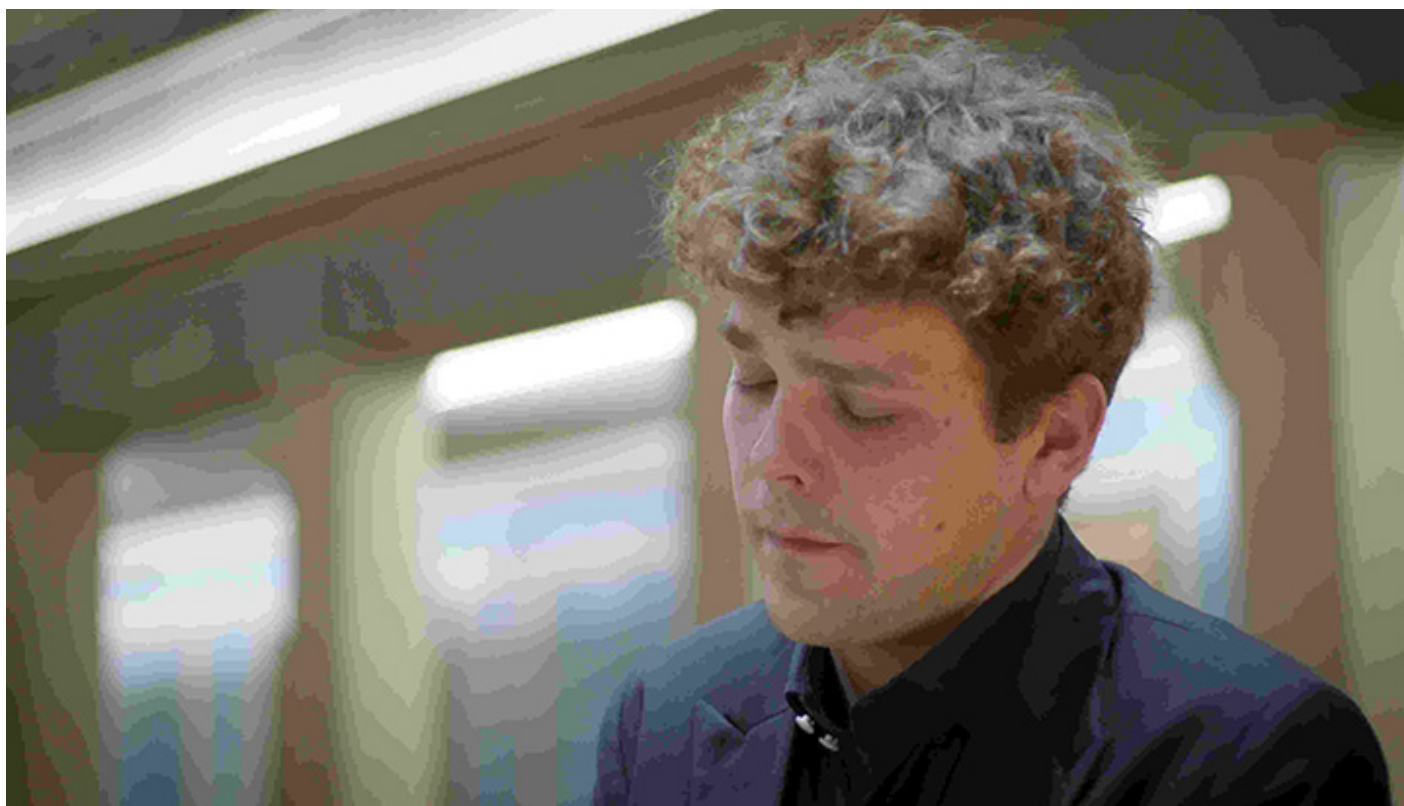


Bunt obrazów i dźwięków

Jolanta Łada-Zielke (*Hamburg*)



Szymon Nehring, fot. **Tomasz Filiks/IAM@IAM**

Relacja z koncertu towarzyszącego wystawie „Stille

Rebellen. Polnischer Symbolismus um 1900“, 1 czerwca

2022 w Herkulesaal w Monachium.

„Cisi buntownicy” czyli „stille Rebellen” – tak nazwali polskich malarzy z lat 1890-1918 organizatorzy wystawy w monachijskiej Kunsthalle. Od 25 marca można tam oglądać historyczne obrazy Jana Matejki, alegorie Jacka Malczewskiego, portrety pędzla Olgi Boznańskiej i Władysława Ślewińskiego oraz pejzaże Ferdynanda Ruszczyca. Jest to pierwsza w Niemczech prezentacja tak bogatej kolekcji dzieł sztuki polskiej z przełomu XIX i XX wieku. W ten sposób polscy malarze wyrażali swój bunt przeciwko zaborcom i tęsknotę za wolną, zjednoczoną ojczyzną. Niektórzy z nich działali w Berlinie, Monachium, Paryżu, Sankt Petersburgu i Wiedniu, czerpiąc inspirację z tamtejszych środowisk twórczych. Przesłanie tego wydarzenia artystycznego odnosi się też do wojny w Ukrainie, przeciw której buntują się współcześni artyści. Ekspozycję przygotowała Kunsthalle München we współpracy z Instytutem Adama Mickiewicza oraz oddziałami Muzeum Narodowego w Warszawie, Krakowie i Poznaniu.

Koncert pod tytułem *Stabat Mater* towarzyszący wystawie, jaki odbył się 1 czerwca w Herkulesaal (Sali Herkulesa) w Monachium, współorganizowało ze strony niemieckiej towarzystwo Arte-Musica-Poetica. Program doskonale współgrał z tematem ekspozycji, bo zawierał polskie utwory podejmujące temat wojny, śmierci i walki narodowo-wyzwoleńczej oraz jeden utwór ukraińskiego kompozytora. Na scenie pojawili się artyści z Niemiec i krajów słowiańskich, towarzyszyli im Monachijscy Symfonicy (Münchner Symphoniker), a koncert poprowadził

niemiecki dyrygent Hansjörg Albrecht.



Koncert w Monachium, od lewej: Hansjörg Albrecht, Tomasz Konieczny, Christa Mayer, Evelyn Novak. fot. Jolanta Łada-Zielke

Gwiazdą pierwszej części wieczoru był pochodzący z Krakowa pianista Szymon Nehring. Na początek zagrał *Elegię op.41 Nr 3* Mykoły Łysenko (1898-1976), przedstawiciela ukraińskiego modernizmu w muzyce. Tym krótkim, słowiańsko-impresjonistycznym utworem, pianista wprowadził słuchaczy w refleksyjny nastrój, pogłębiony następnie przez koncert Nr 1 e-moll op. II Fryderyka Chopina. Premierowe wykonanie tego dzieła nastąpiło w przeddzień wybuchu Powstania Listopadowego 1830. Nehring, zwycięzca legendarnego konkursu pianistycznego imienia Artura Rubinsteina, gra momentami subtelnie, jak gdyby delikatnie muskając klawiaturę, to znów żarliwie i dramatycznie. Na bis wykonał jeden z Mazurków Karola Szymanowskiego z op. 50. Natomiast

charyzmatyczny dyrygent Hansjörg Albrecht ma doskonałe wycucie muzyki słowiańskiej, którą nie wystarczy wygrać z partytury; trzeba jeszcze pojąć i pokazać jej „duszę”. Albrecht doskonale spełnia ten warunek: cały oddaje się muzyce, jednocześnie trzymając w ryzach orkiestrę i prowadząc ją nie tylko za pomocą rąk, lecz całym ciałem, czasem niemal tańcząc.

Po przerwie jako pierwsza zabrzmiała IV Symfonia op. 61 Mieczysława Weinberga (1919-1976), która miała swoją premierę w 1961 roku w Moskwie. Dorobek tego kompozytora wzbudza ostatnio coraz większe zainteresowanie, zwłaszcza po wystawieniu opery *Pasażerka* w 2020 w Grazu. Weinberg urodził się w Warszawie w rodzinie żydowskiej. Po wybuchu II wojny światowej uciekł najpierw do Mińska, gdzie ukończył studia kompozytorskie, później do Taszkontu, skąd dwa lata później wyjechał do Moskwy na zaproszenie Dymitra Szostakowicza, gdzie pozostał do końca życia. Szostakowicz został przyjacielem i mentorem Weinberga, pomógł mu wydostać się ze stalinowskiego więzienia i pozytywnie opiniował każde nowe dzieło młodszego kolegi. Utwory Weinberga są naznaczone wojną, w której kompozytor stracił rodziców i siostrę. Motywy słowiańskie przeplatają się w nich z żydowskimi.



Koncert w Monachium, fot. **Tomasz Filiks/IAM@IAM**



Koncert w Monachium, fot. **Tomasz Filiks/IAM@IAM**

I część jego IV Symfonii ma charakter militarny, słyhać tam perkusję i pizzicato instrumentów smyczkowych, a partie dętych

przypominają wojskowe fanfary. W części drugiej – *Allegretto* – zwraca uwagę solo koncertmistrza, który gra na wytłumionych strunach skrzypiec. W *Adagio, Andantino* klarnet podejmuje melodie żydowskie, jakby przejęte z muzyki klezmerskiej. Ta część kończy się niespodziewanie w skrajnie niskich rejestrach, jakby ktoś zdusił brzmienie orkiestry; jest to wyraźna aluzja do holokaustu. Motywem przewodnim ostatniej części symfonii – *Vivace* – jest rosyjska pieśń ludowa *Periepiełoczka*.

