

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



„Wesele w Ojcowie”, fot. Andrzej Kalinowski

## **Jolanta Łada-Zielke rozmawia z dyrektorką Baletu Dworskiego Cracovia Danza**

**- Romaną Agnel.**

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

### **Co najbardziej wyróżnia krakowiaka?**

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

### **Na czym polegają figury starokrakowska i porębiańska?**

Starokrakowska to taneczna gonitwa chłopaka za dziewczyną,

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

## **W jaki sposób krakowiak trafił na scenę baletową?**

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

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



Romana Agnel, fot. Marcin Ejsmont

## **I w ten spektakl cenzura rosyjska już nie ingerowała?**

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

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

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

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

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



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

**I to właśnie austriacka tancerka Fanny Elssler rozstawiła naszego krakowiaka?**

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

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

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

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

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

\*

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

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

zgodnie z tradycją.

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

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

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

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

Władysława Żeleńskiego.

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

cracoviadanza@cracoviadanza.pl

---

**Zobacz też:**

Żyjemy polonezem

Polonez jeszcze nieraz nas zaskoczy

Cracovia Danza tańczy hopaka

---

# Śpiew przełamujący bariery

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



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

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

**Co skonsolidowało Wasz zespół w ciągu 15 lat działalności?**

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

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

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

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



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

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

**Anna Rocławska-Musiałczyk:** Aranżacje muzyki pop są tylko dodatkiem do naszej głównej działalności, choć robimy to z przyjemnością. Ale przede wszystkim tworzymy własną muzykę, opartą na naszych tekstach, która zawiera spory ładunek emocjonalny. Dotyczy to naszej ostatniej płyty *Pieces of Myself*, z której utwory zaprezentowaliśmy w Elbphilharmonie (jedna z

*najbardziej spektakularnych sal koncertowych świata - symbol nowoczesnego Hamburga, przyp. red.).* Staramy się dobierać program tak, żeby miał odpowiednie napięcie dramaturgiczne. Proponujemy słuchaczowi muzyczną podróż po ścieżkach i meandrach muzyki współczesnej. Chcemy pokazać naszemu odbiorcy, że nowa muzyka niekoniecznie musi odstraszać lub pozostać niezrozumiała. Staramy się przekazać naszą twórczość jako interesującą opowieść, która sytuuje się pomiędzy tym co tradycyjne, a tym co eksperymentalne.

**Szymon Duraj:** To normalne, że ludzie najbardziej lubią słuchać tego, co znają i przyciągają ich znane nazwiska artystów. Dlatego wykorzystujemy utwory muzyki pop, ale w naszej własnej interpretacji. Pięć osób spośród nas to kompozytorzy, którzy aranżują znane melodie, ale w taki sposób, żeby zyskały unikalne brzmienie. Ten punkt programu oczywiście przyciąga widza, ale kiedy on już znajdzie się na sali, staramy się przedstawiać mu historie, które nas poruszają, z nadzieją, że zarezonują z jego osobistym doświadczeniem.

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

**Anna Rocławska-Musiałczyk:** Naszą intencją było dotarcie do szerszej publiczności. My jako ART'N'VOICES reprezentujemy

muzykę klasyczną, czyli poważną. Chcemy pokazać ją ludziom w bardziej przystępnej odsłonie. Pomysł na videoklip *Pride* jest próbą przełamania bariery pomiędzy muzykami klasycznymi a publicznością, która uważa często ten gatunek za zbyt ekskluzywny i niedostępny. My chcemy wyjść poza te ramy i pokazać, że muzyka klasyczna może poruszać nie tylko piękne, ale też trudne tematy.

Videoklip *Pride*

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

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

serdecznie zachęcamy. Ale na scenie staramy się wzmocnić jego przekaz poprzez ruch. Myślę, że zarówno kompozytorce Ani, jak i Marcie – autorce tekstu i solistce – udało się to osiągnąć.

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

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



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

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

**Szymon Duraj:** Intonacja to oczywiście fundament naszego warsztatu zespołowego. Ciężko powiedzieć, na co kładziemy największy nacisk, bo tworzenie muzyki przypomina łańcuch, w którym każde ogniwo jest ważne. Natomiast na szczycie tej piramidy znajduje się interpretacja i przekazywanie odpowiednich emocji. Sprawy techniczne jak na przykład indywidualne lekcje emisji głosu, próby i dyskusje nad sposobem

śpiewania to elementy, które prowadzą nas do interpretacji utworu; do tego, co chcemy przekazać poprzez naszą muzykę?

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

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

**Szymon Duraj:** Odczuwamy przy tym zawsze przyływ

adrenaliny, bo nigdy nie wiemy, co koleżanka lub kolega wymyśli, a musimy za tym konsekwentnie podążyć (*śmiech*).

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

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



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

---

## Zobacz też:

Wszystko zaczęło się w Bayreuth

Bunt obrazów i dźwięków

---

# 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 manieri 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 orkiestrowych*. 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 Fryderyk 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 partyotycznych, 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 partyotyzmu polskiego i służyć umacnianiu polskości.

