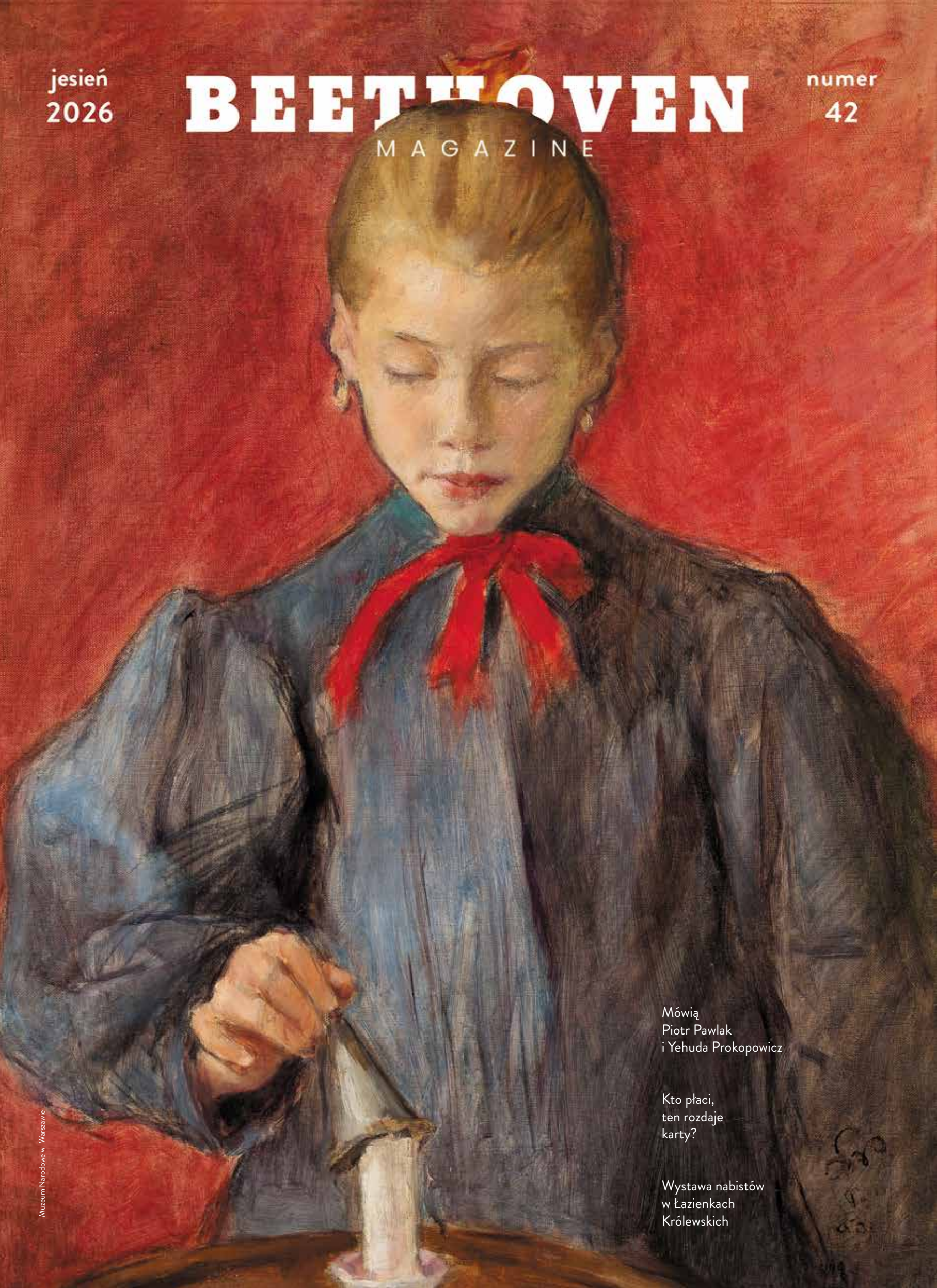


jesień
2026

BEETHOVEN

MAGAZINE

numer
42



Mówią
Piotr Pawlak
i Yehuda Prokopowicz

Kto płaci,
ten rozdaje
karty?

Wystawa nabistów
w Łazienkach
Królewskich

**31. wielkanocny
festiwal
van ludwiga
beethovena**

**warszawa
14-26 marca 2027**

beethovenfestiwal.pl

Prymat muzyki polskiej
na 17. Międzynarodowym
Konkursie Skrzypcowym
im. Henryka Wieniawskiego
w Poznaniu
s. 8

W trzy tygodnie postarzałem się
o kilka lat – z Piotrem Pawlakiem,
pianistą, organistą, dyrygentem
i matematykiem, rozmawia **Klaudia
Baranowska**
(Polskie Radio S.A.)
s. 15

Nienawidzę dresów, nawet tych
od Balenciagi – przyznaje Yehuda
Prokopowicz w wywiadzie **Macieja
Łukasza Gołębiowskiego**
s. 26

Nabiści, prorocy nowej sztuki.
Wystawa w Łazienkach Królewskich
w Warszawie
s. 32

Kto płaci, ten rozdaje karty?
O finansowaniu kultury i o tym,
dlaczego to nie jest problem
pieniędzy, pisze **Justyna Szyłman**
s. 38

Wierność i zdrada.
O „poprawianiu” twórców przez
wykonawców pisze **Oskar Łapeta**
(Polskie Radio S.A.)
s. 46

Wierzynek 2.0. Nowa ambasada
polskich tradycji kulinarnych, której
dzieje przypomina
Andrzej Giza
s. 58



Anita Węgił-Płocińska

Nie musimy się spierać o gusta – mówią Karolina Mikołajczyk
i Iwo Jedynecki w rozmowie z **Robertem Kamykiem**
s. 20



Alcino Theodoro da Silva

Po Getyndze, Würzburgu i Cremonie oprowadza nas **Jacek Kornak**
s. 42



Monika Rittershaus

Dmitrij Czerniakow przesuwa granice teatru operowego, czasami
wręcz niebezpiecznie
s. 52

OD WYDAWCY

Bruno Fidrych



Moc sztuki

Żyjemy w czasach, w których historię muzyki odkrywa się na nowo, co w dużej mierze zawdzięczamy zarówno nurtowi tzw. wykonawstwa historycznego, jak i rozwojowi fonografii. Dlatego poszukując nowego wartościowego repertuaru spoza dzieł kanonicznych, Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena wraz z Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie przypomina go w ramach koncertów Festiwalu romantycznych kompozycji.

Kompozytorzy romantyczni zgłębiali sens ludzkiej egzystencji, szczególnie koncentrując się na ukazaniu miłości w niezliczonych odcieniach tego uczucia, ale również wskazywali na dojmujące poczucie samotności, które sztuka może pokonać. Wierząc w cudotwórczą moc sztuki, zapraszam państwa na koncerty i do lektury nowego numeru „Beethoven Magazine”.

Andrzej Giza

Prezes zarządu Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

OD REDAKCJI

Więcej muzyki na konkursach

„W ciągu tych trzech tygodni postarzałem się o kilka lat” – przyznaje pianista Piotr Pawlak w rozmowie z Klaudią Baranowską (Polskie Radio). Tę interesującą rozmowę mogą Państwo przeczytać w nowym „Beethoven Magazine”. Jest to cena, którą się płaci za sukces, za pragnienie zwrócenia uwagi słuchaczy na swoją interpretację Chopina nie w warunkach koncertu czy recitalu, ale bezwzględnej rywalizacji. Publiczność konkursowa, która emocjonuje się wyścigiem, rzadko ma świadomość tego, jak olbrzymim stresem okupiony jest udział w konkursie tej rangi. Dzięki takim postaciom jak Piotr Pawlak czy Yehuda Prokopowicz, z którym rozmawia Maciej Łukasz Gołębiowski, ubiegłoroczny międzynarodowy Konkurs Chopinowski w Warszawie był czymś więcej niż tylko gonitwą po nagrodę czy miejsce w finale. Tych muzycznych kreacji i pasji prędko nie zapomnimy. Tymczasem przed nami nowy konkurs – już 8 października rozpocznie się w Poznaniu 17. Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego. Polscy wirtuozi Agata Szymczewska i Bartłomiej Nizioł, którzy symbolicznie i całkiem realnie przejęli organizację tego konkursu, chcą trochę odmitologizować figurę skrzypka wirtuoza, która w ostatnich latach zaczęła nieco trącić fałszem i sztampą. Program konkursu jest w bardzo pozytywny sposób zaskakujący, a po szczegóły odsyłam Państwa do środka numeru.

Anna S. Dębowska

Redaktor naczelna
„Beethoven Magazine”

Zuzanna Gąsiorowska



Wydawca: Stowarzyszenie
im. Ludwiga van Beethovena
ul. Sławkowska 14/7
31-014 Kraków

Prezes zarządu, dyrektor
generalny:

Andrzej Giza

Dyrektor wydawniczy
i pomysłodawca:

Andrzej Giza

Redaktor naczelna:

Anna S. Dębowska

Dyrektor artystyczny:

Witold Siemaszkiewicz

Korekta:

Barbara Skowrońska

Na okładce:

Stanisław Wyspiański

Dziewczynka gasząca świecę
obraz olejny z 1893 roku,
który znajduje się w zbiorach
Muzeum Narodowego
w Warszawie, a od lipca
do listopada 2026 roku
pokazywany jest na wystawie
Nabiści. Prorocy nowej sztuki
w Łazienkach Królewskich
w Warszawie.

Druk:

SKLENIARZ Kraków

ISSN 2080-1076

© 2026 Stowarzyszenie
im. Ludwiga van Beethovena
www.beethovenfestiwal.pl



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



MECENAS SPORTU,
KULTURY I NAUKI



Gdy grasz, wszystko gra!

SuperGracze mają moc



Dzięki Wam przekazaliśmy w 2025 roku
ponad **1,7 miliarda złotych** na sport i kulturę.