Ukoronowaniem wieczoru było oratorium Karola Szymanowskiego *Stabat Mater op. 53*. Partie chóralne zaśpiewali European Festival Choir i wybrani członkowie Münchener Bachchor, którzy w zadowalającym stopniu opanowali polską wymowę tekstu Józefa Jankowskiego. Pochodząca z Chorwacji solistka Berlińskiej Opery Narodowej Evelin Novak delikatnym i miękkim, a jednocześnie przejmującym brzmieniem swojego sopranu, wprowadziła publiczność w atmosferę panującą na Golgocie. Jej niemiecka koleżanka, mezzosopranistka Christa Mayer pogłębiła to wrażenie. I tu wielki ukłon w jej stronę, bo wymawiała polskie słowa starannie, nie tracąc przy tym nic z muzykalności. Kiedy Tomasz Konieczny zaśpiewał: *I któż widział tak cierpiącą...*, jego dramatyczny bas-baryton wypełnił całą salę, wprawiając publiczność w zachwyt. Słuchacze myśleli wtedy z pewnością o ukraińskich i rosyjskich matkach, które tracą dzieci w tej bezsensownej wojnie. Hansjörg Albrecht, który w wywiadzie

udzielonym mi parę lat temu wymienił Karola Szymanowskiego wśród swoich ulubionych kompozytorów, poprowadził również i ten utwór z wyczuciem i precyzją, umiejętnie rozkładając proporcje dynamiczne pomiędzy chór, orkiestrę i solistów.

Polsko-niemiecko-ukraińska publiczność nagrodziła artystów gorącymi brawami. Wystawę *Stille Rebellen. Polnischer Symbolismus um 1900* można oglądać w Kunsthalle München do 7 sierpnia, ale ten koncert jest wart powtórzenia; może na którejś z polskich estrad.

Dyrygent: Hansjörg Albrecht, Orkiestra: Münchner Symphoniker, Europeran Festival Chor & Münchener Bachchor, Soliści: Szymon Nehring - fortepian, Evelin Novak- sopran, Christa Mayer -alt, Tomasz Konieczny - bas-baryton.

[1] David Fanning, Mieczysław Weinberg - Auf der Suche nach Freiheit, Wolke Verlag Hofheim 2010, s. 111-112

*

Zobacz też:

Aspirując do miana artysty

„Krople Rosy” – promocja płyty Izy Konar w krakowskiej Kawiarni Literackiej

Agnieszka Kuchnia-Wołosiewicz - poetka i dziennikarka, mieszkająca w High Wycombe pod Londynem, jest autorką magazynu „Culture Avenue”. 31 maja 2022 r. w Kawiarni Literackiej w Krakowie miała miejsce promocja płyty Izy Konar, na której znalazły się wiersze Agnieszki Kuchni-Wołosiewicz. Magazyn „Culture Avenue” był jednym z

patronów medialnych płyty.



Od lewej: Iza Konar, Grzegorz Michlewicz i Agnieszka Kuchnia Wołosiewicz podczas występu w Kawiarni Literackiej w Krakowie

Tymon Nawrocki (PAP)

Kiedy w ciepły, wiosenny wieczór zmierzałem do Kawiarni Literackiej w Krakowie, zupełnie nie wiedziałem, czego się spodziewać. Prześledziłem twórczość Izy Konar na YouTube, trafiłem także na blog Agnieszki Kuchni-Wołosiewicz, gdzie zaskoczeniem odkryłem jej wszechstronność

pisarską. Zaintrygowała mnie również postać tzw. gościa specjalnego, czyli Piotra Oczkowskiego – poety, który, jak się miało okazać, idealnie wpisał się w nastrój wydarzenia.

Ale, zacznijmy od początku. W progu przywitała mnie radość i ciepło bijące od czarującej poetki, która witała każdego z gości swoim uśmiechem, a także przedstawiała pozostałych artystów, czyli Izę i Piotra. Uśmiechnąłem się szczerze, gdyż w Literackiej... już bywałem, ale zwykle spotkania takie są sztywne, a tu panowała znakomita atmosfera. Kolorową salę wypełniali kolorowi ludzie, z pośród których szczególnie moją uwagę zwrócił nieco spóźniony, ale jeszcze „zdążony” Tadek Nowak. Czy ja go nie znam z ASP – taka myśl przebiegła po mej głowie.



Iza Konar i Piotr Oczkowski podczas występu w Krakowie



Publiczność podczas promocji płyty w Krakowie

Gdy zgasły światła, na stolikach królowały kolorowe lemoniady, słodkie wino i palce stukające w rytm piosenek. Iza Konar jest znakomitą performerką. Wypowiada się w sposób bardzo naturalny, wciągając słuchaczy w świat pełen magicznych dźwięków. Doskonale śpiewa i gra. Kompozycje do wierszy mocno mnie zaskoczyły. Być może spodziewałem się czegoś słodko naiwnego. Dostałem po łapach... W jednym z utworów dało się wyczuć wręcz metalowe brzmienia. Pojawił się też *folk* i trochę naszych, typowo krakowskich brzmień w wyjątkowo

kobiecy spojrzeniu na miasto mego urodzenia (*Kraków Zakochanych*).

Wszystko to było bardzo nasze – Kraków, góry i doliny, tatrzańskie krajobrazy sponad świerków rozedrganych czubków. A także ta emigracyjna tęsknota w słowach: „u mnie wierchy nie są moje”...

Sentymalna, acz nie przeintelektualizowana, była również poezja towarzysząca, chrzanowskiego artysty, Piotra Oczkowskiego. Gdy długowłosa piękność deklamowała wiersz kolegi o Marii Magdalenie, można było pomyśleć – Czy nie czytasz o sobie, dziewczyno?

Magiczne wiersze z nutą świeżości, jakby odrestaurowane obrazy przeszłości przemykały ulicą Krakowską i biegły do Rynku, „trzymając nas za rękę” i za serce... „jak w piosence”...

Gorąco polecam płytę *Krople Rosy* i dziękuję, że mogłem płynąć tego wieczora jej muzyką po wiślanym zakolu Krakowa.

Fotografie pochodzą z archiwum Agnieszki Kuchni-Wołosiewicz



Zobacz też:

Tak kocham z wiatrem chodzić za rękę

Cracovia Danza tańczy hopaka

Jolanta Łada-Zielke (*Hamburg*)



„Opera matematyczna” w wykonaniu Baletu „Cracovia Danza”,
premiera, Wrocław 2016 r.

Czy można walczyć tańcząc? Tak, jeśli tańczy się hopaka. Ten i inne tańce ukraińskie ma w repertuarze znany już naszym Czytelnikom Balet Dworski Cracovia Danza z Krakowa. Jego założycielka i dyrektor artystyczny, a także tancerka, choreograf, nauczycielka tańca i historyk sztuki Romana Agnel powiada o byłych i aktualnych projektach tanecznych zespołu związanych z kulturą polsko-ukraińską.

Jolanta Łada-Zielke: Od kiedy Balet Dworski Cracovia Danza ma w repertuarze ukraińskie tańce ludowe?

Romana Agnel: Od dawna, konkretnie od naszego projektu *Ballet de nations* (balet narodów) z 2002 roku. Ten spektakl prezentował kulturę taneczną XVIII wieku w krajach Europy centralnej i wschodniej. Pokazaliśmy wtedy po raz pierwszy formę choreograficzną kozaka pochodzącą z tego okresu. Specjalizuję się w tańcach charakterystycznych i już podczas edukacji w Paryżu uczyłam się tańców ukraińskich i huculskich, w tym hopaka. Ten temat był mi zawsze bliski, dlatego z łatwością i przyjemnością opracowałam taką choreografię. Zamówiłam też uszycie specjalnego kostiumu do kozaka.

Ale nie był to jedyny taki projekt.

Później Filharmonia Narodowa w Warszawie zaproponowała nam

udział w programie edukacyjnym poświęconym tańcom charakterystycznym Europy centralnej, podczas którego prezentowaliśmy tańce ukraińskie do muzyki na żywo, granej na akordeonie. Zorganizowaliśmy także Dzień Tańca połączony z pokazem tańców charakterystycznych dla naszego regionu. Wykonywaliśmy tańce ukraińskie, głównie hopaka oraz huculskie. Następnie nawiązaliśmy współpracę z Teatrem Piosenki, z którym przygotowaliśmy *Operę Matematyczną*, zahaczającą o tematy ukraińskie. Na Ukrainie żyli i działali wielcy matematycy, jak Stefan Banach, który jest osobą łączącą Kraków ze Lwowem. W tym spektaklu zaprezentowaliśmy całą suitę tańców ukraińskich. Premiera odbyła się we Wrocławiu, a w Krakowie wystąpiliśmy z tym programem na Uniwersytecie Jagiellońskim podczas konferencji poświęconej matematyce.

