francji, *polnischer Tanz* w Niemczech, albo *alla polacca* we Włoszech. Te opracowania pojawiają się w rozmaitych zbiorach muzycznych, anonimowych, lub opatrzonych nazwiskami kompozytorów. Stanowią przejaw pewnej maniery kompozytorskiej, która przejawia się w tym, że wszystkie tematy

orientalne, tureckie oraz proste, ludowe, są pisane w tak zwanym stylu polskim. Wtedy też wykształca się wolna, uroczysta forma tańca chodzonego, uważanego często za pierwowzór poloneza.

Czy rozkwit twórczości polonezowej przypada na następne stulecie?

W XVIII wieku nie ma chyba kompozytora, który nie miałby wśród swoich utworów tańca polskiego, poczynając od Jana Sebastiana Bacha, który umieszcza poloneza w swoich *Suitach orkiestowych*. Temat polonezowy pojawia się też w jego *Wariacjach Goldbergowskich* i w niektórych kantatach. Jest to już bardzo jednoznaczne zapożyczenie tematu tanecznego, określonego jako *polonaise*. A więc kształtuje się już konkretna nazwa tego tańca, zapożyczona z języka francuskiego, która przyjęła się w Polsce na określenie jego zarówno tanecznej jak i muzycznej formy. Praktykowanie poloneza wzbudza zainteresowanie kompozytorów z innych krajów. Barokowy mistrz taneczny Gottfried Taubert (1670-1746) wydaje w 1719 roku w Lipsku swój traktat na temat tańca, w którym pisze o polonezie. Stąd wiemy, że mistrzowie tańca nauczali już wtedy poloneza w swoich szkołach. Nasz taniec był szczególnie modny w środowisku niemieckim. Oprócz Jana Sebastiana Bacha, związanego z dworem drezdeńskim, istnieją inni twórcy, którzy traktują ten temat nie tylko w powiązaniu z tańcem, ale i jako

formę muzyczną. Należy do nich Georg Philip Telemann, który komponuje cały szereg utworów pod nazwą *alla polacca.* Są one niekoniecznie związane z jego fascynacją polską muzyką, lub polskim stylem, ale on traktuje je jako formy o charakterze bardziej eleganckim, dworskim. Polonez był już obecny w ceremoniale i w etykiecie dworskiej ówczesnej Europy. Tańczono go podczas uroczystości dworskich w Paryżu, w Londynie i w Dreźnie oraz na wielu dworach książęcych we Włoszech i u Habsburgów. Zrodziło to potrzebę komponowania dalszych tego typu utworów. Formy przeznaczone do tańczenia są prostsze, o charakterze bardziej użytkowym, ale mają i tak bardzo uroczysty, dworski charakter.



Polonez w wykonaniu baletu Cracovia Danza podczas spektaklu, fot. Ilja van de Pavert

Czy wśród tych utworów pojawił się jakiś szczególnie interesujący?

Dla mnie najciekawszą formą poloneza, jaka zachowała się w zapisach, jest polonez kontredans, pochodzący z obszaru niemieckiego. Zapisał ją w 1759 roku w swoim traktacie tamtejszy mistrz tańca Adam Wolfgang Winterschmidt (1733-1796), stosowanym wówczas systemem *Feuillet*

Bauchamps, czyli za pomocą znaków w stylu francuskim. Pokazuje to, że wówczas tańczono poloneza na dworach dość często. Był to nie tylko taniec otwierający jakąś uroczystość, albo służący do zaprezentowania się, podobnie jak dziś, kiedy para za parą idą w korowodzie. Tańczono go w powiązaniu z innymi, modnymi wówczas formami tańca towarzyskiego, jak właśnie kontredans. Figury, które Winterschmidt zapisał w swoim traktacie, wyglądają czasami bardzo zaskakująco, bo pokazują, że polonez był tańcem dość żywym.

Która z figur jest najbardziej zaskakująca?

Taka, kiedy tancerze stoją naprzeciwko siebie w rzędach i wykonują kroki *chassé*, które są dość skoczne, powiedziałabym, że mało „polonezowe". Jeżeli tę figurę wykonywało na raz wiele par, sprawiała wrażenie bardzo dynamicznej i bardziej przypominała kontredansa niż poloneza.

Czy po 1795 roku, kiedy Polska jako państwo zniknęła z mapy Europy, nie przestano tańczyć poloneza?

Polonez jako gatunek muzyczny przetrwał okres niewoli dzięki muzyce. Jego forma użytkowa przepadła w momencie utraty niepodległości, bo zniknęła wtedy polska warstwa szlachecka, która praktykowała tańczenie poloneza na co dzień. Natomiast polonez zachował się w kompozycjach muzycznych i przybrał

charakter *brillant*. Stał się utworem wieloczęściowym, zawierającym elementy wirtuozowskie. Największe zasługi w propagowaniu takiego modelu położyli polscy kompozytorzy, między innymi Fryredyk Chopin, Henryk Wieniawski, Karol Kurpiński i Karol Lipski. Przejęli go następnie Josef Haydn, Carl Maria von Weber, Gioacchino Rossini i Ferenc Liszt. Ambicją każdego kompozytora stało się skomponowanie własnego poloneza, mieszczącego w sobie elementy godności, powagi, dostojeństwa i jakiegoś rysu uroczystego. Ale rozwijało się to w bardzo różnych kierunkach. Na początku XIX wieku wykształcił się polonez, który zawierał otwierający go temat, następnie trio i powtórzenie tematu. Uważano, że trio może być swobodną, odrębną kompozycją, i że nawiązuje do menueta. Ta forma dawała już kompozytorom możliwość swobody twórczej i rozwinięcia wyobraźni muzycznej, bo niektóre z tych utworów trwały po siedem-osiem minut. Stanowiły część suity i zostały wyraźnie określone jako polonezy.

Adam Mickiewicz pisał *Pana Tadeusza* już na emigracji, a akcja utworu kończy się w 1812 roku, przed wyprawą Napoleona na Rosję, w momencie, kiedy bohaterowie tańczą poloneza. Ale w okresie niewoli najbardziej popularny stał się polonez Michała Kleofasa Ogińskiego *Pożegnanie Ojczyzny*. To utwór bardzo emocjonalny, wyrażający tęsknotę za utraconą wolnością.

To jest kolejna odsłona historii poloneza, który wraz z upływem czasu wzbogaca się o nowe treści. Nie jest już znakiem rozpoznawczym warstwy szlacheckiej i tańcem ceremonialnym, wprowadzającym gości w jakąś uroczystość, lecz staje się nośnikiem treści społecznych, politycznych i partiotycznych, a nawet osobistych. Dzięki tym zabiegom ten nasz taniec wchodzi do oper. Już choćby w dziełach Stanisława Moniuszki przekazuje bardzo podniosłe treści, w powiązaniu z ariami i scenami zbiorowymi. Mamy też do czynienia z kompozycjami poloneza w muzyce sakralnej, czego przykładem są nasze kolędy, konkretnie *Bóg się rodzi*, czy też pieśń wielkanocna *Nie zna śmierci Pan żywota*. Forma poloneza była używana do pisania utworów, które miały nieść ładunek bardzo uniwersalny, podniosły, a tym samym bardzo istotny. Wyrażała się w muzyce przez ten cały początek XIX wieku. W drugiej połowie XIX wieku zaczęto znów tańczyć go na polskich salonach. Polonez stał się tańcem z jednej strony obowiązkowym podczas każdej uroczystości, a z drugiej niosącym dodatkowe treści. Mógł więc być swego rodzaju manifestacją partiotyzmu polskiego i służyć umacnianiu polskości.

Piotr Czajkowski wykorzystał poloneza w operze *Eugeniusz Oniegin*, a najsłyniejszy polonez Stanisława Moniuszki pochodzi z opery *Hrabina*. Natomiast podczas okupacji hitlerowskiej ówczesny kompozytor Hans Pfitzner napisał utwór na cześć zbrodniarza wojennego, gubernatora Hansa

Franka *Krakauer Bergüßung*, w którym umieścił fragment polonezowy. Frank chciał odebrać nam ten skarb polskiej kultury i doszukiwał się w polonezie na siłę hiszpańskiego pochodzenia (fandango). Ale to mu się na szczęście nie udało.

Za to nam udało się wpisać poloneza jako polski tradycyjny taniec na Listę Reprezentatywną Niematerialnego Dziedzictwa Ludzkości UNESCO. Bardzo nam zależało, żeby ta inicjatywa wyszła z Polski. Wspomniałaś o Czajkowskim, a wiemy, że tańczono poloneza na dworze carskim w Sankt Petersburgu i był tam wysoko cenionym tańcem. Można więc powiedzieć, że został przejęty przez różne kraje i środowiska, jak chociażby Niemcy, gdzie kompozycji polonezowych powstało mnóstwo. Nam bardzo zależało na tym, żeby to był jednak polski wpis, i żeby wszyscy mieli tę świadomość, że polonez jest pierwotnie polskim tańcem, nawet jeżeli potem królował na dworach i salonach Europy. Ale związany jest z naszą polską tradycją, oczywiście tą szlachecką, dworską, ale też i wiejską, choć w tym przypadku nie było możliwości uwiecznienia jej na piśmie. Ale jak wiadomo, już w XIX wieku, w różnych regionach Polski tańczono „chodzonego", który ma znamiona poloneza. Istniał też polonez krakowski, którego tradycję do dziś kultywuje się w naszym mieście.