Graj w punktach LOTTO, w aplikacji i na lotto.pl



Tworzymy wyjątkowe miejsca
Kreujemy unikalne
doświadczenia



City
Europe

The heart of it.

Partner
VIII Festiwalu
Romantycznych Kompozycji



Dużo zmian na Wieniawskim

8 października tego roku
rozpoczną się przesłuchania
17. Międzynarodowego
Konkursu Skrzypcowego
im. Henryka Wieniawskiego
w Poznaniu.

Pod koniec maja Towarzystwo im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu, które organizuje konkurs, ogłosiło listę 49 młodych skrzypków dopuszczonych do październikowych przesłuchań w wyniku dwuetapowych preselekcji. Kandydatów oceniało jury w składzie: Bartłomiej Nizioł (przewodniczący), Agata Szymczewska i Alena Baeva. Pięćdziesiątą uczestniczką rywalizacji jest Polka Zofia Anna Olesik, laureatka I nagrody 11. Ogólnopolskiego Konkursu Skrzypcowego im. Zdzisława Jahnkego (2025), która – zgodnie z regulaminem – zakwalifikowała się do niej bezpośrednio. – Otrzymaliśmy 252 zgłoszenia z 36 krajów położonych na czterech kontynentach. Najwięcej zgłoszeń napłynęło z Chin, Japonii, Polski, Korei Południowej i Stanów Zjednoczonych – informują organizatorzy. Pełną listę uczestników można sprawdzić na stronie wieniawski.pl. Główna wygrana to 60 tysięcy euro i międzynarodowa trasa po najlepszych salach koncertowych świata koordynowana przez Sonora Music Management.

W tym roku podwyższono dolną granicę uczestnictwa – do konkursu nie zostali dopuszczeni skrzypkowie poniżej 18. roku życia. To nowy zapis w regulaminie konkursu, którego zasady po wielu konsultacjach środowiskowych opracowali Agata Szymczewska, nowa prezes Towarzystwa im. Wieniawskiego, Bartłomiej Nizioł, przewodniczący jury 17. Konkursu, oraz Karolina Kaźmierczak, zastępca dyrektora Filharmonii Poznańskiej.

Szymczewska i Nizioł są zwycięzcami poprzednich konkursów (odpowiednio w 2006 i 1991 roku; Nizioł *ex aequo* z Piotrem Pławnerem), podchodzą więc z olbrzymim szacunkiem do jego tradycji, biorą jednak pod uwagę warunki zmieniającego się świata. Zasadnicza zmiana dotyczy konkursowego repertuaru oraz struktury przesłuchań.

– Mamy pozycje obowiązkowe, z którymi każdy musi się zmierzyć. To są kaprysy Wieniawskiego w I etapie, w II etapie formy sonatowe i konkretne utwory wirtuozowskie, w III wybrane koncerty z orkiestrą kameralną, a w finale koncerty z orkiestrą symfoniczną – mówi Agata Szymczewska.

Etap I potrwa krócej niż do tej pory. Oprócz obowiązkowo wykonywanego wybranego kaprysu Wieniawskiego do wyboru będzie też jeden z jego utworów z fortepianem oraz – jeśli pozwoli na to czas – jeden utwór dowolny.

Duża zmiana dotyczy programu II etapu, pomyślanego w taki sposób, aby każdy z uczestników musiał wykonać wybrane dzieło muzyki polskiej. Proponowane są dwa zestawy. Zestaw A obejmuje sonaty skrzypcowe z międzynarodowego kanonu wykonawczego i utwór



Agata Szymczewska

Archiwum Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

dotatkowy z repertuaru polskiego (m.in. Lipiński, Szymanowski, Bacewicz, Lutosławski, Penderecki, Laks, Twardowski, Weinberg, Meyer). Lista B – odwrotnie – obejmuje sonaty skrzypcowe polskich kompozytorów (jedna do wyboru), a jako utwór dodatkowy proponuje jedno z dzieł światowego repertuaru skrzypcowego.

W III etapie nie będzie już *Symfonii koncertującej Es-dur* Mozarta – zastąpi ją jeden z czterech utworów na skrzypce i orkiestrę kameralną (do wyboru: *Concerto-Notturmo* M.P. Góreckiego, *Koncert skrzypcowy* Panufnika, *Vox amoris* Vasksa i *Concertino* Weinberga).

Wreszcie – finałowy etap, w którym wykonuje się koncert skrzypcowy z orkiestrą symfoniczną, podzielono na dwie części. Półfinały obejmować będą jeden z kanonicznych koncertów skrzypcowych, przy czym na liście utworów do wyboru obok Beethovena, Brahmsa, Sibeliusa czy Mendelssohna znalazł się też *Koncert skrzypcowy A-dur* Karłowicza. Finał konkursu obejmuje zaś obowiązkowo jeden z dwóch koncertów skrzypcowych patrona konkursu – fis-moll lub d-moll. Szymczewska tłumaczy: – W finale mamy sześciu uczestników. Przez pierwsze dwa dni występują wszyscy uczestnicy po trzech, grając duży koncert romantyczny. I ostatniego dnia konkursu, w tym ścisłym finale zostaje tylko trzech laureatów, którzy grają wybrany koncert Wieniawskiego. Jeżeli więc ktoś chce ten konkurs naprawdę wygrać, to wygra go koncertem Wieniawskiego, a nie Brahmsa czy Sibeliusa – podkreśla prezes Towarzystwa im. Wieniawskiego.

Konkurs potrwa do 25 października i będzie transmitowany na kanale konkursowym na YouTube. **BM**

Archiwum Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena



Tomasz Konieczny

Kursy mistrzowskie w krakowskim salonie Elżbiety i Krzysztofa Pendereckich

Przez dziesięciolecia krakowski dom Elżbiety i Krzysztofa Pendereckich na Woli Justowskiej był czymś więcej niż tylko prywatną siedzibą kompozytora i ambasadorki polskiej kultury. Pełnił funkcję nieformalnego salonu – miejsca spotkań artystów, ludzi kultury i przedstawicieli różnych środowisk twórczych.

Do tej tradycji nawiązują Andrzej Giza i Dominika Penderecka. W styczniu tego roku w domu Pendereckich odbyło się pierwsze z serii spotkań w ramach salonu poświęconego rezydencjom artystycznym, konferencjom, koncertom i projektom łączącym środowiska kultury, nauki i biznesu.

W połowie sierpnia odbyły się organizowane przez Stowarzyszenie wspólnie z Instytutem Adama Mickiewicza warsztaty wokalne z udziałem Tomasza Koniecznego, Antona Zieglera i Piotra Jaworskiego skierowane do studentów i absolwentów uczelni w Polsce i innych krajach Unii Europejskiej.

Bruno Fidrych



Elżbieta i Krzysztof Pendereccy

Penderecki w Paryżu

Paryż zainauguruje jubileuszową, dziesiątą edycję festiwalu Un Week-end à l'Est koncertem poświęconym muzyce Krzysztofa Pendereckiego. 20 listopada 2026 roku w jednym z najstarszych kościołów Paryża, romańskim Saint-Germain-des-Prés wystąpi Orkiestra Akademii Beethovenowskiej z koncertmistrzynią i solistką Marią Sławek oraz solistami – Bartoszem Koziakiem (wiolonczela) i Michele Lethiekiem (klarnet). Zabrzmią: *Epitafium* (Artur Malawski *in memoriam*) na instrumenty smyczkowe i kotły, *Sinfonietta nr 1* na instrumenty smyczkowe, *Sinfonietta nr 2* na instrumenty smyczkowe i klarnet, *Agnus Dei* z *Polskiego Requiem* na orkiestrę smyczkową, wersja wiolonczelowa *Koncertu* na altówkę i *Trzy utwory w dawnym stylu*. Wydarzenie połączy muzykę Krzysztofa Pendereckiego z wybranymi refleksjami i aforyzmami kompozytora recytowanymi w języku francuskim przez jego córkę Dominikę Penderecką, wiceprezeskę Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena.

Credo na Eufoniach

Organizowany przez Narodowe Centrum Kultury festiwal Eufonie od lat konsekwentnie buduje narrację, której centrum jest muzyczna tożsamość Europy Środkowo-Wschodniej. Między 12 listopada a 6 grudnia muzyka tego regionu znów zabrzmí w całej Polsce: od Kołobrzegu i Szczecina, przez Warszawę i Łódź, po Opole i Katowice. Jednym z najważniejszych koncertów będzie wykonanie *Creda* Krzysztofa Pendereckiego 23 listopada – w dniu urodzin kompozytora – w Filharmonii Narodowej w Warszawie. Zabrzmi ono pod batutą Michała Klauzy i z udziałem zespołów Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie: Orkiestry, Chóru, Chóru Chłopięcego i Dziewczęcego oraz Ukraińskiego Chóru Dziecięcego. 22 listopada w Filharmonii Krakowskiej Sinfonietta Cracovia, Joanna Natalia Ślusarczyk i Gábor Boldoczki zagrają koncert dedykowany pamięci Elżbiety i Krzysztofa Pendereckich.