Trzecim projektem był spektakl *Kozaki* w reżyserii Leszka Rembowskiego, który też jest specjalistą od tańców charakterystycznych. Muzykolog Maciej Prohaska rekonstruował suitę baletową z końca XVIII wieku, którą miał w repertuarze balet warszawski. W partyturze odkryliśmy wiele interesujących kompozycji kozaka, hopaka i kilku tańców węgierskich. Widowisko miało premierę w 2021 roku, poprzedzoną długimi przygotowaniem od strony choreograficznej i kostiumowej, bo chcieliśmy wiernie oddać te wszystkie tańce w stylistyce osiemnastowiecznej.

Czy kozak był popularny w Europie?

Potwierdza to nasze odkrycie, które włączyliśmy do naszego repertuaru. To taniec salonowy *la cosacca* (kozak) na trzy osoby, znaleziony w traktacie francuskiego mistrza tańca Saint Leona z 1830 roku w Paryżu. W XIX wieku kozak należał do polskich tańców narodowych i znano go bardzo dobrze na salonach i w dworach szlacheckich. Istniało dużo utworów komponowanych w rytmie kozaka. Na balach tańczono go obowiązkowo. Może w XVIII wieku nie wyglądało to aż tak brawurowo, jak dziś w wykonaniu zespołów tanecznych z Ukrainy, ale stanowiło wyzwanie zarówno dla dam jak i dla panów. Kozak wymaga ogromnej sprawności fizycznej, jest żywiołowy, utrzymany w metrum parzystym i zawiera elementy akrobatyczne. Zaczyna się fragmentem wolnym, lirycznym, a potem nabiera tempa.

Kozaka znają prawie wszyscy, zwłaszcza w Polsce południowo-wschodniej. A czym różni się od niego hopak?

Jak nazwa wskazuje, jest związany z „hopkami”, co w języku ukraińskim oznacza skoki. Pochodzi z Siczy, siedziby Kozaków Zaporoskich. Był wzorowany na sztuce walki, która też nazywa się hopak. Zawiera elementy różnego rodzaju walk, na przykład wręcz i z szablami, więc też wymaga sprawności fizycznej. To właśnie z hopaka wykształcił się kozak, uważany za taniec mniej wysiłkowy, w którym biorą udział też kobiety, albo tańczy się go

parami. Hopak i kozak to kwintesencja ukraińskiej suity.

Kobiety nie miały wstępu do Siczy Zaporoskiej, więc na pewno nie tańczyły hopaka. Czy dziś już im wolno?

Zasadą tańców ukraińskich jest to, że kobiety i mężczyźni wykonują je osobno. Kobiety popisują się obrotami, albo biegiem za pomocą drobnych kroczków. Spódnice w stroju ludowym ukraińskim są wąskie i uniemożliwiają zamaszyste ruchy. Mężczyźni wywijają hołubce, skaczą wysoko, wykonują nawet figury akrobatyczne, takie jak obroty w powietrzu lub wirowanie. Ale zdarza się, że kobiety i mężczyźni tańczą w parach i wykonują hołubce podobne do naszych, krakowskich.

Hopak to taniec waleczny, a teraz Ukraińcy walczą w obronie swojej ojczyzny. Czy ostatnie wydarzenia zrodziły potrzebę pokazania tej waleczności również na scenie?

W Polsce gości obecnie Narodowy Balet Ukrainy im. Pavlo Virki, który zaczął tu swoje *tournèe* jeszcze przed wojną. W obecnej sytuacji zaprezentował ukraińskie tańce nawiązujące do waleczności z większym entuzjazmem, przekonaniem i pasją, niż zwykle. Na razie nie mogą wrócić do kraju, podobnie jak zespół Opery Kijowskiej, który przebywa w Paryżu. Na Ukrainie, podobnie jak w Polsce, działa dużo zespołów wykonujących tańce ludowe. W Kijowie istnieje Centrum Tańców Narodowych, które

prezentuje sztukę taneczną na bardzo wysokim poziomie. Wszelkie działania popierające dziedzictwo ludowe tego kraju były bardzo dobrze wspierane finansowo. Teraz zespoły zawiesiły działalność, a tancerze i niektóre tancerki chwytają za broń. Wstrząsnęła nami wiadomość o tragicznej śmierci pierwszego solisty baletu Opery Kijowskiej Artema Datsishina, który poszedł walczyć i zginął w pierwszych dniach wojny.



Balet Dworski Cracovia Danza wykonuje tańce ukraińskie, fot. Tomasz Korczyński



Balet Dworski Cracovia Danza wykonuje tańce ukraińskie, fot. Tomasz Korczyński

W jaki sposób Cracovia Danza angażuje się w pomoc dla Ukrainy?

Przeznaczaliśmy na rzecz Ukrainy dochód z naszego spektaklu tanecznego *Szachy*, wystawionego 29 marca w krakowskim Teatrze Varietà. Zaprosiliśmy na widownię ukraińskie dzieci, które chciały choć trochę oderwać się od rzeczywistości bycia uchodźcą. Program przedstawienia przetłumaczyliśmy na język ukraiński. Rozdaliśmy też darmowe wejściówki dla Ukraińców, którzy przebywają w Krakowie i dla rodzin, które udzieliły im schronienia. Myślimy o zorganizowaniu osobnych lekcji tańca dla

ukraińskich dzieci i ich matek. W naszej nowej, krakowskiej siedzibie przy ulicy Szlak mamy do dyspozycji dwie sale baletowe. W kwietniu bierzemy udział w akcji „Tańczymy” organizowanej przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca w Polsce, w ramach której organizujemy zajęcia taneczne dla dzieci ukraińskich oraz happening „Balet w mieście”, podczas którego kilkakrotnie odtańczymy kozaka na ulicach Krakowa. To będzie nasz prezent z okazji Dnia Tańca dla naszych ukraińskich sąsiadów, przede wszystkim dla tamtejszych tancerzy. Międzynarodowy Dzień Tańca jest świętem, które łączy wszystkich, a Ukraińcom trudno będzie wziąć w nim udział w tym roku.

Wspieracie Wasze koleżanki i kolegów z Ukrainy również w sensie zawodowym?

Tak, zgłaszają się do nas artyści z Ukrainy, więc będziemy ich angażować w nasze projekty, z których większość organizujemy *ad hoc*. Zgłosiliśmy gotowość przyjęcia ukraińskich tancerzy na nasze lekcje baletu i tańca klasycznego. Gdyby pojawił się jakiś choreograf, lub choreografka, którzy chcieliby z nami współpracować, jesteśmy otwarci. Mamy stroje ukraińskie jeszcze z poprzednich spektakli. Nasz adres jest w bazie danych, stworzonej na potrzeby artystów baletu i tancerzy. Podczas tegorocznego Festiwalu Tańców Dworskich zaprezentujemy fragmenty spektaklu *Kozaki*, aby pokazać wpływ kultury i sztuki

ukraińskiej na polską tradycję baletową i taneczną, nawet tę osiemnastowieczną. To bardzo istotne, bo oznacza, że Ukraina poprzez taniec była obecna przez cały czas na kulturalnej mapie Europy.

*



Romana Agnel, New Delhi 2020 r., fot. Innee Singh

Romana Agnel - polska tancerka, choreograf, pedagog tańca i historyk sztuki. Absolwentka Społecznej Szkoły Baletowej (klasa prof. Marty Mirockiej) w Krakowie, a następnie wydziału historii sztuki paryskiej Sorbony. W 1997 założyła

profesjonalny Balet Dworski - Ardente Sole. W sierpniu 2000 zorganizowała (na Wawelu) pierwszy w świecie Festiwal Tańców Dworskich „Cracovia Danza”, który od tego czasu odbywa się cyklicznie. Obecnie pełni funkcję Dyrektora Naczelnego i Artystycznego Baletu Dworskiego Cracovia Danza.

*

Zobacz też:

Żyjemy polonezem

Paczka dla Domu Dziecka - wspólny

projekt artystów z Wielkiej Brytanii, Danii, Niemiec i Polski



*

Agnieszka Kuchnia-Wołosiewicz (*Wielka Brytania*)

Tradycje bożonarodzeniowe są niezwykle piękne i mają w sobie mnóstwo magii. Dają dzieciom możliwość ucieczki od

codziennych problemów. Jednak nie we wszystkich domach panuje rodzinna atmosfera, a pod rozświetloną choinką piętrzą się kolorowo zapakowane prezenty...

Akcję dobroczynną PACZKA DLA DZIECKA z DOMU DZIECKA zapoczątkował w roku 2019 muzyk, Robert Madziarz wraz z zaproszonymi przyjaciółmi: Sebastian Wypych z córkami Jagodą i Zosią, Marzena i Inga Kucharska, Tomasz Wałęga, Witek Dominika, Monika Kazyaka (artystka z Soul Records) oraz raperzy Paweł Łopacki i Szymon Gliszczyński - oboje z Soul Records.