Polonez na Rynku Głównym w Krakowie, z udziałem mieszkańców miasta i turystów, pod kierunkiem baletu Cracovia Danza, fot. Tomasz Korczyński



Polonez na Rynku Głównym w Krakowie, z udziałem mieszkańców miasta i turystów, pod kierunkiem baletu Cracovia Danza, fot. Ilja van de Pavert

Jaka będzie następna impreza związana z polonezem?

W Krakowie przygotowujemy cykl imprez o nazwie *Cztery pory poloneza*, w ramach którego zaprezentujemy po jednym polonezie na każdą porę roku. W okolicach 3 maja będzie to *Polonez wiosenny*, a letni przewidujemy na kolejną edycję Festiwalu Tańców Dworskich. Zrobimy jak zwykle wielki korowód na Rynku Głównym, do którego zaprosimy mieszkańców i turystów. Polonez jesienny odbędzie się w okolicach 11 listopada z okazji Święta Niepodległości przed Muzeum Narodowym. Polonez zimowy, karnawałowy, zostanie odtańczony

w maskach pod koniec roku. Wraz z krakowskim ZASP-em robimy projekt o nazwie *Polonezem przez Teatr*, w którym połączymy poloneza tańczonego z poematami i treściami dramatycznymi obecnymi w naszej literaturze. Zrobimy to przy udziale krakowskich aktorów podczas Nocy Teatrów w lipcu 2024. Planujemy także wielkie wydarzenie: pobicie rekordu Guinessa w tańczeniu poloneza na tysiąc par. To dla nas ogromne wyzwanie, bo musimy sprowadzić tu członków jury i zorganizować taką ilość tancerzy.

Pozwól, że przytoczę jeszcze dwa przykłady inspiracji polonezem z obszaru muzyki niemieckiej. Richard Wagner jako student poznał w Lipsku polskie pieśni patriotyczne, dzięki Polakom, którzy wyemigrowali do Saksonii po klęsce Powstania Listopadowego. Na ich cześć skomponował w 1836 roku uwerturę *Polonia*, w której zawarł motywy poloneza *Witaj Maj, Trzeci Maj*. Mimo, że *Polonia* była jego młodzieńczym utworem, melodia i słowa tego poloneza pozostały mu w pamięci niemal do końca życia. Świadczy o tym czterowiersz adresowany do króla Ludwika II Bawarskiego, w którym Wagner informuje go o zakończeniu pracy nad *Parsifalem*, co nastąpiło dokładnie 3 maja 1879 roku w Bayreuth:

Dritter Mai, holder Mai!

Dir sei mein Lob gespendet!

Winters Herrschaft ist vorbei

und „Parsifal“ beendet!

Co można przetłumaczyć jako:

Witaj Maj, Trzeci Maj!

Bądź zewsząd pochwalony!

Zima przeszła, nastał raj

„Parsifal” ukończony!

Innym przykładem jest pieśń niedawno odkrytej niemieckiej kompozytorki ze Sztuttgartu Emilie Zumsteeg (1794-1857) – *Sans-facon’s Lied* – do tekstu Friedricha Hauga. Sama autorka określiła ją jako *Polonaise mit Laune (Polonez z humorem)*. Podmiot liryczny w tekście oświadcza z nonszalancją, że robi zawsze to samo, co wszyscy: jeśli śpiewają, to on też śpiewa, a jeśli tańczą, to on też tańczy… podejrzewam, że właśnie poloneza.

Myślę, Jolu, że polonez jeszcze nieraz nas zaskoczy i będziemy

bardzo mile zdziwieni, znajdując jego przykłady u różnych kompozytorów, bo temat ten jest niezwykle szeroki. Można też wymienić utwory z początku XX wieku oraz współczesne, jak słynny polonez Wojciecha Kilara z filmu Andrzeja Wajdy *Pan Tadeusz*. Obecnie wielu młodych kompozytorów próbuje swoich sił w zmaganiach z polonezem, zwłaszcza, że niedawno ogłoszono konkurs na tego typu utwór. Liczę więc na to, że wpis będzie generował różne artystyczne przedsięwzięcia i inspirować rozmaitych twórców. Będą powstawać nowe wersje poloneza, ale będziemy go także odnajdywać u wcześniejszych twórców. Okazuje się, że ten taniec był obecny wszędzie, więc warto o nim mówić.

Zobacz też:

> Żyjemy polonezem

Dwie odmienne osobowości, jeden wspólny cel

Wywiad z Cracow Duo, w składzie Jan Kalinowski (wiolonczela) i Marek Szlezer (fortepian)



Cracow Duo (Jan Kaliniowski, Marek Szlezer), fot. Anita Wąsik-Płocińska
*

Bożena U. Zaremba *(Floryda):* Jak doszło do stworzenia Cracow Duo?

Jan Kalinowski: Jesteśmy z Markiem kolegami prawie od przedszkola, potem siedzieliśmy razem w szkolnej ławce i jeżeli graliśmy razem to jedynie w gry komputerowe [*śmiech*]. Dopiero po pierwszym roku studiów na Akademii Muzycznej w Krakowie, postanowiliśmy spróbować zagrać razem, wychodząc z założenia, że może nasza przyjaźń jakoś zafunkcjonuje w sferze muzyki. Faktycznie tak się stało, co było dla nas samych miłym zaskoczeniem, bo jak wiadomo nie zawsze takie przyjacielskie relacje potrafią się przełożyć na muzykę. Zaczęliśmy od dwóch sonat na fortepian i wiolonczelę, Fryderyka Chopina i [Dimitrija] Szostakowicza, z których drugi kompozytor był mi dobrze znany, natomiast Chopin był dla mnie czymś nowym i ciekawym.

BUZ: W końcu Chopin znany jest głównie z muzyki fortepianowej…

JK: To prawda, ale proszę zwrócić uwagę, że to właśnie na wiolonczelę napisał najwięcej utworów kameralnych.

BUZ: Co w Waszej współpracy jest najbardziej wartościowego?

JK: Z mojej strony bardzo interesującym było zbliżenie się do muzyki Chopina przez pryzmat doświadczenia Marka, który, kiedy zaczynaliśmy wspólnie grać, był już uznanym pianistą, od lat interpretującym utwory naszego wielkiego kompozytora. Natomiast wydaje mi się, że moje świeże pomysły i nowe spojrzenie były dla niego inspirujące. Co, przede wszystkim okazało się cenne i trwałe, to wzajemne inspirowanie się w trakcie grania i pozostawienie dość dużej swobody interpretacyjnej drugiej osobie. Także reagowanie w trakcie grania na to, co druga osoba proponuje, a więc nie odtwarzanie tej samej interpretacji, ale za każdym razem poszukiwanie czegoś nowego, świeżego. Dzięki temu te interpretacje są dla nas samych ciekawe i nie znudziły nam się przez te wszystkie lata.

Marek Szlezer: Tak, najfajniejsza chyba jest właśnie ta spontaniczność i brak rutyny, w związku z czym za każdym razem nasze wykonanie jest trochę inne. Oczywiście podczas prób ustalamy wspólny kierunek, ale zostawiamy drugiej osobie dużo przestrzeni i potem razem prowadzimy narrację w jedną stronę. To jest ciągła rozmowa.

BUZ: Jedna z recenzentek napisała o Was, że „artyści diametralnie różniący się psychiką i temperamentem idealnie zgadzają się w pracy nad dziełem muzycznym”.

JK: Charaktery mamy rzeczywiście różne, różne zainteresowania czy sposób myślenia, ale w ramach jednej interpretacji jesteśmy spójni, zwłaszcza jeżeli chodzi o koncepcje budowania emocji na estradzie. Innymi słowy, każdy z nas własną drogą dochodzi do wspólnego celu.

BUZ: Promujecie dzieła na wiolonczelę i fortepian polskich kompozytorów, m.in. Fryderyka Chopina, Aleksandra Tansmana, Karola Szymanowskiego. Dlaczego oni zasługują na popularyzację?

JK: Chopin nie potrzebuje promocji, lecz powinien być ciągle obecny w świadomości kolejnych pokoleń. Jest wspaniałym „produktem eksportowym" dla Polaków, którzy potrafili go doskonale rozpropagować na całym świecie. Jest natomiast wielu innych kompozytorów, których muzyka jest bardzo wartościowa, ale ich nazwiska nie są tak znane. Chopina gramy, bo go lubimy, jesteśmy z jego muzyką emocjonalnie związani, chociażby z tego powodu, że od niego zaczynaliśmy naszą wspólną przygodę. Chopin znajduje się też często w naszych programach, żeby przyciągnąć publiczność, a my staramy się w nich przedstawić również inne polskie utwory, także współczesne.