Autorem plakatu festiwalowego na rok 2027 jest Łukasz Patelczyk

31. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena w Warszawie

Wydarzenie odbędzie się w dniach od 14 do 26 marca 2027 roku. Jego inauguracja będzie dedykowana obchodom Sezonu Polska–Francja. W koncercie inauguracyjnym w Filharmonii Narodowej wystąpi Orkiestra Sinfonia Varsovia pod dykcją Lionela Bringuiera z udziałem pianisty Pierre’a-Laurenta Aimarda. Z uwagi na przyszłoroczną rocznicę dwustulecia śmierci Ludwiga van Beethovena festiwal gościć będzie Beethoven Orchester z Bonn, która wykona *Twory Prometeusza* op. 43. Innym wydarzeniem dedykowanym

patronowi festiwalu będzie występ Julianny Awdiejewej z Orkiestrą Sinfonia Varsovia z *II Koncertem fortepianowym B-dur* op. 19 (transmisja w ARTE). Po raz pierwszy na festiwalu wystąpi maestra Marin Alsop z NOSPR. Koncertem Lithuanian National Symphony Orchestra będziemy celebrować prezydencję Litwy w UE. Wystąpią także m.in.: Orkiestra Filharmonii Poznańskiej pod dykcją Łukasza Borowicza, Orkiestra i Chór Filharmonii Krakowskiej z Michałem Klauzą oraz Sinfonietta Cracovia z dyrygentką Martą Gardolińską i pianistą Georgijsem Osokinsem. Festiwal zakończy *Messa da Requiem* Verdiego z udziałem Chóru i Orkiestry Teatru Wielkiego – Opery Narodowej pod dykcją Yoela Gamzou. Autorem plakatu festiwalowego jest tym razem Łukasz Patelczyk.

Zobaczyć muzykę, usłyszeć obraz

27 stycznia 2027 roku w Galerii Bunkier Sztuki w Krakowie zostanie otwarta wystawa *Zobaczyć muzykę, usłyszeć obraz*.

Wystawa prezentować będzie prace zamawiane u znanych artystów przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena do komunikacji Wielkanocnego Festiwalu, Festiwalu Krzysztofa Pendereckiego, Festiwalu romantycznych kompozycji. Będą to prace m.in. Marcina Maciejowskiego, Normana Leto, Bartka Materki, Jacka Sroki, Julity Malinowskiej, cykl prac Dariusza Vasiny do opery *Salade* Dariusza Milhauda, a także grafiki Krzysztofa Skórczewskiego. Zaprezentowany zostanie obraz Łukasza Patelczyka, który będzie motywem promocji 31. Wielkanocnego Festiwalu – zdradza Andrzej Giza, prezes Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena. Kuratorką wystawy, która potrwa do 4 kwietnia 2027 roku, jest Agnieszka Sachar.



Plakat Wilhelma Sasnala, 2007

Plakat Grzegorza Kozery, 2023



Plakat Kingi Nowak, 2019



Plakat Ewy Juszkiewicz, 2017



Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena wraz z Instytutem Adama Mickiewicza zainaugurowało 10 sierpnia działalność **Krakowskiego Salonu Elżbiety i Krzysztofa Pendereckich**.

Pierwsze, z cyklu zaplanowanych kursów mistrzowskich, poprowadzili **Tomasz Konieczny** wraz z **Antonem Zieglerem** i **Piotrem Jaworskim**.



Krakowskie kursy zakończył późnym wieczorem 14 sierpnia koncert z udziałem jego wszystkich uczestników, którymi byli: Michał Błocki, Wiktor Kowalski, Mateusz Kulczyński, Mateusz Ługowski, Mateusz Michałowski, Monika Radecka, Sebastian Rutkowski, Karolina Wiewióra oraz Joanna Zaucha. Kolejną, wrześniową edycję kursów poprowadzi pianista **Krzysztof Jabłoński**.

Krakowski





Sukcesy polskiego wiolonczelisty

Dzięki współpracy Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena z Konkursem im. Królowej Elżbiety Belgijskiej w Brukseli na Festiwalu romantycznych kompozycji posłuchamy wiolonczelisty **Krzysztofa Michalskiego**, tegorocznego laureata tego konkursu.

Krzysztof Michalski w maju tego roku wywalczył tytuł laureata jednego z najstarszych konkursów muzycznych na świecie – Konkursu im. Królowej Elżbiety

Belgijskiej w Brukseli. Pierwszą nagrodę zdobył Ettore Pagano z Włoch, a Michalski znalazł się w gronie sześciu laureatów bez nagrody.

To jednak wielki sukces 23-letniego wiolonczelisty, tym bardziej że droga do finału w Brukseli była wymagająca. W pierwszym etapie wystąpiło 64 wiolonczelistów. Następnie 24 uczestników zakwalifikowano do półfinału, w którym każdy z nich musiał zaprezentować recital z fortepianem i koncert z towarzyszeniem orkiestry kameralnej. W finale z orkiestrą symfoniczną Michalski wykonał *Four Odes to the Tidings of Flowers* chińskiej kompozytorki Fang Man oraz *I Koncert wiolonczelowy Es-dur op. 107* Dymitra Szostakowicza.

Dwa lata temu Michalski zdobył drugą nagrodę na równie prestiżowym Konkursie

ARD w Monachium (wygrała wówczas Marija Zajcewa z Rosji, obecnie szóstą nagrodą w Brukseli). W Monachium Michalski został również laureatem nagrody specjalnej za wykonanie zamówionego przez organizatorów konkursu utworu *Élégie pour violoncelle et piano* francuskiego kompozytora Marca-André Dalbaviego. Otrzymał też nagrody ufundowane przez wydawnictwo Henle i niemiecką firmę GEWA. **BM**

Krzysztof Michalski urodził się w 2003 roku. Obecnie studiuje w Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse w Paryżu, gdzie rozwija się pod kierunkiem uznanych pedagogów. W latach 2019–2021 kształcił się w szkole Musica Mundi w Belgii. Ma w dorobku wiele sukcesów konkursowych. W 2023 roku zwyciężył w paryskim konkursie organizowanym przez Les Musicales du Centre. Jest laureatem Johansen International Competition, konkursów im. Davida Geringasa i Zoltána Kodály'a oraz Brussels Cello Competition.

Krzysztof Michalski



– Lubię występować i dzielić się z publicznością tym, co odnalazłem w muzyce. Ważne zastrzeżenie: nie tylko Chopina – z **Piotrem Pawlakiem**, pianistą, organistą, dyrygentem i matematykiem, rozmawia Klaudia Baranowska (Polskie Radio S.A.).

Klaudia Baranowska: Jest pan pianistą, organistą, dyrygentem, matematykiem. Które z tych wcieleń chciałby pan najsilniej rozwijać?

Piotr Pawlak: – Zawsze najbardziej zależało mi na rozwoju pianistycznym i na razie bardzo dobrze udaje mi się podążać tą drogą. Nie chciałbym jednak ograniczać się wyłącznie do fortepianu. Im więcej miejsca zajmuje on w moim życiu zawodowym, tym większą mam czasem potrzebę, by zrobić mały skok w bok i zająć się czymś innym. Jeśli chodzi o muzykę organową, uwielbiam poznawać repertuar bachowski na instrumencie, na który – w odróżnieniu od fortepianu – go napisano. Jestem też zakochany w romantycznej francuskiej muzyce organowej, zwłaszcza Francka, Piernégo, Vienne’a czy Guilmanta. Kolejną moją miłością jest orkiestra symfoniczna. To wspaniały instrument, choć dla mnie trochę onieśmielający, bo praca z nim wymaga porozumienia z wieloma osobami – nie tylko muzycznego, lecz także psychologicznego. Najłatwiej mi pracować sam na sam z fortepianem, kiedy mam pełną kontrolę nad kształtem interpretacji. Bogactwo brzmieniowe

Archiwum Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

Piotr Pawlak



W trzy tygodnie postarzałem się o kilka lat

i repertuarowe orkiestry jest jednak tak ogromne, że jestem gotów zmierzyć się z trudniejszymi aspektami dyrygentury, by móc z niego korzystać.

Chciałbym, żeby koncerty symfoniczne pojawiały się w moim życiu częściej. Dotąd jedynym takim doświadczeniem był mój koncert dyplomowy wieńczący studia z dyrygentury. Zależy mi, by stopniowo rozwijać także tę część działalności i od czasu do czasu występować także w roli dyrygenta.

Marzę też o tym, by łączyć dyrygowanie z grą na fortepianie, na przykład wykonując koncert Chopina w pełni mojej wizji, także fragmentów czysto orkiestrowych.

Wiele osób fascynuje obecność matematyki w pana życiu. Czy ona pomaga w muzyce?

– Samo uczenie się kolejnych działów matematyki nie pomaga bezpośrednio w graniu. Ale zawsze rozwija to analityczny sposób myślenia. Mój mózg działa w ten sposób. Jestem zdecydowanie umysłem ścisłym i lubię logiczne podejście do rozwiązywania problemów. Studiowanie matematyki na pewno wzmacniało te obszary myślenia, które ułatwiają mi pracę muzyczną. Dzięki temu szybciej znajduję powiązania, zauważam techniki kompozytorskie użyte w danym dziele, a to z kolei pozwala mi głębiej zrozumieć utwór. Pomaga też szybciej się go nauczyć, bo kiedy człowiek widzi, jak utwór jest zbudowany, nauka idzie sprawniej.

Wykorzystuję czasem nawet drobne matematyczne sposoby przy kwestiach technicznych. Na przykład przy palcowaniu rozpisuję sobie, jakie dźwięki pojawiają się po kolei, i widzę, gdzie konkretnie musi znaleźć się dany palec, bo innej opcji po prostu nie ma. Ale bardziej niż używanie skomplikowanego aparatu matematycznego jest to kwestia sposobu myślenia.

A kiedy uczy się pan utworu, jak pan go zapamiętuje? Pomagają matematyczne sposoby, widzi pan partyturę?

– Najbardziej ją słyszę. Przez lata to był mój główny sposób zapamiętywania utworów. Wręcz grałem je ze słuchu. To powodowało, że czasem grałem dobrą harmonię, ale nie zawsze dokładnie wszystkie dźwięki. Trudno to precyzyjnie opisać. Dźwięk w mojej głowie jest pewną abstrakcją. Ja słyszę dźwięki od razu w głowie i wiem, jakie one są, ale nie widzę ich graficznie jak

partytury. Po prostu wiem, że to jest dany dźwięk. To jest jak szósty zmysł – ani do końca wzrok, ani do końca słuch. Mam w głowie abstrakcję utworu, którą mogę sobie odtworzyć, cofnąć, przejrzeć.