<https://pomagam.pl/domdzieckaklobuck>

12 grudnia 2021 ruszyła druga edycja projektu PACZKA DLA DZIECKA z DOMU DZIECKA II. Ma ona na celu zbiórkę funduszy dla Wychowanków z Domu Dziecka im. Janusza Korczaka w Kłobucku i placówek opiekuńczo-wychowawczych w Waleńczowie i Krzepicach, by mogły mieć piękne i radosne Święta Bożego Narodzenia.

Promuje ją piosenka pt. *Świątuj czas* /RobGitarnik i Przyjaciele/, do której muzykę skomponował Robert Madziarz, a słowa napisała poetka Małgorzata Iżyńska. Do projektu przez inicjatora akcji zaproszeni zostali wyjątkowi artyści „dobrego serca”: Małgorzata Iżyńska, Marian Lichtman, Anna Maria

Adamiak, Stashka, Kornelia Dusza, Maja Adamiak, Agnieszka Kuchnia-Wołosiewicz, Remi Juśkiewicz, Amelia Cierpień, Sławek Nalepa oraz wychowanki placówek, dla których zorganizowana została akcja, Wioletta Wójtowicz i Angelika Roszkowska.

Wszystkich, którym los dzieci z domu dziecka w święta nie jest obojętny, prosimy o wsparcie inicjatywy za pośrednictwem platformy: <https://zrzutka.pl/j4hzh>

Dziękujemy Pani red. Joannie Sokołowskiej-Gwizdka i magazynowi „Culture Avenue” za medialne wsparcie akcji!

Sześćdziesiąt muzycznych wiosen

Wrzesław Żurawski (*Łańcut*)

W sobotę, 20 listopada 2021 roku w Łańcucie na Placu Sobieskiego został odsłonięty pomnik poświęcony 60-tej rocznicy Dni Muzyki Kameralnej w Łańcucie. Fundatorem

było Miasto Łańcut. Pomnik w formie fortepianu zaprojektował Wrzesław Żurawski. Na skrzydle został umieszczony napis: Januszowi Ambrosowi, kierownikowi artystycznemu Państwowej Orkiestry Symfonicznej w Rzeszowie, Józefowi Maroniowi, dyrektorowi Państwowej Orkiestry Symfonicznej w Rzeszowie, Antoniemu Dudzie - Dziewierzowi, dyrektorowi Muzeum - Zamku w Łańcucie, twórcom Dni Muzyki Kameralnej w 60-tą rocznicę (1961 - 2021) - łańcucianie. Na pulpicie fortepianu jest napis: Bogusławowi Kaczyńskiemu Honorowemu Obywatelowi Miasta Łańcuta, a na czole fortepianu: Dyrektorom i pracownikom Filharmonii Podkarpackiej im. Artura Malawskiego.



Pomnik poświęcony 60-tej rocznicy Dni Muzyki Kameralnej w Łańcutie, fot. Wrzesław Żurawski

Antoni Duda - Dziewierz, dyrektor Muzeum - Zamku w Łańcutie od 1952 roku, był znakomitym gospodarzem. Uczestnik I wojny światowej, ułan zaangażowany w obronę Warszawy w 1920 roku, działacz PPS, współzałożyciel i administrator Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej, świetny organizator. Przybywszy do Łańcuta zastał Zamek zaniedbany, zawilgocony, z przeciekającymi dachami. W 1953 roku zainicjował poważne prace: remont dachu nad całym zamkiem, osuszenie piwnic i parteru, wymianę konstrukcji niektórych stropów, a także założenie centralnego ogrzewania. Były to przedsięwzięcia na gigantyczną skalę, których przeprowadzenie odmieniło wkrótce

oblicze zamku.

Łańcut miał szczęście. Był zawsze otoczony legendą luksusu i dobrego gustu. Jeszcze przed wojną gościł głowy koronowane i inne dobrze urodzone znakomitości. Po II wojnie również kusił nową komunistyczną „arystokrację”. W lipcu 1959 roku Zamek odwiedził I sekretarz KPZR Chruszczow – władca ówczesnej połowy świata, tej, w której znalazł się Łańcut.

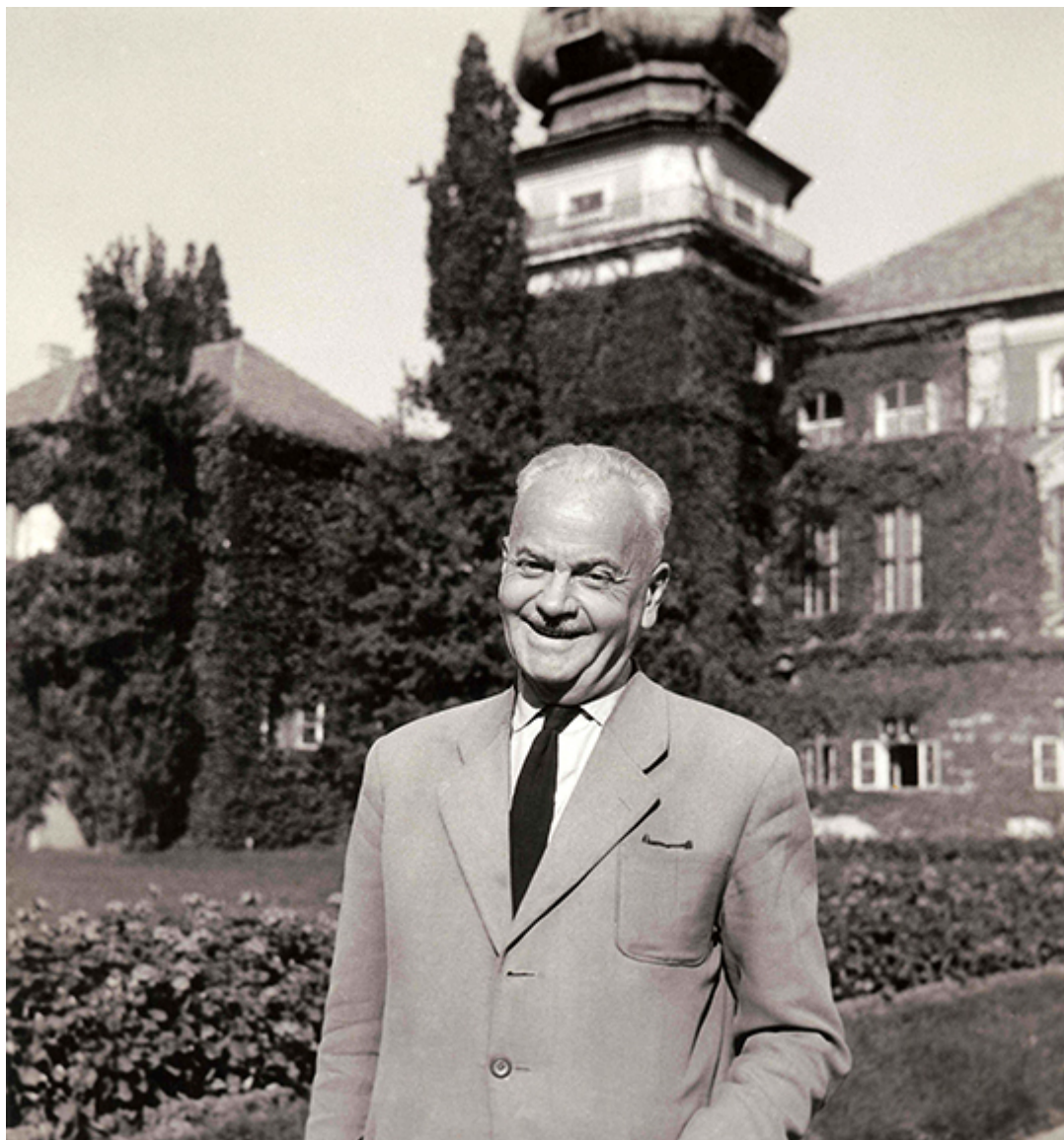
Zamek w Łańcucie był już po świeżo zakończonych remontach największych reprezentacyjnych wnętrz: Sali Balowej i Jadalni Wielkiej. Oprócz udostępnienia do zwiedzania wnętrz muzealnych można było społeczeństwu dać coś więcej. Wartością dodaną okazała się muzyka.

Rok 1961 był obchodzony jako Rok Ziemi Rzeszowskiej i dla jego uświetnienia Państwowa Orkiestra Symfoniczna podjęła inicjatywę organizacji w Łańcucie od 2 do 5 czerwca Dni Muzyki Kameralnej jako wydarzenia corocznego. Pomysłodawcami byli Janusz Ambros – kierownik artystyczny, wybitny dyrygent, zawsze we fraku, zawsze uśmiechnięty oraz Józef Maroń – przedsiębiorczy, zatroskany, zapracowany dyrektor Orkiestry, później Filharmonii. Dyrektor Muzeum przyjął ich z otwartymi ramionami. Początkowo rozważano połączenie Dni Muzyki Kameralnej z kursami muzycznymi dla młodzieży, konkursami dla zespołów kameralnych i kompozytorów oraz seminariami dla

muzyków i studentów wyższych szkół muzycznych. Ostatecznie zrezygnowano z tak rozbudowanych planów.