MS: Warto też dodać, że w momencie, kiedy zajęliśmy się twórczością kameralną Chopina, czy w ogóle polskich kompozytorów, nie była ona często grywana. Była świadomość

jej istnienia, ale na przykład „Sonata wiolonczelowa” Chopina uważana była w zasadzie za utwór mało „chopinowski” i bynajmniej nie za arcydzieło jak postrzegana jest obecnie. To podejście zmieniło się diametralnie, między innymi dzięki naszej wieloletniej działalności, a także przez to, że wielu muzyków włączyło polskie utwory do swojego repertuaru, zaczęli je nagrywać, zajmować się nimi od strony naukowej. Daje nam to dużą satysfakcję. Staramy się więc dalej promować muzykę polską w sposób możliwie atrakcyjny i rozsądny. Nie żeby pokazać, że wszyscy polscy kompozytorzy są równi Chopinowi, bo to nie jest prawda, natomiast jest wielu naprawdę bardzo dobrych twórców i wiele świetnych kompozycji, które nie były grywane, z różnych powodów: albo nuty były niedostępne, albo rękopisy były zaginione, nie było odpowiedniej promocji, czasem z powodów politycznych, a czasem po prostu dlatego, że ta muzyka nie była modna.

BUZ: Fryderyk Chopin napisał trzy utwory na wiolonczelę i fortepian „Introdukcję i Polonez C-dur op. 3”, „Sonatę g-moll op. 65” oraz wspólnie z Auguste Franchomme, „Grand Duo concertant E-dur”. Te dwa pierwsze znalazły się w programie koncertu w Atlancie. W „Introdukcji i Polonezie”, fortepian nie jest *sensu stricte* instrumentem akompaniującym, ale często przejmuje linię melodyczną i inicjatywę, a partia wiolonczeli jest stosunkowa prosta.

JK: Utwór ten powstał pierwotnie jako polonez, napisany przede wszystkim na fortepian i chociaż wiolonczela pokazywała momentami główne tematy, to jednak wirtuozeria i gęstość faktury jest przynależna partii fortepianu. Potem Chopin zmienił zakończenie, by było bardziej równoważne i dopisał Introdukcję. Inaczej jest w przypadku „Grand Duo", w którym partia wiolonczeli została napisana przez wiolonczelistę, przyjaciela Chopina, więc tu obie partie są równoważne, chociaż w partii fortepianu faktura jest nadal bardzo chopinowska. Pisząc „Sonatę", Chopin miał już więcej doświadczenia z pisaniem na instrumenty smyczkowe. Całość tej partii jest jego autorstwa.

MS: Trzeba podkreślić, że „Introdukcja i Polonez" był utworem młodzieńczym, a także pierwszym utworem koncertowym. Poza tym, ponieważ Chopin pisał ten utwór dla księcia Antoniego Radziwiłła, wiolonczelisty amatora, siłą rzeczy partia wiolonczeli musiała być prosta, żeby wiolonczelista, nie będący profesjonalistą, mógł się jej w miarę łatwo nauczyć. Cały ciężar figuracji i efektów *brillante* w partii fortepianu jest więc podyktowany względami praktycznymi. Nad „Sonatą" Chopin pracował długo i wydaje się, że bardzo świadomie zadecydował, żeby była jego ostatnim utworem opusowanym. Jest to bardzo specyficzny utwór, polifonizujący, oryginalny również pod względem brzmieniowym. Ze względu na tą nietypowość sam Chopin postanowił, że nie zaprezentuje pierwszej części w czasie prawykonania w Paryżu. Zaważyło to na odbiorze tego utworu,

bo ta pierwsza część jest dramaturgicznie gęsta i najbardziej skomplikowana harmonicznie. Dla Chopina był to odważny krok stylistyczny wychodzący bardzo w przyszłość, bo można tam wysłyszeć muzykę Czajkowskiego, Brahms'a czy Franck'a. To jest utwór szalenie progresywny, powiedziałbym wręcz eksperymentalny, o brzemieniu odmiennym jakie znamy z mazurków, nokturnów czy etiud. W „Sonacie" Chopin udowadnia, też samemu sobie, że jest wielkim kompozytorem. W XIX w. miarą wielkości kompozytora było to, czy pisze na różne składy instrumentalne, a Chopin, mimo swojego wielkiego statusu uważany był za kompozytora „ograniczonego", bo pisał tylko na fortepian. „Sonata" była dla Chopina rodzajem samo-potwierdzenia i uznania własnej pozycji.

BUZ: Wielu współczesnych kompozytorów polskich i zagranicznych pisze utwory specjalnie dla Was. Jak do tego doszło?

JK: Pierwszym utworem dla nas napisanym i przez nas prawykonanym była kompozycja Jacka Kity, studenta prof. Krzysztofa Pendereckiego po naszym pierwszym koncercie uczelnianym, ponad 20 lat temu. W kolejnych latach byliśmy często zapraszani do wykonywania utworów muzyki najnowszej, niekoniecznie napisanej dla nas, ale wtedy zaczęto nas kojarzyć z repertuarem współczesnym, a nasze interpretacje przypadły do gustu krytyce i twórcom, którzy zaczęli proponować nam swoje

utwory. W 2013 r. postanowiliśmy z Markiem to uporządkować i wydaliśmy płytę pt. „Dedykacje” z utworami dla nas napisanymi, które wcześniej mieliśmy okazję zaprezentować w Polsce i na całym świecie. Takie utwory powstają do dziś, z czego się bardzo cieszymy i dzięki temu w zeszłym roku udało nam się uzupełnić ten projekt o dwie kolejne płyty: „Dedykacje 2” i „Dedykacje 3”. Swoje koncerty instrumentalne dedykowali nam: Krzysztof Meyer, Marta Ptaszyńska i Piotr Moss.

MS: Uczestniczymy zresztą w wykonaniach utworów nie tylko dla nas napisanych, ale także w prawykonaniach. Jesteśmy więc cały czas bardzo blisko muzyki współczesnej, polskiej i zagranicznej. Uważa się powszechnie, że publiczność woli utwory tonalne od awangardowych, ale to często zależy od pomysłu – jeżeli nowy utwór jest czytelny, publiczność reaguje bardzo pozytywnie i jest to dla niej duża przyjemność.

JK: Jeszcze a propos Chopina i naszych nagrań, może warto wspomnieć o płycie, na której Marek grał na historycznym fortepianie Pleyel’a, należącym do Biblioteki Polskiej. Było to pierwsze nagranie muzyki kameralnej na fortepianie historycznym. Jest to bardzo ciekawe brzmienie, bo instrumenty smyczkowe przestrojone niżej brzmią zupełnie inaczej, kolorystyka jest zupełnie inna. Poza tym one brzmią tak, jak sam Chopin je słyszał.

BUZ: Instrumenty historyczne przeżywają od jakiegoś czasu renesans…

MS: Tak, to prawda. Niedawno miałem okazję komentować w polskim radiu Konkurs Chopinowski na instrumentach historycznych. Słuchałem go na żywo w Filharmonii Narodowej i jest to rzeczywiście bardzo ciekawe doświadczenie, bo instrumenty historyczne są bardzo podatne na wykonawców, to znaczy na tym samym instrumencie każdy wykonawca ma bardzo rożne brzmienie.

BUZ: Jak granie w Cracow Duo wpływa na Waszą działalność solistyczną?

JK: Marek ma więcej do powiedzenia na ten temat, bo fortepian jest instrumentem samowystarczalnym i recitale fortepianowe są bardziej popularne niż wiolonczelowe. Dla mnie działalność solowa to przede wszystkim granie z orkiestrą albo granie muzyki kameralnej na większe składy.

MS: Dla pianisty granie solowe i kameralne dopełniają się. Muzyka kameralna uczy pewnej elastyczności, uczy słuchania, otwartości na drugą osobę, a w graniu solowym skupiamy się, w dobrym tego słowa znaczeniu, na sobie. Prowadzenie narracji muzycznej jest przez to inne, nawet, jak gra się z orkiestrą – solista jest bardziej sugestywny i narzuca swoją wizję. Więc te

działalności są komplementarne i są sobie potrzebne. Nie wyobrażam sobie siebie grającego wyłącznie repertuar solowy albo wyłącznie muzykę kameralną. Jak trochę pogram koncertów solo, to tęsknię za kameralistyką. I odwrotnie.

BUZ: Między innymi w Atlancie poprowadzicie Panowie klasy mistrzowskie. Czego uczestnicy mogą się spodziewać?

JK: Każdy z nas ma za sobą prawie 20-letnią działalność pedagogiczną. Podczas tego typu zajęć, zawsze staramy się pomagać studentom w interpretacji utworu i lepszym zrozumieniu muzyki, z którą do nas przychodzą lub w rozwiązaniu problemów natury technicznej, żeby student dalej już sam pracował nad dziełem.