Od XIX Konkursu Chopinowskiego w Warszawie minęło już trochę czasu, ale mam wrażenie, że dla wielu słuchaczy te emocje wciąż trwają. Jak to wygląda w pana życiu?

– Konkurs bardzo zmienił moje życie artystyczne. Przede wszystkim zyskałem dużą rozpoznawalność w Polsce i dostałem sporo zaproszeń koncertowych od różnych instytucji. Kluczowe było to, że na XIX Konkursie Chopinowskim mogłem zaprezentować się w większym repertuarze, najpierw w drugim, potem w trzecim etapie. Z każdym kolejnym etapem konkursu słucha coraz więcej osób, a artysta może pokazać więcej stron swojej osobowości. Dla mnie to było najważniejsze.

Brał pan udział w Konkursie Chopinowskim w Warszawie po raz trzeci. Za każdym razem znajdował się pan w innym momencie swojej drogi artystycznej. Czy wcześniejsze doświadczenia pozwoliły panu podejść do tego występu z większym zaufaniem do własnych interpretacji?

– Na pewno bardzo pomogły mi doświadczenia zebrane na innych konkursach i koncertach. Tym razem dużo lepiej znałem własne predyspozycje i możliwości. Wiedziałem, co się w mojej grze sprawdza, a co nie. To dotyczyło także repertuaru. Są utwory, które bardzo lubię, ale kiedy je gram, czuję, że nie do końca do mnie pasują. Ciągłe nie rozgryzłem do końca na przykład *Ballady F-dur* czy *Scherza h-moll*. Słucham potem nagrania i nie jestem zadowolony. A są takie utwory, które przychodzą mi naturalnie, dobrze leżą pod palcami, dobrze brzmią, a publiczność dobrze na nie reaguje. Tak na przykład mam z *Nokturnem c-moll* czy *Mazurkiem a-moll* z opusu 17. Jeżeli podobną opinię słyszę od kilku zaufanych osób, które mnie wspierają, zakładam, że jest w tym ziarno prawdy. Właśnie z taką myślą układałem repertuar na konkurs. W poprzednich edycjach nie przywiązywałem do tego aż takiej wagi. Tym razem zależało mi, żeby program był naprawdę mój. I żeby dobrze się w nim czuł, grał go z przekonaniem i potrafił nawiązać nim kontakt z publicznością i jurorami.

Wybrał pan także utwory mniej oczywiste, jak *Allegro de concert*, które nie należy przecież do najczęściej wykonywanych dzieł Chopina. Czy liczył pan na to, że właśnie taki repertuar pozwoli panu stworzyć wyrazisty, rozpoznawalny program i wyróżnić się spośród innych uczestników?

– Miałem taką nadzieję i myślę, że w pewnym stopniu rzeczywiście tak się stało. Szczególnie mocno publiczność zapamiętała *Rondo à la Krakowiak*. To właśnie o tym utworze najczęściej rozmawiają ze mną słuchacze po koncertach. Trochę mnie to zaskoczyło, ale też bardzo ucieszyło. Myślałem, że większym odkryciem będzie *Allegro de concert*. I akurat profesjonaliści – profesorowie, pianiści – częściej pamiętają mnie właśnie z tego utworu. Natomiast publiczności najbardziej zapadł w pamięć *Krakowiak*. Okazało się, że ten utwór bardzo porywa słuchaczy.

Wokół pana udziału w konkursie wydarzyło się coś niezwykłego – pojawiła się bardzo silna, spontaniczna reakcja publiczności. Okazało się, że nie trzeba najwyższych laurów, by stać się jednym z bohaterów konkursu. Wygrał pan plebiscyt radiowej Dwójki „Uchem słuchaczy”, a internetowa społeczność miłośników Konkursu Chopinowskiego przyznała panu także własną, oddolnie ufundowaną nagrodę. Spodziewał się pan tego?

– Zaskoczyła mnie zarówno skala reakcji w mediach społecznościowych, jak i to, że słuchacze postanowili ufundować własną nagrodę. Nie wiem, czy coś podobnego zdarzyło się wcześniej w historii Konkursu Chopinowskiego. Być może najbliższym skojarzeniem jest reakcja publiczności na Ivo Pogorelicha w 1980 roku, choć oczywiście wtedy nie było mediów społecznościowych ani internetowych plebiscytów. Korzystam z tego, że zdobyłem rozpoznawalność i uznanie słuchaczy.

Transmisje konkursowe pokazywały nie tylko same występy, ale też chwile tuż przed wyjściem na estradę. Widzowie zauważyli pana skupienie, modlitwę i to, że się pan przeżegnał. Czy takie zachowania pomagają panu opanować tremę czy jest to po prostu pana stały rytuał?

– To moja standardowa koncertowa rutyna. Zrobiłem to, co robię przed niemal każdym wyjściem na estradę. Nie zastanawiałem się nad tym, czy ktoś to zobaczy ani jaki to

będzie miało oddźwięk. To były naturalne gesty, które kamera po prostu uchwyciła.

Dwa lata wcześniej odniósł pan sukces w II Konkursie Chopinowskim na Instrumentach Historycznych, zdobywając II nagrodę. Czy kontakt z fortepianem historycznym zmienił pana spojrzenie na muzykę Chopina?

– Bardzo. Pomógł mi odkryć pewne rozwiązania interpretacyjne i zrozumieć, co na tych fortepianach działa, a co nie do końca. Przede wszystkim nauczył mnie głębiej odczytywać chopinowski zapis. Znacznie łatwiej go zrozumieć, kiedy dotyka się instrumentu podobnego do tego, który znał sam Chopin. Wiele dał mi również kontakt ze środowiskiem pianistów specjalizujących się w wykonawstwie historycznym. Często mają oni bardzo świeże spojrzenie na wiele kwestii. Wciąż poszukują i nie podążają za utrwaloną tradycją wykonawczą. To mnie zainspirowało i zachęciło do odważniejszych szukania własnych rozwiązań i nowych źródeł inspiracji.

Czy po takim konkursie łatwo wrócić do normalnego rytmu pracy? Czy w ogóle jest jeszcze coś takiego jak normalny rytm w pana życiu? Kalendarz ma pan bardzo zapelniony, nie było łatwo umówić się z panem na wywiad.

– Gram bardzo dużo koncertów. To zmieniło moje życie i codzienną rutynę. Mam znacznie mniej czasu na dom i znacznie mniej czasu, żeby porządnie poćwiczyć. Dopiero uczę się funkcjonować w nowym rytmie niemal stałego koncertowania. Obserwuję, jak to działa. Ale jestem z tego bardzo zadowolony, bo bardzo lubię występować i dzielić się z publicznością tym, co odnalazłem w muzyce. To bardzo intensywny czas. Korzystam z tego, że jestem w takim momencie życia, w którym mogę sobie na to pozwolić i grać dużo. Ale cały czas się uczę. Z tego, co działało się wiosną, kiedy miałem wiele koncertów będących pokłosiem konkursu, wyciągam wnioski na jesień, która znowu zapowiada się niemiennie intensywnie. Uczę się też własnych granic. Każdy występ angażuje mnie fizycznie i emocjonalnie. Trzeba wiedzieć, gdzie leży granica wytrzymałości, znać umiar. Ja dopiero to wszystko odkrywam. A chwil na oddech jest zdecydowanie mniej. Raczej szukam

drobnych przerw pomiędzy koncertami, na przykład występuję, a potem robię sobie wolny wieczór. Zazwyczaj jednak już następnego dnia trzeba gdzieś jechać albo pracować nad kolejnymi utworami. Ale jestem bardzo szczęśliwy, bo wiele z tych koncertów to wydarzenia, które naprawdę mnie rozwijają. Pracuję dużo, ale ta praca daje mi też dużo radości.

Publiczność przychodzi teraz przede wszystkim na Chopina w pana wykonaniu?

– Niemal wszyscy chcą słuchać, jak gram Chopina. Powiedziałbym nawet, że chcą słuchać tych kompozycji, które grałem na konkursie. Regularnie pojawiają się prośby, żebym na przykład zagrał *Krakowiaka* na bis. A ja już dawno postanowiłem, że nie chcę ograniczać się wyłącznie do Chopina. Repertuar fortepianowy jest tak bogaty, że zależy mi również na sięganiu po muzykę innych kompozytorów. Robię to dla siebie, dla własnej ciekawości i przyjemności, ale także z myślą o słuchaczach, którzy dopiero po Konkursie Chopinowskim zaczęli chodzić na koncerty. Chciałbym pokazywać im, jak dużo fascynującej muzyki istnieje poza repertuarem chopinowskim. A takich nowych słuchaczy jest naprawdę sporo.

Na Festiwalu romantycznych kompozycji gra pan *Sonatę b-moll* Chopina i *Sonatę b-moll* Ignacego Krzyżanowskiego, kompozytora i ucznia Chopina.

– To rzeczywiście ciekawy program. Nie widzę jednak w sonacie Krzyżanowskiego głębokiej inspiracji *Sonatą b-moll* Chopina. Raczej odnoszę wrażenie, że Krzyżanowski idzie własną drogą. Głównym łącznikiem między tymi utworami jest tonacja, a zamysł programu polega na zestawieniu powszechnie znanego dzieła sonatowego z niemal zapomnianą sonatą utrzymaną w tej samej tonacji. Nie będę ukrywał, że to zestawienie zostało mi zasugerowane przez organizatora festiwalu, a ja z przyjemnością przystałem na tę propozycję. Program uzupełnię muzyką Bacha, którego Chopin bardzo cenił. Spuścizna Bacha jest ogromna. Jego muzyka stanowi podstawę tego, czego uczymy się na harmonii i kontrapunkcie – uczymy się właściwie pisać „jak Bach”. To niedościgniony wzór polifonii i myślenia harmonicznego. Przyznam szczerze, że na fortepianie nie grałem zbyt dużo Bacha,

tylko na organach. Dopiero odkrywam, jak go grać na instrumencie, którego on przecież nie miał.