2 czerwca 1961 roku o godzinie 18.00 Dni Muzyki Kameralnej zainaugurował Kwartet Krakowski wykonując trio fortepianowe g-moll Fryderyka Chopina. Organizatorzy obawiali się, czy koncerty będą miały powodzenie u melomanów, ale entuzjastyczne recenzje prasowe spowodowały, że w kolejnych dniach na Sali Balowej zabrakło miejsc i wielu miłośników słuchało muzyki przed zamkiem przez otwarte okna.

W roku 1962 „Dni Muzyki” trwały tydzień od 2 do 7 czerwca. Janusz Ambros i Państwowa Orkiestra Symfoniczna zbierali kwiaty i gorące brawa. Impreza przyjęła się znakomicie. Planowano w roku następnym zaproszenie zespołów z zagranicy. Niestety, tuż przed rozpoczęciem „Dni Muzyki” 1 czerwca 1963 roku Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej odwołało koncerty z powodu „panującej jeszcze epidemii duru”. We Wrocławiu zaś 15 lipca wybuchła epidemia ospy, która trwała oficjalnie do 19 września. Taki rok. W czasie zarazy milczą muzy. Antoni Duda - Dziewierz nie czekał. Wyremontował południowo - zachodnią część Zamku adaptując ją na hotel dwugwiazdkowy, który służył długie lata turystom, ważnym gościom Zamku (premier Cyrankiewicz), a w maju oczywiście gościom „Dni Muzyki”.



Antoni Duda-Dziewierz, zasłużony dyrektor Muzeum-Zamku w Łańcucie, fot. arch. rodzinne

Od roku 1964 Dni Muzyki Kameralnej już nieprzerwanie odbywały się corocznie, przeważnie w drugiej połowie maja. Zaczęli przyjeżdżać wykonawcy zagraniczni. Muzeum starało się stworzyć jak najlepszą, wyszukaną atmosferę dla melomanów. Organizowano wystawy otwierane specjalnie na tę okazję, na przykład dawnych instrumentów muzycznych. Starannie dekorowano kwiatami salę koncertową, którą przeważnie była Sala Balowa.

Muzyka gościła w Zamku od kiedy go zbudowano. Koncerty od początku lat 60. bywały z różnych okazji, nie tylko w czasie „Dni Muzyki”. Zdarzały się też wyjątkowo koncerty w Jadalni Wielkiej lub Salonie Narożnym (przy świecach!). W Sieni Zamkowej grał (przy świecach!) zespół *Fistulatores et Tubicinatores Varsovienses* Kazimierza Piwkowskiego na wykonanych przez niego kopiach instrumentów z epoki renesansu i wczesnego baroku. Pojawił się w Łańcucie Stefan Sutkowski z zespołem *Musicae Antiquae Collegium Varsoviense* oraz ze swoją *Warszawską Operą Kameralną*, która występowała w Teatryku Zamkowym. Przedstawiane utwory były wyszukanymi w Bibliotece Muzycznej Zamku Łańcuckiego dziełami słynnych twórców oper kameralnych jak Marcello di Capua, Pegolesi, Paisiello. Muzeum - Zamek jest bowiem nie tylko znakomitym tłem dla wydarzeń kulturalnych, ale przede wszystkim skarbnicą szerokiej wiedzy o kulturze, w tym o muzyce. Stefan Sutkowski borykając się w latach 60. z problemem siedziby dla swego zespołu w stolicy, czasowo skorzystał z gościny Muzeum - Zamku w Łańcucie, przechowując tu kostiumy i częściej goszcząc z występami.

Na koncerty przyjeżdżali dygnitarze rzeszowscy, rzeszowska inteligencja (specjalne autobusy), trochę gości ze stolicy, recenzenci muzyczni, wreszcie łańcucianie - zżyci z Muzeum przewodnicy PTTK, inteligencja, środowisko Szkoły Muzycznej, no i pracownicy Zamku. Dni Muzyki Kameralnej zawsze niosły

powiew zdrowego snobizmu. Był to chyba najważniejszy w województwie przegląd kreacji pań i panów. Wszyscy po wejściu do Zamku stawali się znakomicie wychowani, bardziej eleganccy, bardziej uroczyści. Wychodzili z poczuciem, że są lepsi i bogatsi wewnątrz.

Oprawa graficzna Dni Muzyki Kameralnej była na najwyższym poziomie. Plakaty projektowali znani artyści, drukowane były ładne, grube programy – broszury ze zdjęciami wykonawców służące świetnie do zbierania autografów.

Państwowa Orkiestra Symfoniczna w Rzeszowie stała się w 1967 roku Filharmonią im. Artura Malawskiego dzięki staraniom Janusza Ambrosa i Józefa Maronia. W końcu Filharmonia doceniana przez władze wojewódzkie i państwowe otrzymała własną siedzibę w 1974 roku. Jej prestiż rósł z każdym rokiem, ale wizytówką na skalę międzynarodową był zawsze Łańcut.



Pomnik poświęcony 60-tej rocznicy Dni Muzyki Kameralnej w Łańcucie, fot. Wrzesław Żurawski



Pomnik poświęcony 60-tej rocznicy Dni Muzyki Kameralnej w Łańcucie, fot. Wrzesław Żurawski

W 1981 roku, w atmosferze entuzjazmu „Solidarności” sfrunął z wysokości stolicy Bogusław Kaczyński, znany już wówczas popularyzator muzyki. Zmieniając nazwę Dni Muzyki Kameralnej na „Festiwal Muzyki Łańcut 1981”, 1982 itd., stworzył legendę nowej imprezy muzycznej o skali międzynarodowej, którą telewizja błyskawicznie wypromowała. Łańcut zaczął być identyfikowany z Festiwalem i Bogusławem Kaczyńskim (a może odwrotnie?). I ten Łańcut w Kaczyńskim zakochał się z wzajemnością. W 2003 roku przyznał mu tytuł Honorowego Obywatela.

Nowa formuła festiwalu przewidywała zamiast jednego, po dwa, trzy koncerty dziennie, w tym specjalne koncerty tylko dla dzieci i młodzieży. Po raz pierwszy zaczęto organizować wielkie koncerty plenerowe przed Zamkiem. Kamery, światła, mikrofony, kable i dwukrotne zapowiedzi – dla widowni i dla telewizji. Bilety na koncerty były rozchwytywane. Przyjeżdżała Warszawa i reszta świata, znani aktorzy, literaci, ludzie – legendy. Kaczyński celebrował muzykę, wykonawców, ale także wybitnych gości. Otoczony był „dworem”: sztabem organizatorów, wielbicieli i ciekawych „legend”, którymi zajmował się osobiście. Umiał stworzyć atmosferę wyjątkowości chwili. Prawie każdy koncert był „wybitnym wydarzeniem”, a wielokrotne bisy, brawa na stojąco, stały się regułą. Stan wojenny 1982 roku zaskoczył Festiwal bojkotem mediów ze strony środowisk twórczych. Na szczęście uszanowano wolę wykonawców, którzy zgodzili się wystąpić, ale odmówili prawa transmisji koncertów przez telewizję, która triumfalnie wróciła już w roku następnym.

Po 10 latach, w 1991 roku Bogusław Kaczyński zrezygnował nagle z Łańcuta mając inne plany kariery w stolicy. Rzeszów i Łańcut zawyły z żalu, niektórzy melomani poczuli się zdradzeni. Filharmonia Rzeszowska przeżyła szok, ale dokonała dramatycznego, zwieńczonego sukcesem wysiłku, by festiwal w roku 1991 nie był gorszy od poprzednich. Dyrektorem Filharmonii i Festiwalu był od tej chwili przez 16 kolejnych lat energiczny, nieustrudzony Wergiliusz Gołąbek. Zmieniła się

nazwa imprezy na „Muzyczny Festiwal w Łańcucie”.

Dobra opinia o Festiwalu jest dziełem ciężkiej pracy całego, zmieniającego się pokoleniami zespołu pracowników Filharmonii. Zmieniła ona też w 2010 roku nazwę na „Filharmonia Podkarpacka” pod dzielną dyрекcją prof. Marty Wierzbieniec, której niestraszna była nawet ostatnia pandemia. Kolejne lata, już ze spokojnym oddechem i doświadczeniem czasu minionego dają wciąż artystom i melomanom niezapomniane przeżycia i kolejnym pokoleniom pozwalają zakochać się w Łańcucie – blasku rezydencji, szumie drzew, śpiewie ptaków, zapachu magnolii.

Artykuł ukazał się w „Biuletynie Miejskim” w Łańcucie.

Reminiscencje

chopinowskie

20 października 2021 r. zakończyły się przesłuchania finałowe XVIII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina. Laureatów wyłoniło siedemnastoosobowe, międzynarodowe jury pod przewodnictwem prof. Katarzyny Popowej-Zydroń.