MS: Na lekcjach też sami gramy na instrumentach, dużo pokazujemy nie, żeby studenci nas naśladowali, ale, żeby ich zainspirować. Poznawanie młodych ludzi, nawet tylko na chwilę i ich wizji utworów to duża przyjemność. Wiemy z własnego doświadczenia, że czasem jednorazowy kontakt czy jedna uwaga potrafi popchnąć człowieka w ciekawą stronę. Ja sam zachęcam i wysyłam swoich studentów do innych pedagogów, żeby zobaczyli, że jest to w sztuce istotna wartość. Wiadomo, wszyscy się przyzwyczajamy. Uczeń przyzwyczaja sie do swojego nauczyciela…

JK: … i nauczyciel do studenta. Ale czasem ta sama uwaga powiedziana przez kogoś „z zewnątrz” lepiej dociera.

BUZ: Koncertujecie, uczycie, nagrywacie, piszecie o muzyce, prowadzicie wykłady i działalność naukową, a więc muzyka, muzyka, i jeszcze raz muzyka – czy poza nią, jest coś, co jest dla Panów ważne, co Was fascynuje czy też inspiruje?

JK: Chyba dużo można byłoby opowiadać. Oczywiście nasi bliscy i codzienne życie rodzinne. Myślę, że mocno pochłania nas praca dla Akademii – pełnimy tam funkcje, które wymagają naszego zaangażowania i obecności. Tak zupełnie z innej strony to ja uwielbiam zimą góry i narty, a latem morze. Taka otwarta przestrzeń działa na mnie bardzo dobrze i inspirująco.

MS: Moją wielką pasją jest historia starożytnego Rzymu, w szczególności okres Cesarstwa. Lubię też sportowe samochody. Ale wszystko co robię w sztuce i dla sztuki nie miałoby żadnego sensu bez moich bliskich: żony i dzieci.

*

Angielską wersję wywiadu można przeczytać na stronie Chopin Society of Atlanta, organizatora koncertu Cracow Duo w Atlancie: Two Different Personalities, One Common Goal – Interview with Cracow Duo (chopinatlanta.org)

Wiecej o ducie na ich portalu:
www.cracowduo.com/biografia#maincontent



Cracow Duo (Jan Kaliniowski, Marek Szlezer), fot. Anita Wąsik-Płocińska

*

Trasa koncertowa Cracow Duo po Stanach Zjednoczonych

1 marca

Atlanta, Georgia – Georgia State University

Kursy mistrzowskie

2 marca

Atlanta, Georgia – Florence Kopleff Recital Hall/Georgia State University

Koncert

5 marca

Nowy Jork, Nowy Jork – Konsulat Generalny Rzeczypospolitej Polskiej w Nowym Jorku

Koncert

6 marca

Nowy Jork, Nowy Jork – Columbia University

Wykład i prezentacja

8 marca

El Paso, Texas – University of North Texas

Kursy mistrzowskie

9 marca

El Paso, Texas – Fox Fine Arts Recital Hall/University of North Texas

Koncert

13 marca

Encinitas, Kalifornia – Encinitas Library

Koncert

14 marca

Bemidji, Minnesota – Thompson Recital Hall/Bemidji State University

Koncert:

15 marca

Grand Rapids, Michigan – Community Presbyterian Church

Koncert

Zobacz też:

> Chopin zdobywa Atlantę

> Triumf światła i nadziei

> Radość grania

Paleta dźwięków i brzmień

Rozmowa z Jakubem Polaczykiem – nowojorskim kompozytorem muzyki współczesnej, pianistą i pedagogiem.



Jakub Polaczyk w rodzinnym domu w Polsce, fot. arch. kompozytora

Joanna Sokołowska-Gwizdka *(Austin, Teksas)***:**

W mijającym roku zdarzyło się wiele ważnych w Pana pracy momentów. W marcu wytwórnia Albany Records z USA wydała Pana monograficzną płytę pt. „Union Square", na której znalazły się kompozycje z różnych lat, od 2007 do 2022 r. Na płycie dominuje temat ziemi (Three Earth Poems), są tam też utwory inspirowane kulturą wschodu

(Ginkyo-Ya) czy kompozycja dedykowana ludności rdzenne w Ameryce (Ojibbeway), a także kompozycje bardzo silnie związane z Polską, np., przepiękny utwór „Mazurka – Fantasy" czy też „Halny – Fantasy". Co zadecydowało o tak różnorodnym tematycznie wyborze utworów na płytę?

Jakub Polaczyk *(Nowy Jork):*

Faktycznie tematyka jest różna, ale tak bywa w mojej muzyce. Interesuje mnie wiele tematów, nie ograniczam się do jednego źródła inspiracji, ale dążę i szukam pewnej syntezy. Nazywam to surrealistyczną syntezą, w skrócie sursyntezą, łącząc wpływy dzisiejszych czasów z mojego otoczenia poprzez stosowanie elementów z malarstwa surrealistycznego. Jeśli chodzi o sam wybór utworów. Płyta ma zawsze ograniczenia czasowe, musiałem więc dokonać pewnych decyzji. To moja pierwsza płyta i chciałem zawrzeć na niej różne wątki jakie się w mojej muzyce pojawiają. Rzeczywiście interesuję się Azją, a z drugiej strony kultura amerykańskich Indian. Od dawna jestem zafascynowany szukaniem rozszerzenia mojego języka i dramatycznego kontrastu, co znajduję w pewnym elemencie pierwotnym chociażby w kulturze amerykańskich rdzennych Indian, z drugiej strony w rozciągniętym czasie i przestrzeni z Azji, lubię zresztą też brzmienie tamtych instrumentów. To jakby dwie antypody, które wzbogacają moją wyobraźnię, zakorzenioną w tradycji europejskiej i słowiańskiej. Pojawiają się zatem też nawiązania

do Polski, ale także początków kultury czyli starożytności. Można przytoczyć tutaj jako przykład pierwszy utwór na płycie jaki napisałem na studiach na puzon (Combinations on Olympus).



Po amerykańskiej premierze „Un Memorial sur le vent du temps. Hommage a Messiaen", Lincoln Center, Walter Auditorium, 2022, Nowy Jork (wykonawcy: Mari Lee, Henry Kramer, Mihai Marica, Yoonah Kim), kompozytor drugi z lewej, fot. arch. Jakuba Polaczyka

Wśród wykonawców wiele jest polskich nazwisk. Pan jako koncertujący pianista, również jest wykonawcą, grając partie fortepianowe swoich kompozycji. Czy pozwala Pan muzykom na dodanie czegoś od siebie i własną interpretację?

Mam wielu przyjaciół wśród polskich wykonawców, paru oddanych znajomych muzyków, na których mogę liczyć i którym powierzam swoją muzykę. Grali oni moje utwory w przeszłości, więc tym samym jest im prościej interpretować najnowsze kompozycje. Praca z nimi nad płytą polegała na tym, że otrzymali nuty i generalnie nie narzucałem im interpretacji. Jeśli znaleźli coś swojego zostawiałem im swobodę i z zaciekawieniem słuchaem ich propozycji. Zapis nutowy był głównym narzędziem komunikacji. Czasem drobne finalne miejsca konsultowaliśmy on-line, bo rzadko bywam w Polsce. Kiedy akompaniuje i gramy razem, wtedy współtworzymy interpretacje i mam swoje koncepcje muzyczne, które proponuję. Staram się zawsze własne utwory za każdym razem grać trochę inaczej. Różne są tutaj zdania wśród kompozytorów, byli tacy którzy pozostawiali bardzo mały margines możliwości, inni większy, ja zaliczam się do tych drugich.

Skąd tytuł płyty?

Tytuł pochodzi od nazwy mojego utworu perkusyjnego “Union Square at Dusk”. Parę lat temu zafascynowany placem Union Square w Nowym Jorku postanowiłem napisać muzyczną pocztówkę z tego miejsca. Inspirowałem się multikulturowością, ale też często obecną tam grą w szachy. Utwór dedykowałem żonie, która mnie nieraz wprowadza w szczegóły historii architektury Stanów Zjednoczonych i Nowego Jorku. Ten utwór

został nagrany w pandemii w Rzymie przez Blow Up na płytę i w sumie od nagrania tego utworu zacząłem myśleć o płycie. Union Square to piękna nazwa – unia, połączenie ludzi, kultur co w mojej muzyce jest mi bliskie. Na Union Square miałem pierwsze rozmowy jak przyjechałem do Nowego Jorku, zawarłem tutaj też pierwsze znajomości, niedawno do przedszkola chodził tam mój mały syn. Mam ciągle wiele wspomnień związanych z tym miejscem.

Płyta otrzymała Silver Medal na prestiżowym Global Music Awards w Kalifornii w kategorii kompozytor i nowy album. Gratuluję. Jak wygląda taki konkurs, czy dużo jest zgłoszeń, kto decyduje o przyznaniu nagrody?

W Konkursie Global Music Awards jest obszerne jury (12 osób). Są tam jurorzy, którzy otrzymali Grammy czy Emmy Awards, tacy kompozytorzy jak: Charles Dealer, Ricky Kej, Art Philips. Nie wiem jak przebiega proces punktacji, cieszę się jednak, że moja płyta znalazła się wysoko i otrzymała srebrny medal. Zgłoszeń jest sporo chyba kilkaset, oceniane są nowe publikacje płytowe. Konkurs odbywa się 2-3 razy w roku.