Bach widział fortepian, ale go nie zaakceptował, a nasz współczesny fortepian to już zupełnie inny instrument niż wynalazek Cristoforiego, z którym Bach miał kontakt.

Gdyby miał pan dać jedną radę młodym pianistom, którzy marzą o Konkursie Chopinowskim – co by to było?

– Trudno wskazać jedną rzecz. To z pewnością ciężki kawałek chleba. Samo przygotowanie wymaga ogromu pracy, ale największym wyzwaniem jest przejście przez cały ten proces pod względem psychicznym. Trzeba naprawdę wiedzieć, że chce się to robić. Że chce się podarować temu konkursowi część swojego życia, która już nigdy nie wróci, i postarzyć się o kilka lat w ciągu dwóch, trzech tygodni. Ale jeśli człowiek jest bardzo przekonany i ma naprawdę chęć, to konkurs może być świetną trampoliną do rozwoju, nawet niekoniecznie przez zdobycie nagrody, ale przez dobre pokazanie się publiczności.

Ma pan teraz jakieś szczególne artystyczne marzenie? Coś, do czego pan dąży?

– Myślę, że moja solowa płyta, nad którą pracuję, jest spełnieniem jednego z moich marzeń. Będzie to album zarówno z muzyką fortepianową, jak i organową. Materiał został już nagrany. Mam nadzieję, że ukaże się na przełomie 2026 i 2027 roku.

Czyli nie tylko Chopin?

– Oczywiście, że nie. Pracuję nad tym, żeby przy nazwisku Pawlak nie stał tylko Chopin, ale też inni kompozytorzy i moja wszechstronność. **BM**

Piotr Pawlak – jeden z najbardziej wszechstronnych polskich pianistów młodego pokolenia. Zwycięzca V Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Maj Lind w Helsinkach (2022) i XI Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego w Darmstadt (2017), faworyt publiczności XIX Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie (2025), laureat konkursów chopinowskich w Pekinie (2016), Budapeszcie (2018) i Krakowie (2019), Międzynarodowego Konkursu Muzyki Polskiej im. Stanisława Moniuszki w Rzeszowie (2019), Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy (2022) i Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego na Instrumentach Historycznych w Warszawie (2023). Angażuje się w przywracanie improwizacji do świata muzyki klasycznej, inspirować się w tym zakresie historyczną praktyką wykonawczą.

NABIŚCI

THE NABIS

16.07–15.11
2026

PROROCY
NOWEJ

SZTUKI
PROPHETS
OF A
NEW ART

Félix Vallotton (1865–1925), Półka (Zabawek parku z dzieckiem), 1899
© Grand Palais / Musée d'Orsay / Sylvestre Charvat

MUZEUM
ŁAZIENKI
KRÓLEWSKIE
PODCHORAŻÓWKA
THE ROYAL
ŁAZIENKI MUSEUM
OFFICER CADET
SCHOOL

WYSTAWA
CZASOWA
TEMPORARY
EXHIBITION

KUP
BILET



Ósmą edycję Festiwalu romantycznych kompozycji 2026 zwieńczy recital **Adama Golki** zatytułowany *Opowieści przy fortepianie*.

Polsko-amerykański pianista poświęci swój występ balladom. Wykona dzieła tego gatunku spod pióra Roberta Schumanna, Clary Schumann, Johanna Brahmsa, Juliusza Zarębskiego i Fryderyka Chopina. W programie nie zabraknie też muzyki bliższej naszym czasom – zabrzmie *North American Ballad No. 3 „Winnboro Cotton Mill Blues”* Frederica Rzewskiego, jednej z czołowych postaci amerykańskiej awangardy lat 60. XX wieku.

Adam Golka urodził się w 1987 roku w Stanach Zjednoczonych, podkreśla jednak, że jego pierwszym językiem był polski, którym porozumiewał się w domu rodzinnym. Miłość do fortepianu zaczęła się od Chopina, ale na nim nie zakończyła, chociaż na Festiwalu w Dusznikach artysta pierwszy raz wystąpił jako kilkunastolatek. To był jednak dopiero początek jego niezwykłych osiągnięć. Mając 18 lat, wykonał komplet 32 sonat Ludwiga van Beethovena. – Najpierw nauczyłem się *Hammerklavier*, potem grałem ostatnie opusy (od 109 do 111), aż w końcu uznałem, że warto zrobić wszystkie sonaty – opowiadał w radiowej rozmowie z Różą Świątczyńską. Wykonywanie tego cyklu odłożył na 14 lat, po czym wrócił do niego w 2020 roku. W okresie pandemii wykonał cały cykl 32 sonat Beethovena w Bach Festival Society w Winter Park (Floryda) oraz w Kościele św. Tomasza przy Piątej Alei w Nowym Jorku, zachowując dystans społeczny

Między Polską i Ameryką

i transmitując występ na żywo. Nagrał też wówczas 32 krótkie filmy 32@32 (dostępne na YouTube), które dokumentowały jego przygotowania do publicznego wykonania cyklu i rozmowy z gośćmi, wśród których znalazł się między innymi Alfred Brendel. Nauczycielami Adama Golki byli José Feghali, u którego studiował na Texas Christian University, oraz Leon Fleisher w Peabody Conservatory. Po ukończeniu studiów Adam rozwijał kunszt pod okiem Alfreda Brendela, Richarda Goode’a, Murraya Perahii, Mitsuko Uchidy. Kariera zawodowa Adama rozpoczęła się od pierwszej nagrody oraz nagrody publiczności na II Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym w Szanghaju. W 2008 roku Adam zdobył nagrodę Gilmore Young Artist Award, a w 2009 roku – stypendium Maxa I. Allena w ramach American Piano Awards. Adam nagrał utwory Beethovena, Schumanna i Brahmsa dla londyńskiej wytwórni First Hand Records, a w 2026 roku ukazał się album *Chopin sans Chopin* z jego autorskim wyborem utworów inspirowanych twórczością Fryderyka Chopina, w tym światową premierą *Mazurka* Natalii Janothy (1856–1932), polskiej wirtuozki fortepianu i kompozytorki, autorki około 400 utworów fortepianowych. Adam Golka mieszka w Nowym Jorku, jest wykładowcą w College of the Holy Cross w Worcester i artystą rezydentem tej uczelni. Jego brat Tomasz jest skrzypkiem, a obecnie przede wszystkim dyrygentem i kompozytorem. **BM**

Adam Golka

Karpati & Zarewicz



Nie musimy się spierać o gusta

– Skoro jesteśmy
na jednej uczelni i gramy
na instrumentach, z których
jeden jest melodyczny,
drugi harmoniczny, to warto
połączyć siły –
z **Karoliną Mikołajczyk**
i **Iwo Jedyneckim** rozmawia
Robert Kamyk.

Anita Wąsik-Płocińska



Iwo Jedynecki i Karolina Mikołajczyk



Robert Kamyk: Ile może istnieć takich duetów jak wasz, łączących akordeon ze skrzypcami?

Karolina Mikołajczyk: – Myślę, że nie ma ich zbyt wiele. Na pewno to, co nas wyróżnia, to wspólne działanie nieprzerwanie od 13 lat. Tak nietypowych zespołów z takim stażem raczej nie ma.

Iwo Jedynecki: – Może wyróżniać nas też fakt, że jesteśmy małżeństwem. Ktoś mógłby pomyśleć, że to utrudnia współpracę, ale u nas raczej ją ułatwia. Możemy na przykład w każdej chwili przeciwzyć coś przed koncertem i nie musimy się na to specjalnie umawiać.

K.M.: – Tak, to działa bardzo organicznie. Próby i ustalanie różnych programów koncertowych to część naszego życia.

Najpierw poznaliście się prywatnie?

K.M.: – Zналиśmy się dwa lata.

I.J.: – I po tych dwóch latach pomyśleliśmy, że skoro jesteśmy na jednej uczelni, gramy na instrumentach, z których jeden jest instrumentem melodycznym, a drugi harmonicznym, to warto spróbować zagrać coś razem. Szybko się okazało, że się w tym spełniamy.

K.M.: – Wybraliśmy najpierw cztery utwory, z czego tylko dwa oryginalnie napisane na ten skład, a dwa pozostałe opracowaliśmy. I od razu czuliśmy, że chcemy robić coś innego, świeżego.

I.J.: – Od początku chcieliśmy tworzyć transkrypcje, żeby nie iść utartym schematem. I nie korzystać tylko z tego programu, który już wcześniej ktoś grał na skrzypcach i akordeonie. Chcieliśmy grać rzeczy, które po prostu lubimy. Pamiętam pracę nad *Pawaną* Ravela. To była jedna z tych pierwszych kompozycji, które zrobiliśmy. Wcześniej żaden utwór z literatury akordeonowej nie dawał mi takiej przyjemności w obcowaniu z najwyższym rodzajem sztuki, z najlepszą muzyką.

K.M.: – Na Festiwalu romantycznych kompozycji też gramy koncert złożony w całości z utworów w naszych transkrypcjach, wiele z nich wykonamy premierowo.

Spisujecie je, żeby inni też mogli z nich korzystać?

K.M.: – Ostatnio tak. Stąd na przykład nasza współpraca z Schott Music, wydawcą dzieł Krzysztofa Pendereckiego. Opracowaliśmy – za zgodą profesora Pendereckiego – jego *I Sonatę* na skrzypce i fortepian. Schott

wyda ją w naszej transkrypcji na skrzypce i akordeon.

I.J.: – W większości jednak własne opracowania mamy „w palcach” i w pamięci. Robimy jedynie notatki w oryginalnych nutach. Czas chyba zacząć to wszystko spisywać.