Koncert Laureatów XVIII Konkursu Chopinowskiego w Sali Koncertowej Filharmonii Narodowej. Na zdjęciu: Bruce (Xiaoyu) Liu (Kanada), zdobywca I nagrody, fot. Wojciech Grzędziński,

Warszawa, 23 października 2021 r.

Marek Drewnowski (*Polska*)

Konkursy są prawie jedyną drogą do stania się zawodowym muzykiem, więc nie będę podważał celowości ich istnienia. Zwracam jedynie uwagę na ograniczenia – tak bardzo istotne w przypadku muzyki Fryderyka Chopina. Ostatni konkurs miał świetną oprawę medialną, radio, telewizja, Internet były wszędzie. Miał też wielką rzeszę rozentuzjasmowanych melomanów, śledzących zmagania pianistów. Pojawił się w chwili wielkiego zapotrzebowania na muzykę po wyłączeniu na prawie dwa lata ośrodków kultury i sal koncertowych. W ostatnim konkursie znalazła się wielka liczba nadzwyczajnych talentów, i to w dodatku bardzo młodych, siedemnastolatków, świetnych technicznie, nastolatków grających bez kompleksów z temperamentem i inteligencją. Młodzi chopiniści byli doskonale przygotowani, poziom był wyrównany, decydowały ułamki punktów.

Powszechnie znanym faktem było, że poważna część uczestników polskich i zagranicznych była, albo uczniami członków jury, albo pobierała przed konkursem lekcje, czy uczestniczyła w Master Class. Ludzki pierwiastek drzemie w każdym z nas i w każdej profesorskiej głowie, a wiadomo, że bliżsi serca są na pewno uczniowie, czy kursanci. W końcu każdy z jurorów ma zarówno potężne ego jak i ukryte poczucie rywalizacji z kolegami, też z

potrzebą sukcesów. Ale nie tylko chodzi o rywalizację czy potrzebę sukcesów, ale także o profity, które za tym stoją. Nie dziwię się, że większość uczestników konkursu usiłowała pomagać sobie poprzez kontakty z Jurorami. Pianiści zabiegali o lekcje czy kontakt z tym czy innym profesorem, jeździli na Master Class, słuchali ich nagrań. Kalkulowali i kontrolowali gusta jurorów i szukali takich rozwiązań, aby się podobać. Pragnienie sukcesu determinowało ich logikę i nie zawsze wychodziło im to na dobre.

Wiadomo, że każdy z profesorów ma inną psychikę i estetykę. Zostawia to w głowach nieopisany mętlik. Jak tu zagrać, aby wszystkim się spodobać. Trudno wybrać, jak trzeba grać, aby osiągnąć sukces, a wiadomo, że dla polskiego pianisty sukces czy porażka oscylują między „życiem a śmiercią”, po porażce trudno jest myśleć o przyszłości i o swoim życiu. Sukces daje inne perspektywy.

Przesłuchałem kilku uczestników, którzy posiadali interesujące osobowości. Osobowości poszukujące swojego stylu, wychodzące z utartych ścieżek, czy przekorne indywidualności, które nie znalazły akceptacji w oczach Jury. Obecnie mamy dostęp internetowy do wszystkich nagrań, można więc przesłuchać, porównać i mieć swoje niezależne zdanie. Byłem zdziwiony tym, że większość laureatów była związana z profesorami i członkami Jury. Słuchając pianistów miałem dziwne wrażenie, że uczestnicy

nie chcieli za bardzo się „wychylać”, aby nie narazić się tym jurorom, którzy nie lubią dużych emocji. Dlatego ich powściągliwość w wykonywanych utworach budziła moje zdziwienie. Czy chodziło o to, aby bezkonfliktowo, płynnie przechodzić z etapu na etap? Albo czy chcieli się zbliżyć do „wzorców”? Ale gdzie są te wzorce, u kogo je znaleźć? Czy posiadali kompleks Pogorelicha? Znam studentów, którzy opuszczają cynicznie swoich oddanych pedagogów, dla tych, którzy zasiadają, albo mają zasiąść w Jury, kalkulując, że będą mieli więcej szans na zrobienie kariery. Z pewnością taka niewierność się opłaci.

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina powinien zmienić Statut Konkursu. Powrócić do korzeni. Obecny Konkurs traci swój etos od czasu interwencji Marty Archerich po odrzuceniu Pogorelicha, który obecnie jest jednym z największych muzyków. W tym konkursie zabrakło takiego autorytetu. Do jury powinno się zapraszać wybitnych pianistów, znawców, chopinistów, niezależnych od nauczania, autorytetów muzycznych, dyrygentów, kompozytorów artystów niezależnych również od szkolnictwa, wolnych muzyków. Sławę i prestiż Konkursu Chopinowskiego w przeszłości tworzyli bez wątplenia jego Jurorzy (także honorowi), goście specjaliści i członkowie komitetów honorowych. Wymienię tu najważniejsze postaci kultury światowej ubiegłego i tego stulecia. Witold Maliszewski, Aleksander Michałowski, Henryk Melcer, Karol Szymanowski,

Marguerite Long, Maurice Ravel, Witold Lutosławski, Bruno Seidlhofer, Wilhelm Backhaus, Artur Schnabel, Carlo Zecchi, Arturo Benedetti-Michelangeli, Stefan Askenaze, Dmitri Kabalevsky, Jarosław Iwaszkiewicz, Paul Badura-Skoda, Nikita Magaloff, Mieczysław Horszowski, Kazimierz Kord, Nelson Freire, Mirosław Bałka, Norman Davis, Krzysztof Penderecki, Jiří Kylián, Andrzej Wajda i Tomas Venclova. Niektórzy z nich nie tylko zasiadali w Jury, ale przy okazji dawali publiczne koncerty. Bardzo ciekawym rozwiązaniem doboru Jury było zapraszanie kompozytorów, dyrygentów, teoretyków, literatów a nawet filmowców. Na przykład w Jury zasiadali: Maurice Ravel, Karol Szymanowski, Nadia Boulanger.

Obecny skład Jury budził wątpliwości, jak już wspomniałem, eksponowaniem swoich studentów. Kandydaci „niezależni” mieli mniejsze szanse sukcesu. A brało udział wielu niezwykle ciekawych osobowości, które odpadały w poszczególnych etapach, nie wiadomo dlaczego. Należałoby też ustalić programy konkursów, tak jak bywało to wcześniej. Obecny program budził zastrzeżenia. To takie mydło i powidło. Należałoby przywrócić klasyczny repertuar, w którym uczestnicy będą mogli być porównywani w tych samych utworach. Mam nadzieję, że nie powróci zasłona z drewnianych żaluzji, aby nie widzieć pianistów, tak jak to odbyło się na 4 konkursie w 1949 roku w 1 i 2 etapie. A może powinna powrócić? Jeszcze inną innowację podpowiem. Należy dać do oceny chociaż jeden głos

publiczności. Nasza publiczność zna Chopina na pamięć i doskonale zdaje sobie sprawę, kto ma talent, a kto jest popychany i to z właściwego klucza. Artur Rubinstein mówił, że jak gra Chopina czuje w jego muzyce „polską dumę”. W tym konkursie „polskiej dumy” nie było. Fryderyk Chopin, nasz wielki Rodak, musi mieć również swój nieskazitelny, kryształowy Konkurs, odpowiedni do wysokości Jego Geniuszu.

*

Wywiad z pianistą Markiem Drewnowskim:

Rytm serca i jasność umysłu

Wywiad z jedną z jurerek XVIII Konkursu Chopinowskiego - Diną Yoffe:

Chopin odpowie miłością

Kobiety w polskiej muzyce i muzykologii

Z Danutą Gwizdalanką rozmawia Jolanta Łada-Zielke *(Hamburg)*



Danuta Gwizdalanka, fot. Krzysztof Meyer

Danuta Gwizdalanka, absolwentka muzykologii i filologii angielskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, obroniła w 1990 roku pracę doktorską pod tytułem „Aspekty brzmieniowe kwartetów smyczkowych Beethovena”. W latach 1981-1991 pracowała w Teatrze Wielkim w Poznaniu i w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. W 1995 roku prowadziła seminarium „Muzyka polska po 1945 roku” na Uniwersytecie Michigan w USA. W latach osiemdziesiątych podjęła jako pierwsza w Polsce temat ekologia muzyki, tłumacząc esej R. Murraya Schafera „The Music of the Enviroment”, na podstawie którego powstała jego praca „Tuning of the World”. W 1999 roku ukazała się jej książka „Muzyka i polityka”. Gwizdalanka jest autorką biografii Mieczysława Weinberga, Witolda Lutosławskiego i Karola Szymanowskiego, a także przewodnika po muzyce kameralnej. Współpracuje z magazynem „Ruch Muzyczny” oraz z Wyższą Szkołą Muzyczną i Teatralną w Hamburgu przy projekcie MUGI (Musik und Gender im Internet), dla którego opracowała biografie Zofii Lissy, Krystyny Moszumańskiej-Nazar, Marii Szymanowskiej i Eugenii Umińskiej. Danuta Gwizdalanka jest żoną kompozytora Krzysztofa Meyera.