Po premierze „Callin’ Saigdi”, Merkin Hall, Nowy Jork 2023, wykonawcy: Yoko Reikano Kimura i Andy Lin, (kompozytor pierwszy z lewej). Utwór otrzymał dwie pierwsze nagrody – w kategorii muzyka na instrumenty narodowe i w kategorii kompozycja na Carl Reinecke International Competition, fot. arch. Jakuba Polaczyka

Ten rok, jakby w prezencie na Pana 40-te urodziny, obfitował w nagrody i dyplomy, nie tylko w Ameryce. W Polsce został Pan odznaczony brązowym medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis, otrzymał też Pan Złoty Dyplom podczas Muzycznych Orłów, wręczony w Filharmonii im. Artura Rubinsteina w Łodzi. Do tego jeden z Pana kameralnych utworów otrzymał trzecie miejsce podczas Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego im. Wolfganga Amadeusz Mozarta w Wiedniu. No i film

dokumentalny Dennisa Woytka “Conversation With Jakub Polaczyk” otrzymał brązową statuetkę na 43. Telly Awards w Nowym Jorku. Czy ma dla Pana znaczenie ocena Pana utworów, czy też komponuje Pan tylko dlatego, żeby podzielić się ze światem tym, co Panu „w duszy gra”?

Kiedy byłem młodszy zastanawiałem się nad krytyką, jak zareaguje publiczność. Jeśli się jest młodym kompozytorem, brak wyróżnień na konkurach może się wiązać z brakiem zamówień na utwory, bądź brakiem promocji z kompozycji do wyższej klasy. Później jednak zmieniłem swój stosunek w tej kwestii. Wiem, że moja muzyka może wzbudzić różne opnie, nieraz sprzeczne, ale nie ukrywam, cieszę się gdy docierają do mnie informacje, że kogoś zainteresowało to co robię i że moja muzyka go wzruszyła. Miło mi kiedy ktoś podejdzie i powie: Jakub miałem łzy w oczach. Może też powiedzieć szczerze: ta muzyka jest trudna, nic z tego nie rozumiem, to też przyjmuję. Komponuję dla siebie. nie traktuję tego jako zawód, ale jako część mojego życia. Wdzięczny jestem za to, że mogę wyrażać moje życie i przemyślenia za pomocą dźwięków. Inni koledzy używają: obrazów, słowa, ja mam papier nutowy i dźwięki. Jak często to, co napiszę będzie grane, to już nie są moje kwestie. Ostatnio niestety mam wiele obowiązków i nie mogę pisać codziennie, ale myślę o muzyce i układam harmonie, kontrapunkty w wyobraźni. Jak zasiadam do pisania chcę ten czas maksymalnie wykorzystać. Muzyka jest tak piękna i można tworzyć tak różne rzeczy z samych dźwięków,

więc nie nudzę się komponując. Piszę to co ma dla mnie znaczenie, jak mam potrzebę by coś napisać. to siadam i piszę. Dla samodoskonalenia staram się wyciągać wnioski pisząc kolejne utwory.



Po wręczeniu medalu Zasłużony Kulturze Gloria Artis z prof. Piotrem Glińskim fot. arch. kompozytora

W wywiadzie radiowym z Davem Lake z Savannah porównał Pan komponowanie do malowania obrazu. Malarz mieszając farbę na palecie, otrzymuje nowy kolor, a jak

kompozytor poszukuje nowych dźwięków, brzmień, harmonii?

To jest dokładnie tak samo, sama harmonia już jest mieszaniem kolorów. Połączmy dwa dźwięki w czasie, dynamice już jest tyle możliwości wyboru barw, a połączmy 10 dźwięków, albo dłuższą sekwencję to możliwości jest nieskończoność, co decyduje o stylu kompozytora. Oczywiste jest, że harmonika kompozytorów nawet z tych samych epok jak: Mozarta-Beethovena czy Chopina-Schumanna jest inna, czyli mieszali oni inaczej barwy, dźwięki i powstawały inne kolory, nawet, gdy używali tego samego systemu tonalnego z epoki. Wydaje mi się, że to stanowi o tym, że po paru sekundach wiemy czy to: Chopin czy Beethoven. Brzmienie jest elementem kluczowym. Kompozytor prawdopodobnie bezwiednie poszukuje swoich barw. Możliwe, że jak każdy mam pewnie swoje kolory, harmonie, nie mnie to jednak oceniać.

Czy woli Pan komponować utwory kameralne, czy też wielkoformatowe utwory na orkiestrę symfoniczną?

Kiedy byłem studentem chciałem pisać wielkie formy, symfoniczne. W dzisiejszych czasach symfonika nie jest dominująca, to nie czasy Gustava Mahlera, Johanessa Brahmsa, wiele się tworzy na drodze kolaboracji z przyjaciółmi i multimediami w mniejszych kręgach. Dlatego pisałem ostatnio

kameralnie, chociaż symfonicznie również się zdarza. Bardzo kocham paletę brzmień orkiestry, napisałem jednak mniej utworów orkiestrowych niż kameralnych. Teraz jednak piszę parę większych utworów, ale wykonania zdarzają się stosunkowo rzadko i często ograniczone są próbami. Muszę jednak przyznać, że lubię głos ludzi i chóry, to chyba nadal są dla mnie najpiękniejsze instrumenty natury, dlatego ciągle z umiłowaniem piszę na to medium.

Co może Pan powiedzieć o kierunkach we współczesnej muzyce poważnej, jakie dominują w niej trendy?

Obserwuję dużą różnorodność. Widać to szczególnie w Nowym Jorku. Jest muzyka eksperymentalna, ale jest też muzyka tonalna, zachowawcza łącząca różne kierunki: neo-klasyczna, neo-impresjonistyczna, neo-ekspresyjna, neo-minimailstyczna, neo-spektralna czy postmodernistyczna. Jest też muzyka łącząca te dwie możliwe tendencje, muzyka środka, która jest mi bardziej bliska. Wiele jest kierunków, ja nawet już tego nie liczę, ale są pewne preferencje w konkretnych nowojorskich kręgach koncertowych. Świadczy o tym znana anegdota nazwy: uptown music – downtown music.



Jakub Polaczyk w pobliżu wytwórni Albany Records, Albany, stan Nowy Jork, fot. arch. kompozytora

Jak dużo miejsca w obecnym świecie, kiedy obserwujemy zalew pop-kultury, znajduje się na trudną muzykę kontemplacyjną, której trzeba słuchać w odpowiednich warunkach i poświęcić jej całą swoją uwagę, podążając za myślą i emocjami twórcy?

Każdy może znaleźć swój kącik w tym tyglu dnia codziennego. Pomocne są żywe koncerty, ale też muzyka słuchana w ciszy i skupieniu również oddziałuje. Możliwe, że rzadziej niż dawniej,

wybieramy do słuchania muzykę klasyczna. Ta muzyka jednak dalej istnieje, często to też może przychodzić z wiekiem. Po młodzieńczym pędzie, powracamy do natury i muzyki klasycznej. Byłem niedawno w Arvo Pärt Center i w środku lasu pod Tallinem niedaleko Bałtyku. Tam zrozumiałam, że taka izolacja jest bardzo pomocna w dzisiejszym świecie. Dlatego mam nadzieję, że powrócimy do źródeł. Ale mnie jest ciężko komponować, gdy nie mam wokół siebie ruchu, potrzebuje tego by zacząć myśleć o utworze, bo muzykę rozumiem jako ruch dźwięków w czasie.

Urodził się Pan w Krakowie, skończył Akademię Muzyczna i Uniwersytet Jagielloński. Studiował Pan m.in. u Krzysztofa Pendereckiego. Czy jest coś takiego, co przekazał Panu mistrz, co jest dla Pana do tej pory kompozytorskim drogowskazem?

Profesor był jednym z moich pedagogów w Krakowie. Cieszę się, że miałem taką szansę poszerzać tajniki instrumentacji właśnie u mistrza Pendereckiego, którego muzykę podziwiam. Nie było wiele zajęć bo profesor podróżował, ale kontakt był inspirujący i uwagi otwierające wyobraźnię. Profesor był bardzo życzliwy dla studentów, pytał się o to co komponujemy, udało mi się pokazać

coś z własnej muzyki na orkiestrę, nawet pamiętam, że kiedyś jaki utwór z chórem mu pokazywałem. Studiowałem w latach 2007-2008 razem z moim kolegą Łukaszem Pieprzykiem, który potem kończył doktorat z samej kompozycji u profesora. Ja natomiast po studiach magisterskich wyjechałem z Krakowa. Ale te zajęcia były niezapomniane i tchnęły twórczym duchem pracy. Niewątpliwie zapamiętam, że profesor mówił: trzeba się zmuszać do nieustannej pracy. Sam bardzo wiele pracował, o czym świadczył kalendarz, który pokazywał uczniom.

Przyjechał Pan na stypendium do Carnegie Mellon University w Pittsburghu, potem zdecydował Pan, że zostanie w Ameryce i zamieszkał z żoną w Nowym Jorku. Jakie możliwości daje Ameryka kompozytorowi muzyki współczesnej?