Jak układacie program koncertu?

I.J.: – Staramy się łączyć znane utwory, w których najlepiej można pokazać możliwości brzmienia skrzypiec i akordeonu, i zestawiać je z utworami rzadziej pojawiającymi się w programach koncertów. Często lubimy też robić wprowadzenia do utworów i trochę opowiadać o ich historii.

K.M.: – Ważne jest to, w jakiej kolejności utwory są wykonywane podczas koncertu, bo pozwala to dobrze rozłożyć napięcia w całym programie. Duże znaczenie ma też, kiedy zaczynamy mówić o muzyce. Nie chodzi o to, żeby „zagadać” koncert, tylko żeby było to pewnego rodzaju dopełnienie. I.J.: – Szczególnie dobrze działa to w przypadku muzyki programowej, jak w koncertach z cyklu *Cztery pory roku* Vivaldiego, gdzie poza nutami w partyturze zapisane są sonety, czy w *Danse macabre* Saint-Saënsa. Po takim koncercie ludzie często podchodzą do nas i dziękują za te opisy, mówiąc, że dzięki temu zupełnie inaczej tę muzykę odbierali.

Dużo podróżujecie. Sporo czasu spędziliście w Nowym Jorku z racji stypendium, które otrzymał Iwo. Co dał wam ten pobyt?

K.M.: – Bardzo dużo. Od wspomnianego „storytellingu”, po pozbycie się poczucia, że nam, muzykom klasycznym, czegoś nie wypada. Nauczyliśmy się tam otwartości i wiary, że warto robić swoje. I że na wszystko jest przestrzeń.

I.J.: – Nasze polskie środowisko klasyczne ma dużo plusów. Mamy świetnych artystów, najlepszą edukację muzyczną, cały świat może nam tego zazdrościć. Z drugiej strony, być może z szacunku dla tych klasycznych, „poważnych” zasad, koledzy trochę obawiają się wyjść poza utarty schemat, żeby nie narazić się na ocenianie. A nie warto bać się swoich pomysłów.

K.M.: – Najważniejsze, żeby działać w zgodzie ze sobą, własną estetyką i nie dać się zbić z tropu.

I.J.: – Podczas pobytu w Stanach widzieliśmy, że nawet najwięksi muzycy

klasyczni nie boją się współpracy z artystami spoza kręgu klasyki. Ci najwięksi też zapowiadają utwory ze sceny w Carnegie Hall. W Polsce jeszcze parę lat temu była to rzadkość. Tydzień po przylocie z Nowego Jorku graliśmy w Gorzowie Wielkopolskim. Postanowiliśmy sami poprowadzić ten koncert. Pamiętam, że reakcje publiczności były zupełnie różne od tego, co znaleźliśmy wcześniej. Stworzyła się świetna atmosfera, niesamowita wymiana energii pomiędzy nami a publicznością.

K.M.: – I to absolutnie nie chodzi o to, żeby umniejszać wagę i znaczenie muzyki.

I.J.: – Raczej o to, żeby zburzyć „szklaną ścianę” między muzykiem a słuchaczem, szczególnie przy koncertach o takim kameralnym, salonowym charakterze.

Jak akordeon jest przyjmowany w Stanach Zjednoczonych?

I.J.: – Z dużą otwartością. Amerykanie są społeczeństwem o dużym stopniu otwartości na to, co nowe. Dzięki temu nasza kariera koncertowa w połowie rozwija się w Stanach. Mamy tam agenta, który pomaga nam w organizowaniu koncertów na miejscu, w łączeniu nas z odpowiednimi osobami, do których nie mielibyśmy dostępu, gdyby nie on.

W ilu krajach graliście?

I.J.: – W 41 krajach na sześciu kontynentach. Niedawno dołożyliśmy ostatni kontynent, na którym jeszcze nie byliśmy, czyli Afrykę. Antarktydy nie bierzemy pod uwagę. Chociaż znajoma nam powiedziała, że dostała ostatnio propozycję zagrania na jakiejś stacji badawczej, więc niczego nie można wykluczyć.

A w jakich egzotycznych miejscach graliście?

I.J.: – Ostatnio był to Kapsztad. W Brunei Darussalam graliśmy chyba jako jedyni polscy muzycy klasyczni w historii tego państwa.

K.M.: – Indonezja była też dosyć egzotyczna. I Chile.

I.J.: – No i Hawaje! Hawaje są ciekawym przypadkiem, bo to są Stany Zjednoczone. Otoczenie bardzo egzotyczne, ale publiczność amerykańska i sale koncertowe w stylu amerykańskim. Dysonans poznawczy jest spory.

Iwo, grałeś kiedyś w zespole rockowym.

I.J.: – Tak, na klawiszach, elektronicznym fortepianie. Teraz są elektroniczne akordeony, więc mógłbym te same partie wykonywać na akordeonie.



Anita Wąsik-Płocińska

Iwo Jedynecki i Karolina Mikołajczyk

Myślałeś, żeby ten klimat rockowy trochę wprowadzić do waszego duetu?

I.J.: – Ja w ogóle czuję się jak rockman, gdy jestem na scenie. Jestem muzykiem klasycznym o duszy rockmana. Nie jestem kontemplacyjnym artystą. Muzyka rockowa sporo czerpała z klasyki. Jest też wielu kompozytorów, w których muzyce można odnaleźć energię kojarzącą się z muzyką bardziej rozrywkową.

Karolina, energia Iwo-rockmana ci się udziela?

K.M.: – Myślę, że jest między nami równowaga. Na scenie jestem raczej eteryczna, więc chyba dobrze się uzupełniamy.

W czym jesteście jeszcze podobni?

K.M.: – Jesteśmy podobni w podejściu do dźwięku. Mamy podobny rodzaj wrażliwości, podobny gust, jeśli chodzi o utwory, które wybieramy.

I.J.: – Gdy słuchamy Konkursu Chopinowskiego, zawsze podobają nam się ci sami wykonawcy. I tak samo jest z tymi, którzy nam się nie podobają. Nie musimy się spierać o gusta.

A jak się różnicie?

I.J.: – Myślę, że różnimy się wtedy, kiedy zaczynamy się przygotowywać do

koncertów lub pracować nad nowym programem.

K.M.: – Dla mnie przygotowanie zaczyna się od tego, że mam pięknie ułożone nuty, które otwieram i jednego dnia sobie zanotuję opalcowanie, drugiego dnia zagram to w taki czy inny sposób. Muszę mieć po prostu przestrzeń, żeby do tego utworu podchodzić i o nim trochę pomyśleć.

I.J.: – Ja znam siebie na tyle, że jestem w stanie powiedzieć, ile potrzebuję czasu, żeby przygotować materiał na koncert...

K.M.: – ...i zostawia to na ostatnią chwilę!

I.J.: – Pracuję pod deadline. Nie zaczęłam przygotowywać się do koncertu, który jest przewidziany na przykład za rok.

Jakimi jesteście żywiołami?

I.J.: – Nie sprawdzaliśmy tego, ale chyba ogień i woda.

K.M.: – Mamy zupełnie różne cechy charakteru, ale myślę, że przez to dobrze na siebie wpływamy.

I.J.: – Na próbach nie mamy żadnych spięć. Rzadko wchodzimy w swoje kompetencje. Jeśli obie osoby grają dobrze na swoim instrumencie i mają podobny gust, to rzadko pojawia się konflikt.

Czy to, że jesteście parą w życiu prywatnym, przekłada się na wasze występy na scenie?

K.M.: – Moim zdaniem, tak. To kwestia porozumienia pozamuzycznego, bez słów.

I.J.: – Ciekawe właśnie jest to, czy jest kwestia tego, że jesteście parą w życiu prywatnym, czy tego, że już tak długo ze sobą gramy.

K.M.: – Na pewno jest między nami rodzaj chemii, gdy gramy. Nie ogłaszamy specjalnie tego, że jesteście parą, nosimy też inne nazwiska. A jednak ludzie to wyczuwają i często po koncertach pytają nas, czy jesteście razem. Więc coś w tym musi być.

BM

Duo Karolina Mikołajczyk (skrzypce)

i Iwo Jedynecki (akordeon) – artyści rozpoczęli współpracę w 2013 roku w trakcie studiów na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Korzystają z własnych aranżacji wybranych utworów (najczęściej na skrzypce i fortepian) oraz dzieł stworzonych z myślą o tym właśnie duecie. Laureaci Paszportu „Polityki” w kategorii Muzyka poważna za „wszechstronność i umiejętność poruszania się po różnych światach muzycznych; wirtuozerie, nieokiełznaną fantazję i pomysłowość w doborze oraz tworzeniu nowego repertuaru na nietypowy skład”. Byli też nominowani do nagrody fonograficznej Fryderyk za płytę *Błażewicz* w kategorii Album roku – muzyka współczesna.

Perlage. W harmonii ze sztuką.



Perlage®

Perlage Arte
FOUNDATION

**8. Międzynarodowy
Festiwal Muzyki Europy
Środkowo-Wschodniej**

eufonie

**12 listopada – 6 grudnia
2026 roku**

**Program i bilety:
eufonie.pl**



ORGANIZATORZY



**Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego**



**NARODOWE
CENTRUM
KULTURY**

Nienawidzę dresów,

Z Yehudą Prokopowiczem rozmawia Maciej Łukasz Gołębiowski.

Maciej Łukasz Gołębiowski: Zaczniemy od pana niedawnego głośnego występu na Open'erze. Muzyka klasyczna na festiwalu popowo-rockowym to wciąż niecodzienne zjawisko. Jakie ma pan wrażenia?

Yehuda Prokopowicz: – Sama inicjatywa bardzo mi się podoba. Zupełnie nie zgadzam się z opiniami, że muzyka klasyczna gdzieś „nie pasuje”. Niektórzy oczywiście nazwą ją sztuką elitarną, ale tu chodzi o samą ideę otwartości. Dla mnie każda muzyka powinna być dostępna dla wszystkich.