Pani książka *Muzyka i płeć* (Kraków, 2001) była pierwszą polską publikacją opisującą udział kobiet w historii muzyki. Monografię muzyki polskiej wydaną w stulecie

odzyskania niepodległości (ukazała się ona już po polsku[1], po angielsku[2], a teraz czeka na wydanie niemieckie, które zamyka rozdział *Herstoria*, czyli zasługi kobiet w owym stuleciu). Od czasu do czasu pisuje się w Polsce na ten temat, ale spojrzenie na dzieje muzyki ze specyficznie kobiecej perspektywy pojawiło się tu późno. Jest też tematem rzadko poruszonym - inaczej niż to się dzieje w Niemczech, w Anglii czy w Stanach Zjednoczonych. Skąd to opóźnienie - i właściwie brak zainteresowania tym tematem?

Mówiąc najprościej - z braku potrzeby, bo chociaż sytuacja Polek, które śpiewały, grały i komponowały nie różniła się zasadniczo od położenia ich zachodnioeuropejskich koleżanek, to w muzykologii - a to ona bada historię muzyki i opowiada o niej - różnica była ogromna.

Zacznijmy więc od muzykologii. To niewątpliwie budujący fakt, że od początku XX stulecia aż tyle Polek zajmowało się muzyką od strony naukowej, a nie tylko jako pianistki i śpiewaczki.

Przede wszystkim były to zdolne Lwowianki. Proszę sobie wyobrazić, że już w 1926 roku asystentką na muzykologii we Lwowie została kobieta - Maria Szczepańska. Właściwie nic w tym dziwnego, bo należała do pierwszych absolwentów tego

kierunku, chociaż raczej należałoby powiedzieć – absolwentek: były to dwie kobiety i ksiądz. W Krakowie do grona piątki wykładowców pierwsza pani dołączyła w 1935 roku. I znów – nie było w tym nic aż tak nadzwyczajnego, bo przed wojną na Uniwersytecie Jagiellońskim habilitowało się 15 kobiet, w tym 2 na muzykologii. W Niemczech – sytuacja, na którą przyszło czekać zdolnym absolwentkom tego kierunku trwała jeszcze długie, długie lata.

Tytuły tytułami, ale potem stanowiska kierowników katedr i tak otrzymywali mężczyźni?

Owszem, w Niemczech i innych krajach europejskich, ale nie w Polsce. W Warszawie muzykologią kierowała Zofia Lissa – wybitna naukowczyni i to na skalę międzynarodową. Stała na czele muzykologii od 1949 roku do 1975. Po niej nastąpiły kolejne panie (Anna Czekanowska, Zofia Helman), w latach 1996-1998 był zaledwie dwuletni okres, gdy kierowanie Instytutem Muzykologii powierzono mężczyźnie (Mirosław Perz) i znowu wróciły rządy kobiece. W Krakowie, po śmierci założyciela muzykologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, czyli Zdzisława Jachimeckiego, jego stanowisko przejęła Stefania Łobaczewska i kierowała krakowską katedrą przez dziesięć lat, aż do śmierci. Potem kierowały nią następne muzykolożki, wśród nich Elżbieta Dziębowska – w dodatku redaktor naczelna wielotomowej Encyklopedii Muzycznej PWM; kolejna funkcja, na którą żadna

kobieta nie miała wtedy szans w jakimkolwiek zachodnioeuropejskim państwie. I to trwa aż do dzisiaj: zarówno w kadrach jak i na stanowiskach kierowniczych w muzykologii wyraźnie dominują kobiety. Trudno więc się chyba dziwić, że poczucie dyskryminacji z racji płci nie bardzo mogło dojść do głosu w tym środowisku.

Jak doszło do tego, że zainteresowała się Pani tym tematem, w efekcie czego powstała książka *Muzyka i płeć*?

Moje zainteresowanie było wynikiem małego szoku. Doznałam go, oglądając listę wykładowców muzykologii w Kolonii, a potem patrząc pod tym kątem na inne niemieckie ośrodki. Kobiety stanowiły tam – i to jeszcze w latach dziewięćdziesiątych – margines! Dla mnie było to niezrozumiałe i stąd wynikło zaciekawienie owym egzotycznym wtedy jeszcze w Polsce wątkiem „genderowym”, a w efekcie wyszła książka *Muzyka i płeć*. Zresztą muszę przyznać, że przyjęto ją z umiarkowanym zainteresowaniem. Mniej więcej w tym samym czasie opublikowałam książkę *Muzyka i polityka*, która wzbudziła znacznie większy rezonans i szybciej wyczerpał się nakład. A *Muzyka i płeć* traktowana była jak ciekawostka na temat, który wtedy obchodził jeszcze niewielu.

Po lekturze książki *Muzyka i płeć* doszłam do wniosku, że kobiety, które wbrew przeciwnościom i konwenansom

zostały dyrygentkami i kompozytorkami, musiały włożyć o wiele więcej wysiłku w swój rozwój zawodowy niż mężczyźni. Niektóre rezygnowały ze szczęścia osobistego, aby poświęcić się muzyce, tak jak Antonia Brico, przypominiana niedawno w filmie Marii Peters *Dyrygentka*. Ale są też panie, którym udało się pogodzić jedno z drugim?

Tak, na przykład Grażyna Bacewicz sama mawiała żartobliwie o wewnętrznym „motorcu”, który napędza ją niespożytą energią. Było to konieczne, bo jej działalność naprawdę wymagała sporego nakładu energii. Nie ma innego wyjścia dla kobiet, które chcą zawodowo zajmować się muzyką i mieć rodzinę. Bez tego „motorca” brakuje motywacji i siły, żeby to wszystko ogarnąć.



▪ Maria Szymanowska, ok. 1830 r., Muzeum im. Adama Mickiewicza w Paryżu, fot. wikimedia commons



Geażyna Bacewicz, fot. wikimedia commons

Utwory Grażyny Bacewicz grywano w Niemczech. Czy inne polskie kompozytorki też są znane u naszych zachodnich sąsiadów?

Niektóre z nich stały się znane, ale trudno w tym wypadku mówić o sławie. Można powiedzieć, że dowiedziano się o ich istnieniu, i że doczekały się zainteresowania dzięki nagrodom zdobytym w konkursie dla kompozytorek w Mannheim, w którym

z powodzeniem uczestniczyła (z dość licznego grona Polek) między innymi Krystyna Moszumańska-Nazar. Ów konkurs był inicjatywą pionierską, mającą zachęcić kompozytorki do wchodzenia w życie muzyczne, w dziedzinie faktycznie zdominowanej wówczas prawie całkowicie przez mężczyzn. Dzisiaj kobiety wprawdzie nadal są mniejszością, ale - wyraźnie rosnącą. W tej chwili najbardziej znaną polską kompozytorką w Niemczech jest Agata Zubel.

W „tabeli kompozytorów“ Petera Heilbuta, czyli chronologicznym zestawieniu nazwisk i dat życia twórców z różnych krajów, pojawia się tylko jedna Polka, Elżbieta Sikora i to w doborowym towarzystwie Sofii Gubaiduliny, rosyjskiej kompozytorki zamieszkałej w Niemczech.

To miło, bo Elżbieta Sikora, to znakomita kompozytorka. Dlaczego jednak tylko ona? Trudno mi powiedzieć. Sikora mieszkała i działała przez długi czas w Paryżu i może Heilbut akurat o niej usłyszał? Kiedy trzeba dokonywać wyborów w materiale tak obfitym, trudno czasem o konsekwencję, a na pewno - o wyczerpanie tematu.

W 1975 roku pierwsza polska dyrygentka Agnieszka Duczmal otrzymała wyróżnienie na odbywającym się w Berlinie Zachodnim IV Międzynarodowym Konkursie Dyrygentów im. Herberta von Karajana. A on powiedział na

konferencji prasowej w 1979 roku, że kobiety nadają się nie do orkiestry, lecz do kuchni. Jego wypowiedź przytoczyła Pani w książce *Muzyka i płeć*. Z czego Pani zdaniem wynika ta niechęć mężczyzn do kobiet zajmujących się muzyką, z którą spotykamy się nawet dzisiaj?

Odpowiedź za to pytanie wymagałaby potężnego eseju. Ograniczę się zatem do dwóch uwag – bardzo poważnej i może mniej, ale na pewno nie pozbawionej sensu.

Pierwsza: w patriarchalnym społeczeństwie kobiety są podporządkowane mężczyznom. Grają w orkiestrze? To dobrze, skoro muszą. Siadają przy fortepianie jako solistki? To też można znieść, zwłaszcza jeśli grają ładnie i porywająco. Ale stanąć przed orkiestrą i kierować zespołem, w dodatku w znacznej mierze męskim? To było jeszcze niedawno temu wręcz niewyobrażalne. Wystąpić z symfonią, albo operą, stając w szranki w roli „twórcy” z postaciami tak symbolicznymi jak Beethoven lub Wagner? To też dla wielu było nie do zaakceptowania i to na tej samej zasadzie, na jakiej kobietę w banku albo ministerstwie można było sobie wyobrazić w roli sekretarki, ale już nie dyrektora, a co dopiero ministra.