**Piotr Czajkowski wykorzystał poloneza w operze *Eugeniusz Oniegin*, a najśłynniejszy 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 odtąnczony

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 Guinnessa 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

---

# 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 \(oab.com.pl\)](http://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 Orkiestra 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 Arystów, doktor Sissy Thammer nawiązała w tej sprawie kontakt z ówczesnymi władzami uczelni: profesorem 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 koncertmistrzyniami 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 rekomendacje. 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 arcydzieł europejskich. Ale i tak czasem musimy tłumaczyć decydom, 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?**

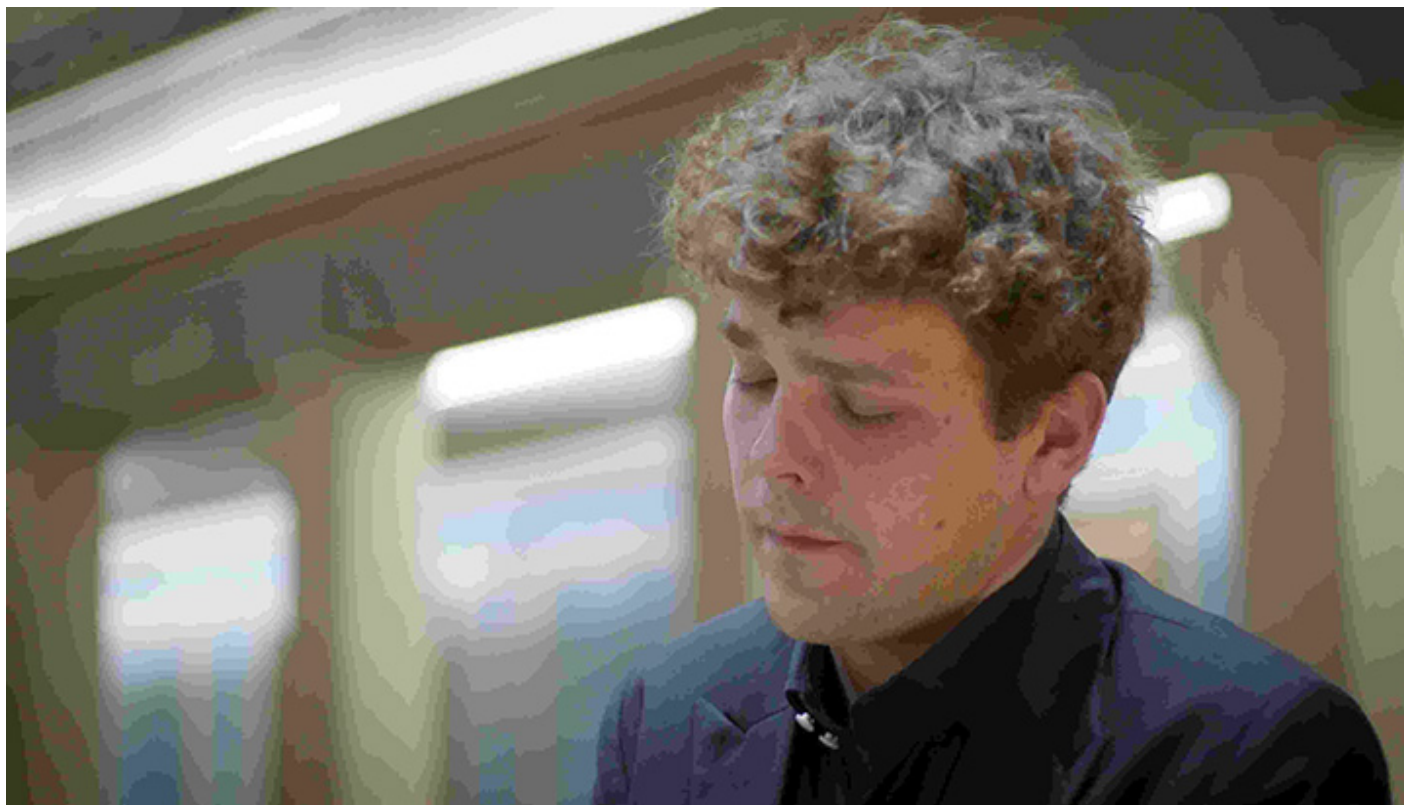
**M.K.:** Nasze obecne logo nawiązuje do dwudziestolecia istnienia orkiestry, ale świętujemy ten jubileusz przy okazji każdego koncertu, bo każdy z nich jest świętem muzyki. 7 grudnia 2023 r. wystąpimy ze znakomitym pianistą Lang Langiem, a w październiku z Piotrem Beczałą. Przez cały czas spływają do nas nagrody za nasze albumy, ostatnio za „Doráti: Der Kúnder”, który nagraliśmy pod dyрекcją 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.**

---

# 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 wyczucie 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, słycać 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

---

# 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

---

# 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 (Miroslaw 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

patrzając pod tym kątem na inne niemieckie ośrodki. Kobiety stanowiły tam – i to jeszcze w latach pięćdziesiątych – 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 płęć*. 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 płęć* traktowana była jak ciekawostka na temat, który wtedy obchodził jeszcze niewielu.

**Po lekturze książki *Muzyka i płęć* 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, wspomniana 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 „motorku”, 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 „motorka” 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://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](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”?