Open'er idealnie wpisał się w tę koncepcję. Festiwalowa publiczność była wręcz zaskoczona tym, jak bardzo im się podobał klasyczny repertuar. Na scenie bardziej stresowała mnie świadomość transmisji telewizyjnej niż żywy tłum. Telewizja nie oddaje w pełni tego, co kreuje się na estradzie, a dla mnie zawsze najważniejsze jest to, co dzieje się tu i teraz. Kiedy po występie szedłem na koncert Nicka Cave'a, słuchacze bili mi brawo i gratulowali, co tylko utwierdziło mnie w przekonaniu, że takie inicjatywy są niezwykle potrzebne.

Publiczność na festiwalu to głównie pana rówieśnicy. Słucha pan na co dzień muzyki, która zazwyczaj tam rozbrzmiewa, czy obraca się pan wyłącznie w świecie klasyki?

– Słucham absolutnie każdej muzyki. Kiedy włączam playlistę na Spotify, potrafi ona sięgać od kantat Bacha, przez Beatlesów czy Budkę Suflera, aż po rapera Okiego. Czasem służy to po prostu zrelaksowaniu głowy. Zresztą dla czystej przyjemności gram czasem z kolegą na cztery ręce covery i aranżacje popowych czy rockowych utworów. Uwielbiam to niesamowite zderzenie muzycznych światów.

Skąd muzyka wzięła się w pana życiu? Pochodzi pan z wielodzietnej rodziny

o silnych tradycjach, do tego dochodzą lata dzieciństwa w Izraelu. Jak to środowisko pana ukształtowało?

– Te tradycje sięgają znacznie głębiej. Mój pradziadek Tadeusz był wybitnym pianistą, który pięknie grał Chopina, a prababcia czasem z nim śpiewała. Te artystyczne skłonności zaczęły pączkować w różnych kierunkach. Moja babcia i mama spełniały się w malarstwie i scenografii. A przy tak licznej gromadce rodzeństwa w naszym domu jest dziś po trochu wszystkiego. Fortepian wybrałem ja, mój brat oraz siostra. Siostra, która skończyła wyższą uczelnię muzyczną w Jerozolimie, była moją pierwszą nauczycielką. Mój brat, choć świetnie komponuje, genialnie improwizuje i ukończył studia w Tel Awiwie, ostatecznie zainteresował się filozofią, idąc w ślady naszego taty. Młodsza siostra studiuje na krakowskiej ASP. Razem reprezentujemy więc różne dziedziny sztuki. Pamiętam też z dzieciństwa, że moja rodzina zajmowała się teatrem, tworząc bardzo ciekawe widowiska metafizyczno-filozoficzne. Z samego Izraela pamiętam natomiast niewiele, uważam jednak, że kultura i środowisko tego kraju mają na mnie wpływ. Sam fakt narodzin tam nie świadczy dla mnie o narodowości, ale o idei kultury, z której wyrosli tacy mistrzowie jak Artur Rubinstein czy Vladimir Horowitz. W jakimś sensie czuję się kontynuatorem tego połączenia światów.

Często powołuje się pan na słowa swojego dawnego pedagoga profesora Stefana Wojtasa, który powtarzał: „Grać pięknie”. Co to dla pana oznacza w praktyce?

– Myślę, że każdy ze studentów profesora miał inne wytłumaczenie tego hasła, co zresztą tłumaczy, dlaczego osobowości, które wyszły z jego klasy, są tak różne. Dla mnie „grać pięknie” to po prostu wejść całkowicie w proces kreowania materii muzycznej, odrzucić wszelkie inne problemy. Oznacza to odcięcie się od myślenia o trudnościach technicznych, ale też problemów psychologicznych – to, że jestem akurat zestresowany czy smutny, nie oznacza, że powinienem mój smutek aplikować Chopinowi. Nuty na pięciolinii nie są instrukcją. W muzyce nie chodzi o mechaniczne, nawet najlepsze ich odtwarzanie, ale o przekazanie pierwotnej

idei kompozytora, o stworzenie muzyki na nowo. Wymaga to szacunku dla autora, chociaż czasami zdarza się, że bywa piękniej, gdy naginamy pewne reguły i przyjęte standardy.

Dotykamy ważnego tematu. Dziś wielu muzyków ceni grę perfekcyjną. Pan zdaje się reprezentować inne podejście.

– Często mam w sobie ogromny dysonans. Z jednej strony, skoro gramy Chopina, powinniśmy grać „po chopinowsku”. Z drugiej strony, dla każdego pianisty ten styl oznacza coś innego. Gdy idziemy na koncert wielkich osobowości, takich jak Ivo Pogorelich czy Eric Lu, idziemy tam dla nich, dla twórczego aktu. Dlatego wciąż poszukuję balansu – czy grać „po chopinowsku”, czy może „po prokopowiczowsku”. Ostatecznie jednak gram tak, jak osobiście słyszę muzykę wewnątrz siebie, a nie tak, jak być może oczekiwalaby publiczność. I ta swoboda jest niezwykle ważna. Zresztą na ostatnich Konkursach Chopinowskich było wyraźnie widać, że i jurorzy, i słuchacze pragną osobowości wychodzących poza klasyczne ramy. Moda na perfekcyjne granie „płytkowe” – zapoczątkowana w Europie, ale doprowadzona do absurdu na przykład przez szkoły azjatyckie – dała nam niezwykle jakość dźwięku, niezawodną technikę i – niestety – dość przewidywalne wykonania. Nie umniejszam temu kunsztowi, ale dla mnie jest to po prostu zbyt mało romantyczne.

Mówi pan, że romantyzm to swoboda. A czym jest romantyzm XXI wieku z pana perspektywy? Jak on ma się do czasów dawnych mistrzów?

– Romantyzm rozumiem jako bezwzględne dążenie do idei. To nie jest życie w impresjonistycznej chwili przebywania „tu i teraz”. Człowiek romantyczny wyznacza sobie cel. To może być kariera, bogactwo lub choćby znalezienie ukochanej. I z pełnym poświęceniem o to walczy. Pod tym względem nasze czasy są niezwykle romantyczne. Wciąż za czymś pędzimy, chcemy po coś sięgać. Drugi aspekt to ten czysto wykonawczy: dawniej romantyzm pozwolił kompozytorom uwolnić się z ram klasycystycznych form. Chopin po prostu

nawet tych od Balenciagi

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina



Yehuda Prokopowicz

pisał ballady, rzucał na pięciolinię swoje wizje bez sztywnych gorsetów. Dzisiaj ta sama wolność powraca do pianistów. Granice znów stają się wspaniale rozciągliwe.

Ta artystyczna swoboda idzie u pana w parze z unikalnym wizerunkiem. Elegancja, kapelusz na głowie. Skąd taki styl?

– Powiem najprościej, jak się da: ja po prostu uwielbiam piękno we wszystkich jego przejawach. Uwielbiam pięknie

podane jedzenie, wspaniałe instrumenty oraz estetyczne i luksusowe wnętrza hoteli. Piękny strój czy nakrycie głowy sprawiają z kolei, że człowiek na zewnątrz wygląda lepiej. Nienawidzę dresów, nawet tych od Balenciagi. Moda polegająca na sprzedaży toreb-worków na śmieci za ogromne pieniądze jest mi zupełnie obca. Ale piękno to nie jest perfekcja. Perfekcja bywa wrogiem piękna. Dziś żyjemy w erze krzykliwych mediów społecznościowych.

Sztuka współczesna często opiera się na tym, by szokować scrollującego ekran młodego człowieka. Kiedy odwiedziłem wystawę mojej siostry na ASP, moją uwagę przykuł mały obraz, który był po prostu perfekcyjnie skopiowanym namalowanym paragonem. Z początku pomyślałem: „Co to ma być? Zupełnie nie rozumiem współczesnej sztuki”. Jednak to był jedyny obraz, który ostatecznie zapamiętałem, a więc autorka osiągnęła swój artystyczny



Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

Yehuda Prokopowicz na Konkursie Chopinowskim, 2025

cel, i niesamowicie to podziwiam. Ja w muzyce klasycznej nie czuję potrzeby szokowania na siłę. Chcę, by muzyka była otwarta, ale nie zamierzam o nikogo desperacko walczyć.

Kariera zawodowego muzyka jest niezwykle wymagająca. Zostaje czas na cokolwiek innego?

– Często śmiejemy się z bliskimi, że na podstawie moich wypowiedzi publicznych można odnieść wrażenie, iż składałam się z dwóch zupełnie różnych osobowości. Dopiero podczas zadawania mi takich pytań zaczynam głębiej analizować pewne własne postawy. Jeśli chodzi o życie poza

fortepianem, czasu nie ma właściwie na nic. Przy ciągłych wyjazdach, podróżach pociągami i koncertach trudno uczyć się regularnie na basen czy trenować taniec, dajmy na to breakdance. Natomiast prawdziwe życie pozamuzyczne ukryte jest dla mnie w absolutnych drobnostkach: to krótki, dwudziestominutowy spacer, obserwacja wiatru wiejącego w twarz i liści na wietrze. To dotyk, zapach, relacja z drugim człowiekiem. Wiele osób dziwi się, gdy mówię, że z jednej strony pragnę kariery pianistycznej, a z drugiej chcę mieć dużą rodzinę. Ja po prostu nie analizuję tego, jak jedno wpłynie na drugie – chcę doświadczyć obu tych rzeczy w swoim życiu. **BM**

Yehuda Prokopowicz urodził się w 2005 roku w Netanii w Izraelu. Półfinalista i zdobywca nagrody Polskiego Radia za najlepsze wykonanie mazurków na 19. Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie (2025). Naukę gry na fortepianie rozpoczął w wieku czterech lat u swojej siostry Veroniki, uczennicy prof. Eitana Globersona. Krakowskie szkoły muzyczne doprowadziły go do mistrzowskiej klasy prof. Stefana Wojtasa. Obecnie jest studentem Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie w klasie dr. Krzysztofa Książka.