Tak się ułożyło życie. Moją żonę poznałem właśnie w USA. Uważam, że w tych ostatnich 12 latach więcej jednak mogłem skomponować i zrobić będąc w USA, niż gdybym mieszkał w Polsce. Czuję tutaj większą wolność w działaniu, jest chyba prościej, jest duża różnorodność. W Nowym Jorku oczywiście jest też duża konkurencja, ale jest też pewna życzliwość i dobra energia multikulturowości. Nadal mam kontakt z Polakami, ale zetknięcie z innymi kulturami poprzez znajomych, artystów, czy pracę z moimi uczniami jest dla mnie inspirujące. To tutaj, w Nowym Jorku znajduje się mój drugi dom. Podsumowując, Stany

Zjednoczone to duży kraj, trochę też zróżnicowany stanowo, ale jest więcej możliwości prezentowania muzyki kameralnej, natomiast orkiestrowo wydaje mi się jest trudniej. Ale można usłyszeć fenomenalne interpretacje historyczne wykonywane przez takie orkiestry jak te z: Cleveland, Filadelfii, Chicago, Pittsburgha, czy posłuchać oper w: Metropolitan Opera. Muzyki najnowszej nie ma tak wiele w programach i stanowi mały procent.



Po Mszy przed Katedrą św. Patryka w Dniu Parady

Pułaskiego, przed wręczeniem brązowego medalu „Gloria Artis”, 2023, fot. arch. kompozytora

Polska kultura musi być Panu wciąż bardzo bliska, skoro angażuje się Pan w działalność polskich organizacji w Nowym Jorku. Jest Pan dyrektorem Międzynarodowego Festiwalu Chopin i Przyjaciele (festiwal obchodził w tym roku 25-lecie). Prowadzi Pan też program radiowy „Postbachowskie Kawki”, przybliżając polskiemu odbiorcy w Nowym Jorku i Chicago współczesną muzykę klasyczną. Jaką rolę według Pana, spełnia polska kultura na emigracji i polskie instytucje, które tę kulturę szerzą.

Mieszkając na emigracji prezentujemy nasz kraj i dużo może zależeć od tego, jak go przedstawiamy. Często zdarza się, że kultura z naszych krajów nie jest dobrze znana w USA, ale znane są osoby, które tutaj mieszkają i ten kraj reprezentują. Dlatego do nich kierowane są pytania o ich kulturę. Naszym obowiązkiem jest przedstawianie bogatej i głębokiej sztuki znajomym czy artystom. Polskie Instytucje są bardzo ważne na emigracji, bo to co robią, jest żywą promocją polskiej kultury, dlatego też w paru się udzielam. Uważam, że najlepiej udaje się to w dialogu, w powiązaniu z innymi kulturami. Festiwal, o którym Pani wspomniała, założył nowojorski choreograf Marian Żak i cieszy

się on niesłabnącym zainteresowaniem. Publiczność jest mieszana, festiwal odbywa się tylko po angielsku. Jestem dyrektorem artystycznym od paru lat, wprowadziłem konkurs kompozytorski “New Vision”. Lubię zestawiać tradycyjną muzykę klasyczną ze sztuką nową. Również i w tym roku pojawili się współcześni międzynarodowi kompozytorzy, nowe instrumentarium, multimedia. Staramy się łączyć sztuki i dążyć do pewnej innowacyjności. Poprzedni 24 festiwal otrzymał Grand Prix w Łodzi w kategorii wydarzeń międzynarodowych, celebrowaliśmy na nim w formie multikulturowego pociągu rocznice: Oliviera Messiaena, Johna Cage’a i Wojciecha Kilara. W Radiu mam niestety trochę trudniejsze zadanie, bo audycje są tylko po polsku. Czasem jednak kolegom przesyłam program z playlistą, bo prezentuję często nieznanych im kompozytorów czy utwory z Polski i Europy. Niedawno na przykład prezentowałem muzykę ucznia Chopina – Thomasa Teleffsena czy też z racji 90-tych urodzin kompozytora muzykę Henryka Mikołaja Góreckiego.



Z rodziną w Waszyngtonie (2022), fot. arch. kompozytora

Proszę opowiedzieć, jak wyglądają w Państwa nowojorskim domu Święta Bożego Narodzenia, czy bardzo się różnią od tych krakowskich?

Mam długą listę tego, co chciałbym zrobić w Święta. Mam parę niewykończonych prac, chciałem zrobić też kilka edycji wcześniejszych kompozycji, poczytać nową książkę, spędzić czas z rodziną. Ostatni rok był intensywny, teraz jest więc czas, aby odpocząć. Uważam, że trudno dokładnie oddać ducha Świąt polskich w Nowym Jorku, to trzeba przeżyć w Polsce, by tego

doświadczyć. Niestety od wielu lat nie udało mi się być w tym czasie w Polsce. Kiedy mój syn dorośnie, planuję zabrać go na Wigilię i pasterkę właśnie tam. Póki co w Nowym Jorku spędzimy i te Święta Bożego Narodzenia. Prawdopodobnie wybierzemy się, jak co roku, na spacer do Rockefeller Center, lodowisko w Bryant Park i świąteczny pokaz w Botanicznym Ogrodzie. Mimo, że moja żona nie jest Polką, wprowadzam w tym czasie elementy polskiej kuchni Wigilijnej, niektóre potrafię zrobić sam, a inne niestety muszę kupić. Mojej rodzinie przedstawiam listę świąteczną utworów klasycznych. Kiedyś napisałem o tym artykuł dla Polish Theater Institute USA. Często gram ten repertuar na moim pianinie w mieszkaniu. Gram także moje pastorałki lub typowo polskie kolędy. Konsulat polski w Nowym Jorku organizował wspólne kolędowanie, w którym parokrotnie uczestniczyłem z innymi polskimi nowojorskimi artystami. Były tam również moje aranżacje i jedna kolęda “Chrystus Pan narodził się” co można znaleźć na stronie YT Konsulatu Polskiego w NY. Życzę Państwu Wesołych Świat i Udanego 2024. Dziękuje za wywiad, pozdrawiam stan Teksas.

*

Kolęda „Chrystus Pan narodził się” autorstwa Jakuba Polaczyka:

Jakub Polaczyk *(1983) polsko-amerykański kompozytor urodzony w Krakowie, pianista i pedagog. Absolwent Krakowskiej Akademii muzycznej im. K. Pendereckiego (kompozycja), Jagiellońskiego Uniwersytetu (muzykologia) i Carnegie Mellon University w Stanach Zjednoczonych (kompozycja). Studiował u: Marcela Chyrzyńskiego, Marka Chołoniewskiego, Krzysztofa Pendereckiego, Reza Vali i Jan van Landeghema. Kompozytor mieszka w Nowym Jorku i jest propagatorem muzyki współczesnej. Jako dyrektor Międzynarodowego Festiwalu Chopin i Przyjaciele Polaczyk prowadzi konkurs kompozytorski "New Vision". Jako radiowy reporter prezentuje obok siebie muzykę współczesną i klasyczną publiczności w Nowym Jorku i Chicago w programie "Posbachowskie Kawki". Jako pedagog w New York Conservatory of Music prowadzi zajęcia z kompozycji, teorii muzyki i gry na fortepianie. Od 2022 roku jest też dyrektorem Centrum Społecznościowego Jana Pawła 2 na East Village na Manhattanie. Utwory Polaczyka zdobyły wiele czołowych nagród i wyróżnień, m.in. Złoty Dyplom na Muzycznych Orłach w Filharmonii A. Rubinsteina w Łodzi (2023), Srebrny Medal na Global Music Awards (2023) zwyciężył w Composers Guild of New Jersey (2022), pierwsza nagroda na American Prize in*

Composition (2020), Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim SIMC na Klawesyn w Mediolanie (2019) oraz Iron Composer First Prize w Cleveland, Ohio (2013) czy na Orion Orchestral Composition Competition w Londynie (2010), dniach JP2 w Krakowie (2008) konkursie PWM (2007). 24. Międzynarodowy Festiwal Chopin i Przyjaciele organizowany przez NYDAI otrzymał Grand Prix Statuetkę Muzyczne Orly jako wybitne osiągnięcie w dziedzinie wydarzenia międzynarodowego w 2022 roku. Utwory Jakub Polaczyka były wykonywanie na całym świecie. W USA w 23 stanach i miały premiery w: Carnegie Hall, Lincoln Center, Kaufman Center w Nowym Jorku. Były też wykonane w większości krajów Europy. Zespoły które wykonywały tę muzykę to: Avanti, Slee Sinfonietta, NeoQuartet, Argus Quartet, Cracow Duo, NED, Polanski Duo, Blow Up Percussion, Cracow Golden Woodwind Quintet, Four Corners, Avanti Ensemble, Asian Chamber Music Society NY, Bulgaria National Orchestra, Hanoi Philharmonics National Orchestra, Brazil National Orchestra, Janacek Symphony Orchestra, Tacoma Wind Ensemble, Coro Volante, and the Carnegie Contemporary Ensemble. Jakub Polaczyk jest partnerem Steinway & Sons, jego muzyka jest wydawana przez Donemus i Babel scores i nagrana dla: Albany Records i Ablaze Records. Jako pianista współpracuje z: Christine Walevska, Pein-Wen, Nadia Rodriguez, Kofi Hayford, Justyna Giermola, Sarah Lucero, Beata Halska, Roberto Vasquez, Marta Płomińska, Ivan Ivanov, Piotr Lato, Wioletta Strączek, Wojtek Komsta, Anna Wilk,

Agnieszka Świgut, Renata Guzik, Margot Zarzycki. Film dokumentalny Dennisa Woytka "Conversation With Jakub Polaczyk" otrzymał brązowa statuetkę na 43. Telly Awards w Nowym Jorku (2023). W 2023 roku Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego odznaczył artystę brązowym medalem "Zasłużony Kulturze – Gloria Artis".