A teraz drugi kierunek szukania odpowiedzi, podpowiedziany mi zresztą kiedyś przez znajomego dyrygenta: zarobki są za dobre,

by oddawać je paniom. Proszę zauważyć: kobiety dopuszcza się do zawodów, które nie wabią samców alfa ani prestiżem, ani oszałamiającymi honorariami. I to też nie jest sytuacja znana tylko wśród muzyków.

Wracając do wątku Agnieszki Duczmal, to powyższe wyróżnienie nie było jej jedynym znaczącym sukcesem?

Nie. Dwa lata później Duczmal założyła orkiestrę w Poznaniu i kieruje nią do dzisiaj na zmianę z córką, która przejęła po niej pałeczkę, a ściślej mówiąc batutę. Znane są dynastie dyrygentów, a to byłaby pierwsza na świecie dynastia dyrygentek.



Agnieszka Duczmal, fot. Jarosław Roland Kruk, wikimedia commons



Elżbieta Sikora, fot. wikimedia commons

Jedną z bohaterek książki *Muzyka i płeć* jest Maria Szymanowska (1798-1831), która w czasach niesprzyjających kobiecej emancypacji przejawiała daleko idącą samodzielność. Obecnie pracuje Pani nad jej obszerną biografią. Na jakim jest Pani etapie?

W tej chwili porządkuję zebrane materiały i szukam odpowiedzi na kluczowe pytania, jakie pojawiły się w trakcie pracy. Jednym z

nich jest to, co naprawdę skłoniło Marię Szymanowską do wyruszenia w świat w roli wirtuozki fortepianu. Ona sama wielokrotnie mówiła, a i pisała – co pozwalało potem na skrętne cytowanie jej słów – że zdecydowała się na ów krok po rozwodzie z mężem, chcąc tym sposobem zarobić na utrzymanie dzieci. Miała ich trójkę – dwie córki i syna. Tymczasem ja nie bardzo wierzę w to, że taka była jej główna motywacja. Nie wierzy w to również Doris Bischler, autorka znakomitej pracy doktorskiej o Szymanowskiej wydanej przed paroma laty w Berlinie. A czemu? Bo wygląda na to, że Szymanowska po prostu chciała spróbować „bycia gwiazdą” i zwiedzić świat. Osiągnąwszy trzydziesty rok życia, zapragnęła przeżyć niezwykłą przygodę, podbijając europejskie stolice jako pianistka porównywana z największymi ówczesnymi gwiazdami, oczywiście – mężczyznami. W tych czasach – życzenie skrajnie ekstrawaganckie.

W początkach XIX wieku kobiety – z wyjątkiem śpiewaczek – nie bywały zawodowymi muzykami. Miały siedzieć w domu i zajmować się dziećmi oraz mężem. Ona natomiast mówiła o konieczności zarabiania na dzieci dając do zrozumienia, że postanowiła samodzielnie je wychowywać, nieomal bez wsparcia ani pomocy męża. Tymczasem dzisiaj, gdy czytamy listy od niej i do niej odkrywamy, że kiedy mama ruszyła w świat, dzieci zostały w podwarszawskim majątku ojca. Pretekst był więc sprytny i pozyskiwał jej sympatię, bo w przeciwnym wypadku zapewne budziłaby zdziwienie i zgorszenie.

Rzeczywiście była samowystarczalna i osiągała sukcesy. A czy pojawił się w jej życiu jakiś autorytet muzyczny, który wskazał jej właściwą drogę?

Nie w tym sensie, jak rozumielibyśmy to dzisiaj. W Warszawie pod koniec XVIII wieku właściwie nie było wybitnych osobowości muzycznych, bo czas rozbiorów i powstań nie sprzyjał sztuce. Szymanowska nie miała więc szans na naukę u jakiegoś wybitnego muzyka – na co mogłaby sobie zapewne pozwolić w ówczesnym Wiedniu. Uczyła się więc u miejscowych pedagogów, miała okazję podsłuchiwać znakomitych wirtuozów przejeżdżających przez Warszawę w drodze do Rosji. Dopiero w 1819 roku zdarzyło się, że w Warszawie pojawił się Franz Xaver Mozart – syn Wolfganga, znakomity pianista działający od lat we Lwowie, który wyruszył w podróż koncertową. Wcześniej słyszał o znakomitej warszawskiej pianistce, więc oczywiście postarał się o to, aby nawiązać z nią znajomość. I uznał, że ma ona wprawdzie wielki talent, ale... – i widocznie to „ale” dał jej do zrozumienia. Parę miesięcy później Szymanowska wybrała się więc do Drezna, by wziąć u niego kilka lekcji. Dzisiaj powiedzielibyśmy, że pojechała na „kurs mistrzowski”. Widocznie była na tyle rozsądna, by potraktować krytyczną opinię Mozarta poważnie i postanowiła udoskonalić swoje umiejętności. Całe jej postępowanie wskazuje zresztą na to, że miała nie tylko wielką fantazję – ale także dar przewidywania i rozsądnego planowania. Dla artystki (i nie tylko) – to wymarzona

kombinacja.



Danuta Gwizdalanka, fot. Krzysztof Meyer

Wieloma mitami legendami obrósł wątek przyjaźni Marii Szymanowskiej z Johannem Wolfgangiem Goethe. Jak Pani podchodzi do tego tematu?

Ostrożnie. Był to bowiem epizod w życiu Szymanowskiej, a tymczasem z powodu wagi czy popularności osoby Goethego oraz pewnego wiersza, nabrał wyjątkowego znaczenia. Ta

znajomość stała się bodaj najczęściej relacjonowanym wydarzeniem z jej biografii. Zaczęło się w Marienbadzie, dokąd Maria Szymanowska przyjechała w towarzystwie siostry i brata 8 sierpnia 1823 roku. Tydzień później Szymanowska i jej siostra spotkały się z Goethem i 74-letni poeta miał wtedy okazję posłuchać gry 34-letniej pianistki. Był zachwycony, a pamiątką po ich spotkaniu stał się wiersz, zapisany w sztambuchu pianistki. Szymanowska zbierała bowiem autografy - w tym czasie zajęcie dość popularne. Ten wiersz wyrażał zachwyt dla muzyki, która niesie ukojenie w cierpieniu, a sędziwy poeta przeżywał wówczas uczucie do młodszej o 54 lata Ulryki von Levetzow. I stąd owe słowa:

Pojednanie

Do Madame Marii Szymanowskiej

Namiętność męką! Któż da, by ucichło

To serce, które strat swych już nie zliczy?

Kędyż godziny, co zbiegły tak rychło?

Próżno czar kwitnął największej słodyczy!

*Mrok w duszy, źródło natchnienia zmącono,
Świat wzruszeń świętych okrył się zasłoną.
Lecz oto skądś powstaje muzyka,
Dźwięki splatając w tonów miliony;
Całą istotę ludzką wskroś przenika,
Aż duch jej wiecznym pięknem napełniony.
Łza wilży oko, a duszy żywiołem
Niebiańskie dobro dźwięków i łez społem.
I czuje serce z ulgą niespodzianą,
Że jeszcze bije, chce bić, by w ofierze
Za przeobfitą łaskę otrzymaną
Samo się oddać ochotnie i szczerze.
I w dziękczynieniu błogim się odśłania*

Podwójne szczęście: dźwięków i kochania!

(przekład z niemieckiego Alina Świdorska)

Wiersz ten trafił potem do *Trylogii namiętności* (*Trilogie der Leidenschaft*), przez wielu uznanej za jedno ze szczytowych osiągnięć romantycznej poezji niemieckiej. Tym sposobem, opiewając muzykę jako pocieszycielkę, Goethe unieśmiertelił Szymanowską w środowisku pozamuzycznym. Przed paroma laty ukazała się powieść Martina Walsera *Ein liebender Mann*, której tematem jest owa ostatnia, marienbadzka miłość Goethego i pisarz dwukrotnie wprowadził na jej karty Marię Szymanowską wraz z pytaniem: czy muzyka emocje łagodzi czy raczej ekscytuje?

Patrząc na pobyt w Marienbadzie z perspektywy Szymanowskiej łatwo dostrzec, że dla niej samej ważniejsze i ciekawsze było chyba tamtejsze spotkanie z kompozytorem i pianistą Václavem Tomáškiem, skoro po to, by wspólnie z nim pograć, przedłużyła dla niego pobyt w tym miejscu. No, ale to nie ma tej siły medialnej co przeżycia sławnego poety poruszonego jej grą...

Dziękuję za rozmowę i czekam na ukazanie się książki.

Linki:

https://issuu.com/pwmeditation/docs/stonasto_monografiabox_pl_promocja

https://www.amazon.de/Hundred-Years-Polish-Music-History/dp/8322450192/ref=sr_1_7?__mk_de_DE=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=Gwizdalanka&qid=1621609848&sr=8-7

*

Zobacz też:

Chopin zabrzmiał w sieci

Czy Sopot stanie się na powrót „Bayreuth Północy”?