Strona kompozytora:

https://www.jakub.polaczyk.com/

Wszystko zaczęło się w Bayreuth

Jolanta Łada-Zielke *(Hamburg)*

*Rozmowa z **Marcinem Klejdyszem**, założycielem i niegdysiejszym koncertmistrzem, a dziś managerem Orkiestry Akademii Beethovenowskiej o dwudziestoletniej historii i*

teraźniejszości zespołu.



Marcin Klejdysz, fot. Marej Jędra

***Orkiestra Akademii Beethovenowskiej (OAB)** to jeden z najwybitniejszych zespołów symfonicznych młodego pokolenia. Tworzą go najwybitniejsi studenci i absolwenci europejskich wyższych szkół muzycznych: Akademii Muzycznej w Krakowie, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst w Stuttgarcie, Hochschule für Musik w Karlsruhe, Royal Music Conservatoire w Brukseli, Conservatoire International de Musique w Paryżu i Universität für Musik und darstellende Kunst w Grazu. Zespół rozpoczął działalność w 2003 roku na **53. Festival jünger Künstler Bayreuth**. W 2005 roku, za sprawą Elżbiety Pendereckiej, Orkiestra Akademii Beethovenowskiej*

zadebiutowała podczas IX Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie, co stało się milowym krokiem w jej karierze. Liczne nagrania płytowe, współpraca ze światowej sławy artystami i koncerty na znamienitych scenach muzycznych Europy i świata – wszystko to wygląda imponująco w dossier orkiestry na jej stronie internetowej: Orkiestra (oab.com.pl) *Zespół występuje regularnie z Chórem Koncertowym Darmstadt, gdzie od 2011 roku jest zespołem rezydującym. Oprócz dzieł muzyki wysokiej OAB wykonuje także muzykę rozrywkową i filmową.*

Jolanta Łada-Zielke: W sierpniu 2003 r. pojechaliście do Bayreuth jako Okiestra Kameralna Akademii Muzycznej w Krakowie z dwoma utworami: „Serenada na smyczki" Mieczysława Karłowicza i „Divertimento" Marka Stachowskiego, ówczesnego rektora Waszej uczelni, które zagraliście na rozpoczęcie 53. Festival junger Künstler Bayreuth oraz w Petrikirche w Kulmbach. Jak wspominasz tamten okres?

Marcin Klejdysz: Pojechaliśmy do Bayreuth pełni energii i szczęśliwi, że jeszcze przed ukończeniem studiów mamy szansę na zawodowe wykonywanie ambitnej muzyki. Intendetka Festiwalu Młodych Arstystów, doktor Sissy Thammer nawiązała w tej sprawie kontakt z ówczesnymi władzami uczelni: profesor Teresą Malecką i profesorem Markiem Stachowskim. Byłem

wtedy na czwartym roku studiów i pełniłem funkcję koncertmistrza Orkiestry Symfonicznej Akademii Muzycznej w Krakowie. Zlecono mi zebranie kameralnego składu na ten wyjazd i poprowadzenie z nim prób. Te dwa wspomniane przez ciebie utwory były swoistą „wizytówką” naszego zespołu. Publiczność odebrała je bardzo przychylnie, a recenzje w lokalnej prasie były pozytywne.



Copyright Beethoven Academy Orchestra, fot. Bruno Fidrych

J. Ł.-Z.: Później staliście się filarem Festiwalowej Orkiestry Młodzieżowej, która przygotowała I Symfonię Gustawa Mahlera pod batutą Pedro Halftera. Ty zostałeś koncertmistrzem całej orkiestry a Twoje dwie koleżanki

koncermistrzyniami altówek i wiolonczel.

M.K.: Wiedzieliśmy, że zostaniemy wchłonięci do Festiwalowej Orkiestry Symfonicznej, ale nie przypuszczaliśmy, że będziemy jej filarem. Przesłuchujący nas pedagodzy zgodnie orzekli, że zespół z Krakowa będzie trzonem tej ponad stuosobowej orkiestry, wykonującej I Symfonię Mahlera. Była to wielka nobilitacja, a przy tym odpowiedzialność, zwłaszcza dla mnie jako koncertmistrza, bo wcześniej nie miałem okazji wykonywać tego dzieła. Ćwiczyliśmy bardzo pilnie i zagraliśmy z tą symfonią trzy koncerty, w Bayreuth, Berlinie i w Gerze.

J. Ł.-Z.: Mieliście też specjalne warsztaty z Adamem Fischerem, który dyrygował wtedy „Pierścieniem Nibelunga" na Bayreuther Festspiele. Z wami pracował nad uwerturą do „Śpiewaków Norymberskich" Wagnera.

M.K.: Warsztaty z Adamem Fischerem były dla nas wielką niespodzianką, ponieważ do końca nie wiedzieliśmy, kto z dyrygentów zaangażowanych na Zielonym Wzgórzu poprowadzi z nami tę otwartą próbę. Do dziś pamiętam wręcz kosmiczną siłę inspiracji płynącą od maestro Fischera. Marzymy, że uda się nam, jako Orkiestrze Akademii Beethovenowskiej, zaprosić go w najbliższych latach do współpracy. Wtedy w Bayreuth spotkaliśmy też Krzysztofa Meyera, który obchodził sześćdziesiąte urodziny oraz Gabriela Chmurę przy okazji

wystawienia „Zmierzchu bogów” na Zielonym Wzgórzu. Maestro Chmura przyglądał się nam podczas prób do Mahlera i zaproponował mi, abym przyjechał na przesłuchania koncertmistrzowskie w NOSPRze.

J. Ł.-Z.: Na Wasze koncerty w ramach Festiwalu przyjechała także pani Elżbieta Penderecka.

M.K.: Z panią Elżbietą Penderecką byliśmy też razem na „Zmierzchu bogów” i dużo rozmawialiśmy w czasie przerw. Myślę, że nie doszłoby do powstania dzisiejszej Orkiestry Akademii Beethovenowskiej, gdyby te rozmowy odbywały się w Krakowie. A w Bayreuth, świadomi dystansu dzielącego nas od „krakowskiego podwórka”, dzieliliśmy się swobodnie przemyśleniami i pomysłami, jak wykorzystać sukces naszej orkiestry po powrocie do Polski. Pani Elżbieta dała mi swój numer telefonu i adres mailowy, które zapamiętałem bez zapisywania. Był to dla mnie i dla zespołu dar równy magicznemu Graalowi.

J. Ł.-Z.: Jak potoczyła się Wasza kariera po Festiwalu?

M.K.: Podczas rozpoczęcia roku akademickiego 2003/4 w Akademii Muzycznej w Krakowie wykonaliśmy nasz program z Bayreuth i zaraz potem pojechaliśmy na koncert do Berlina, gdzie zagraliśmy z okazji święta Zjednoczenia Niemiec 3

października. A jeszcze w Bayreuth, Georgios Kapoglou, który prowadził warsztaty z teatru operowego, przedstawił mnie niemieckiej publicystce Marie Luise Weinberger z Berlina, która zaprosiła nas do uświetnienia uroczystości rozdania nagród Quadriga, ufundowanych przez Werkstadt Deutschland Verein. Mieliśmy wtedy grać fragmenty „Suity na orkiestrę jazzową" Dymitra Szostakowicza, ale już od tego czasu promowaliśmy muzykę polską. Przy realizacji tego projektu odkryłem w sobie zdolności managerskie. Byłem koncertmistrzem i inspektorem zespołu, a jednocześnie nawiązywałem kontakty i prowadziłem rozmowy w sprawie kolejnych występów, nagrań i tras koncertowych.



Copyright Beethoven Academy Orchestra, fot. Grzegorz Ziemiański

J. Ł.-Z.: Jaka jest Twoim zdaniem najważniejsza cecha menagera muzycznego?

M.K.: Myślę, że pewien rodzaj empatii, umiejętności wczucia się w potrzeby drugiej strony i przełożenie tego na odpowiedni repertuar. Tak narodziła się nasza fantastyczna współpraca z Werkstadt Deutschland. Nazwaliśmy się wtedy Quadriga Chamber Orchestra. Zauważyliśmy też, że postrzeganie kultury muzycznej w Niemczech jest zupełnie inne, niż w Polsce. U naszych sąsiadów potrzeba obcowania z muzyką klasyczną jest dokładniej zdefiniowana, naturalna i bardziej intensywna. Niemieccy melomani bardzo interesowali się muzyką polską, byli zachwyceni jej bogactwem i zadawali dużo merytorycznych pytań. To zachęciło nas do realnego promowania muzyki polskiej za granicą.

J. Ł.-Z.: Co dało bezpośredni impuls do powstania Orkiestry Akademii Beethovenowskiej?

M.K.: W 2004 r. zagraliśmy ponownie kilka koncertów w Niemczech i w Polsce, z różnymi partnerami. W końcu postanowiłem wykorzystać kontakt do pani Elżbiety Pendereckiej i zaaranżować koncert specjalnie dla niej. Po długich staraniach zorganizowaliśmy taki występ w styczniu 2005 r. Patronowała

nam powstająca wówczas rozgłośnia radiowa RMF Classic. Pani Penderecka pojawiła się na tym koncercie z dyrygentem Pawłem Przytockim, przyjechał także Georgios Kapoglou. Wykonaliśmy wtedy w kameralnej obsadzie utwory Pendereckiego, Karłowicza i najbardziej wirtuozowskie fragmenty z suity Benjamina Brittena „Wariacje na temat Franka Bridge". Pani Penderecka była zachwycona i następnego dnia zadzwoniła do mnie z pytaniem, czy mogę rozbudować orkiestrę do składu beethovenowskiego. Odpowiedziałem, że jest nas już 48 osób i współpracujemy ze świetnymi solistami, studentami ostatnich lat i absolwentami Akademii Muzycznej w Krakowie. Za jej radą zmieniliśmy nazwę na Orkiestra Akademii Beethovenowskiej. Po raz pierwszy wystąpiliśmy pod tą nazwą na IX Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie, w marcu 2005 r. Był to „skok na głęboką wodę", bo graliśmy w Filharmonii Narodowej w Warszawie, między występami Orkiestry NDR i zespołu Sinfonia Varsovia. Wcześniej nagraliśmy pod kierunkiem maestro Przytockiego naszą pierwszą płytę, którą rozdawaliśmy gościom festiwalowym. Zawiera ona „Die Trauersymphonie" Nr 44 Haydna i „Die Geschöpfe des Prometheus" Beethovena.

J. Ł.-Z.: Czy nazwa „akademia" nawiązuje do tego, że byliście wtedy jeszcze studentami?

M.K.: Niezupełnie. Ta nazwa odnosi się bezpośrednio do idei Festiwalu Beethovenowskiego, bo oprócz koncertów odbywają

się na nim kursy mistrzowskie. Orkiestra pozostawała wtedy do dyspozycji mistrzów – pedagogów oraz młodych dyrygentów i solistów. Wtedy na tym miała głównie polegać nasza rola podczas tego Festiwalu. Obecnie jesteśmy zapraszani tam od czasu do czasu, jako już doświadczony zespół.

Dzięki wsparciu pani Pendereckiej zaczęliśmy występować na wszystkich najważniejszych festiwalach muzycznych w Europie i na świecie. Bardzo cenny okazał się też dla nas kontakt nie tylko z muzyką profesora Pendereckiego, ale i z nim samym. Byliśmy jedną z jego ulubionych orkiestr, podróżowaliśmy wraz z nim po Europie i do Chin.

J. Ł.-Z.: Jaki był profesor Penderecki w bezpośrednim obcowaniu z Wami, młodymi muzykami?

M.K.: Przede wszystkim był dla nas wielkim autorytetem, który objawiał się zwłaszcza podczas dyrygowania i wspólnych rozmów o pasji muzycznej. To bardzo cenne doświadczenie, bo rzadko zdarza się muzykom wykonywać utwory w obecności żyjącego kompozytora, który wprowadza jeszcze ewentualne uwagi do partytury. Mieliśmy okazję zagrać wiele dzieł Mistrza, w tym premierowo jego „Poloneza dla Niepodległej”. To był człowiek szalenie autentyczny i szczery, który nie dążył do wielkiej sławy, tylko dzielił się ze światem swoim genialnym talentem otrzymanym od Boga i każdą chwilę spędzał twórczo. Był

jednocześnie pokorny, ale i bezkompromisowy, jeśli chodzi o jakość wykonania: jak w danym miejscu ma być *sotto voce*, to tak właśnie musiało brzmieć. Potrafił być w tym przekonujący, co nas bardzo inspirowało.



Copyright Beethoven Academy Orchestra, fot. Bruno Fidrych

J. Ł.-Z.: Istotny obszar Waszej działalności to muzyka filmowa. Nagrywaliście między innymi ścieżkę dźwiękową do polskiego, kilkuczęściowego serialu „Czas honoru”.

M.K.: Od tego serialu zaczęła się nasza przygoda z muzyką filmową, zresztą kompozytor tej ścieżki – Bartosz Chadecki – był również kluczowym muzykiem naszej orkiestry. Inni twórcy tego gatunku spotrzegli, że zespół jest sprawny, dobrze brzmi i zaraz posypały się propozycje od promotorów i realizatorów muzyki filmowej. Regularnie gramy na największym Festiwalu Muzyki Filmowej na świecie, który odbywa się w Krakowie. Całe Hollywood i cały Londyn zjeżdża wtedy do nas. Dziś nagrywamy dla najważniejszych amerykańskich wytwórni, jak Lucas Studio, Marvel Studio, Warner Bros, dla platformy Netflix, HBO oraz dla krajowych producentów takich jak Monolith Films i Universal Polska. Ostatnio dostaliśmy zaproszenie do Emiratów Arabskich na wykonanie muzyki z całej tetralogii „Władca Pierścieni". To gigantyczny projekt na 97-osobowy skład, który realizujemy w grudniu 2023 przy współpracy z hollywoodzkimi dyrygentami. Traktujemy muzykę filmową na równi z klasyczną, a nie jak wyliczone matematycznie ścieżki soundtrackowe, choć w studio nie gramy tych utworów w całości, tylko fragmentarycznie i w sekcjach konkretnych instrumentów. Nieraz kompozytorzy z Hollywood mówią, że dopiero podczas naszego koncertu usłyszeli własną muzykę w całości.

J. Ł.-Z.: Spodziewałam się, że tego lata zagracie koncert jubileuszowy w Bayreuth, gdzie były Wasze początki.

M.K.: Niestety, nie znaleźliśmy w Polsce partnera, który

wsparłby ten projekt od strony finansowej, nie otrzymaliśmy także dotacji z Ministerstwa Kultury. Liczyliśmy na to, że zostaniemy zauważeni dzięki naszej wysokiej jakości, potwierdzonej przez rekomendacje płynące z całego świata. Ale niejednokrotnie słyszałem od samorządowców i decydentów w sprawach kultury: „Państwo świetnie sobie radzicie i na pewno nie potrzebujecie pomocy". Może faktycznie sprawiamy takie wrażenie dzięki naszej aktywności, bo gramy od 50 do 120 koncertów rocznie. Jednak do dziś nie mamy stałego źródła finansowania. O wiele łatwiej rozmawia mi się o sprawach finansowych z partnerami niemieckimi, arabskimi, amerykańskimi, czy chińskimi. Oni doceniają nasz kapitał organizacyjny, jakościowy i biorą pod uwagę rekomedacje. W Polsce otrzymujemy czasem dotacje incydentalne, na przykład na projekt edukacyjny „Akademia Pana Beethovena", czy autorski cykl zatytułowany „Jeszcze polska muzyka".

J. Ł.-Z.: Na czym polega ten projekt?

M.K.: Prezentujemy utwory zapomnianych polskich kompozytorów: Wojciecha Alberta Sowińskiego, Ignacego Dobrzyńskiego, Miłosza Magina lub Romana Palestera, na tle arcydziel europejskich. Ale i tak czasem musimy tłumaczyć decydentom, kto to jest Karol Szymanowski, albo Witold Lutosławski, chociaż na świecie grywa się tych kompozytorów. Dążymy do tego, żeby przykładowo niemieccy melomani mogli

powiedzieć, że Polacy mają też swojego „Brahmsa”, albo „Beethovena”. Mamy bowiem własnych przedstawicieli wiodących nurtów kompozytorskich w Europie i na świecie. Jest to naprawdę piękna i zaawansowana światowo muzyka, jeśli wykonuje się ją na poziomie europejskim, jak robi to Orkiestra Akademii Beethovenowskiej.

J. Ł.-Z.: Czy będziecie w jakiś sposób świętować Wasz Jubileusz?

M.K.: Nasze obecne logo nawiązuje do dwudziestolecia istnienia orkiestry, ale świętujemy ten jubileusz przy okazji każdego koncertu, bo każdy z nich jest świętem muzyki. 7 grudnia 2023 r. wystąpimy ze znakomitym pianistą Lang Langiem, a w październiku z Piotrem Beczałą. Przez cały czas spływają do nas nagrody za nasze albumy, ostatnio za „Doráti: Der Künder”, który nagraliśmy pod dyrekcją Martina Fischera-Dieskau z artystami takimi jak Tomasz Konieczny, Michael Schade i Rachel Frenkel. Mamy więc sporo okazji do świętowania. A w Bayreuth zagramy być może z okazji 25-lecia.

J. Ł.-Z.: Tego Wam z całego serca życzę i dziękuję za rozmowę.