Filharmonia Krakowska zaprasza na koncerty!

Informacje i rezerwacje:

rezerwacja: tel. 12 619 87 22
widownia@filharmoniakrakow.pl

fot. P. Markowski



FILHARMONIA
im. Karola Szymanowskiego
W KRAKOWIE

 **KULTURALNA
MAŁOPOLSKA**

WWW.FILHARMONIAKRAKOW.PL



KLONN

dla koneserów sztuki i dobrego smaku

ZAPRASZAM

Mirosław Nizio

RESTAURACJA KLONN JAZDÓW 1B, WARSZAWA WWW.KLONN.PL
ZAREZERWUJ STOLIK RESTAURACJA@KLONN.PL +48 22 100 63 63



VIVA!

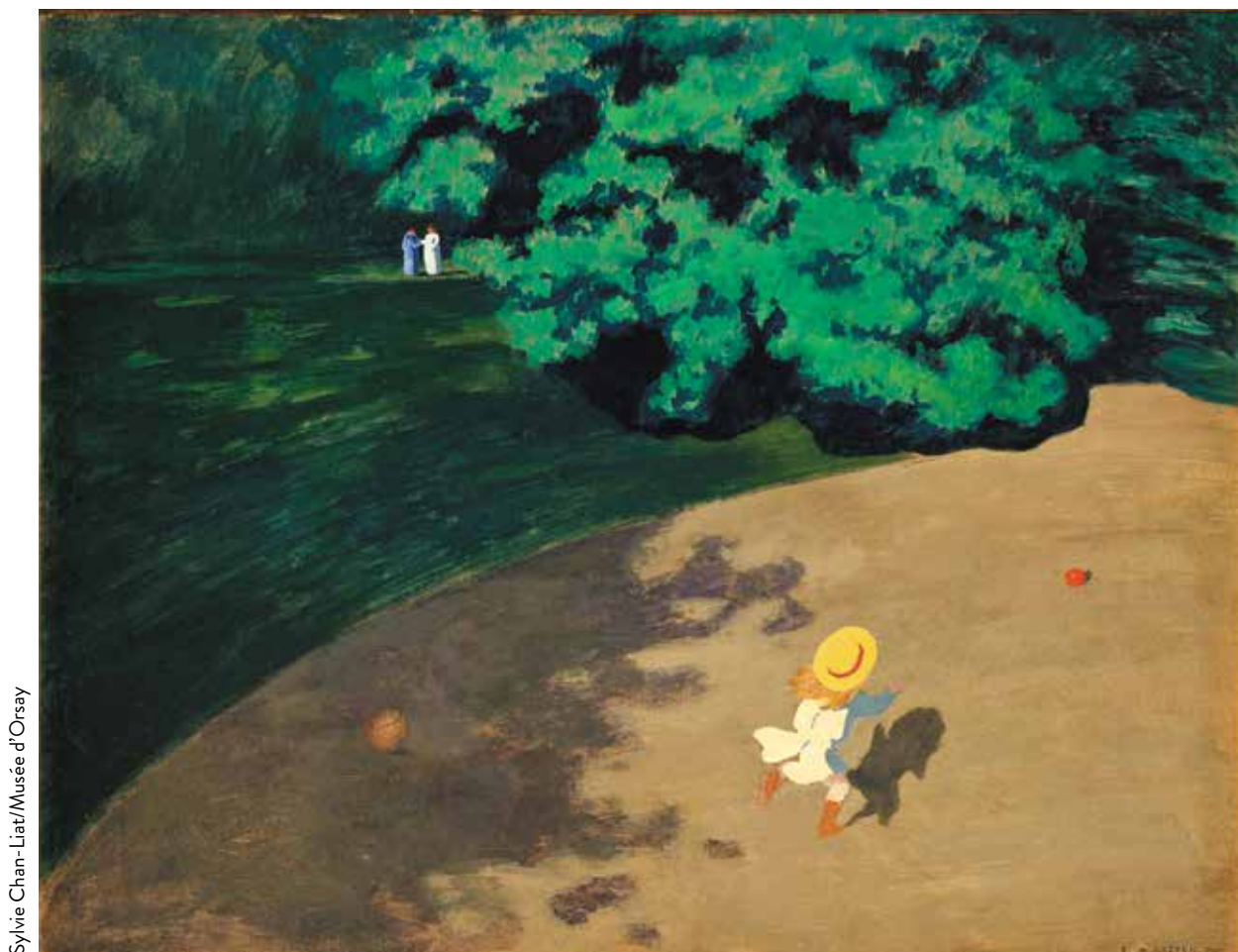


WEJDŹ
DO ŚWIATA
SZTUKI

Nabiści w Łazienkach Królewskich

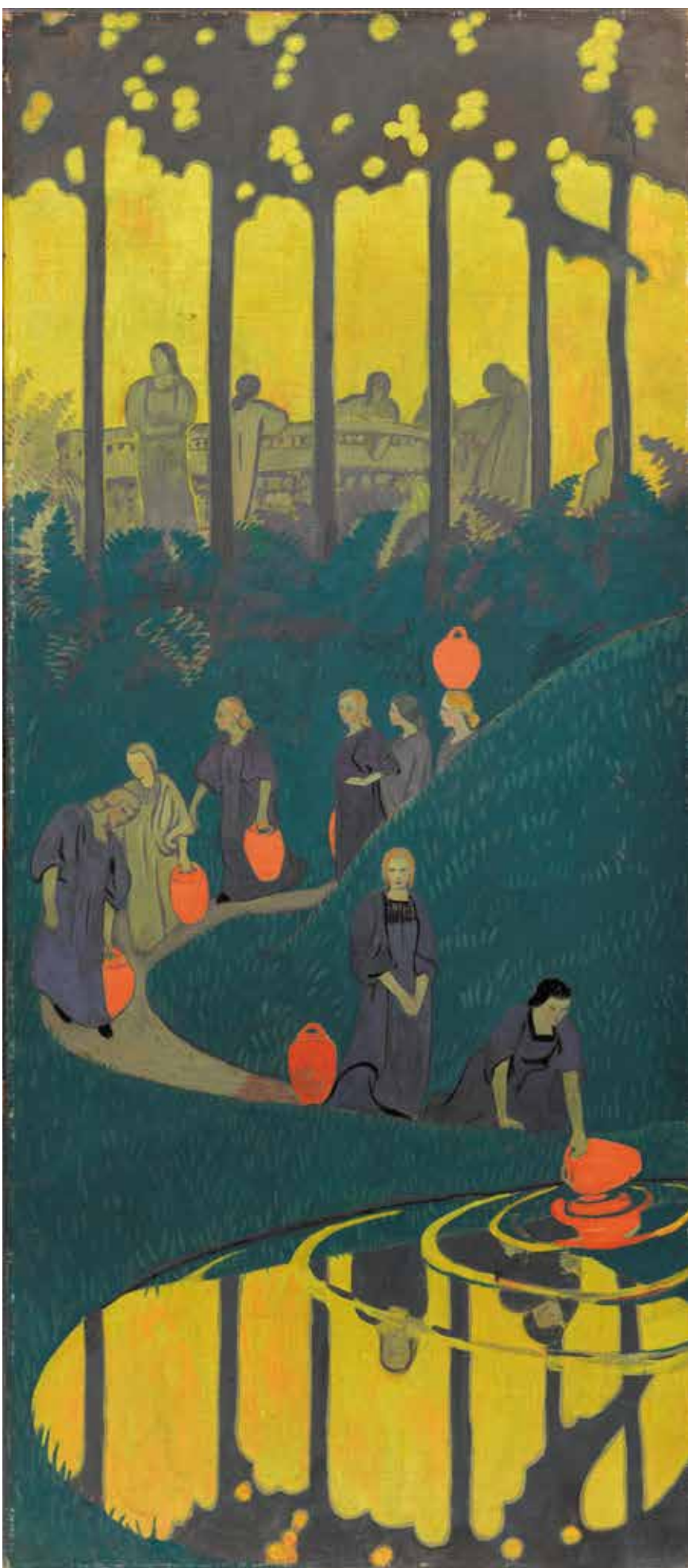
Niemal sto dzieł nabistów można oglądać do 15 listopada w Podchorążówce w Łazienkach Królewskich w Warszawie. Są wśród nich m.in. obrazy Maurice'a Denisa, Paula Ransona i Paula Sérusiera. Prace pochodzą z polskich i zagranicznych kolekcji, w tym paryskiego Musée d'Orsay.

Nabiści byli grupą artystyczną działającą we Francji w latach 1888–1899. *Nabi* to po arabsku i hebrajsku prorok. Twórcy odrzucili zasady akademickiego malarstwa, a ich prace charakteryzował głęboki kolor, wyraźny kontur i dekoracyjność.



Sylvie Chan-Liat/Musée d'Orsay

Félix Vallotton, *Piłka (Zakątek parku z dzieckiem)*, 1899



Paul Sérusier, *Kobiety przy źródle (Danaidy)*, 1899



Pierre Bonnard, *Dziewczyna w czarnych pończochach*, 1893

Ekspozycję wzbogacają również obiekty z dziewięciu krajowych zbiorów publicznych, w tym dzieła Władysława Ślewińskiego – jednego z nielicznych polskich artystów bezpośrednio związanego z École de Pont-Aven i pozostającego pod wyraźnym wpływem Paula Gauguina i nabistów – oraz m.in. Meli Muter, Stanisława Wyspiańskiego, Mariana Wawrzeckiego, Edwarda Okunia, Witolda Wojtkiewicza.

Kuratorami wystawy są dr Ewa Bobrowska oraz Jean-René Saillard.

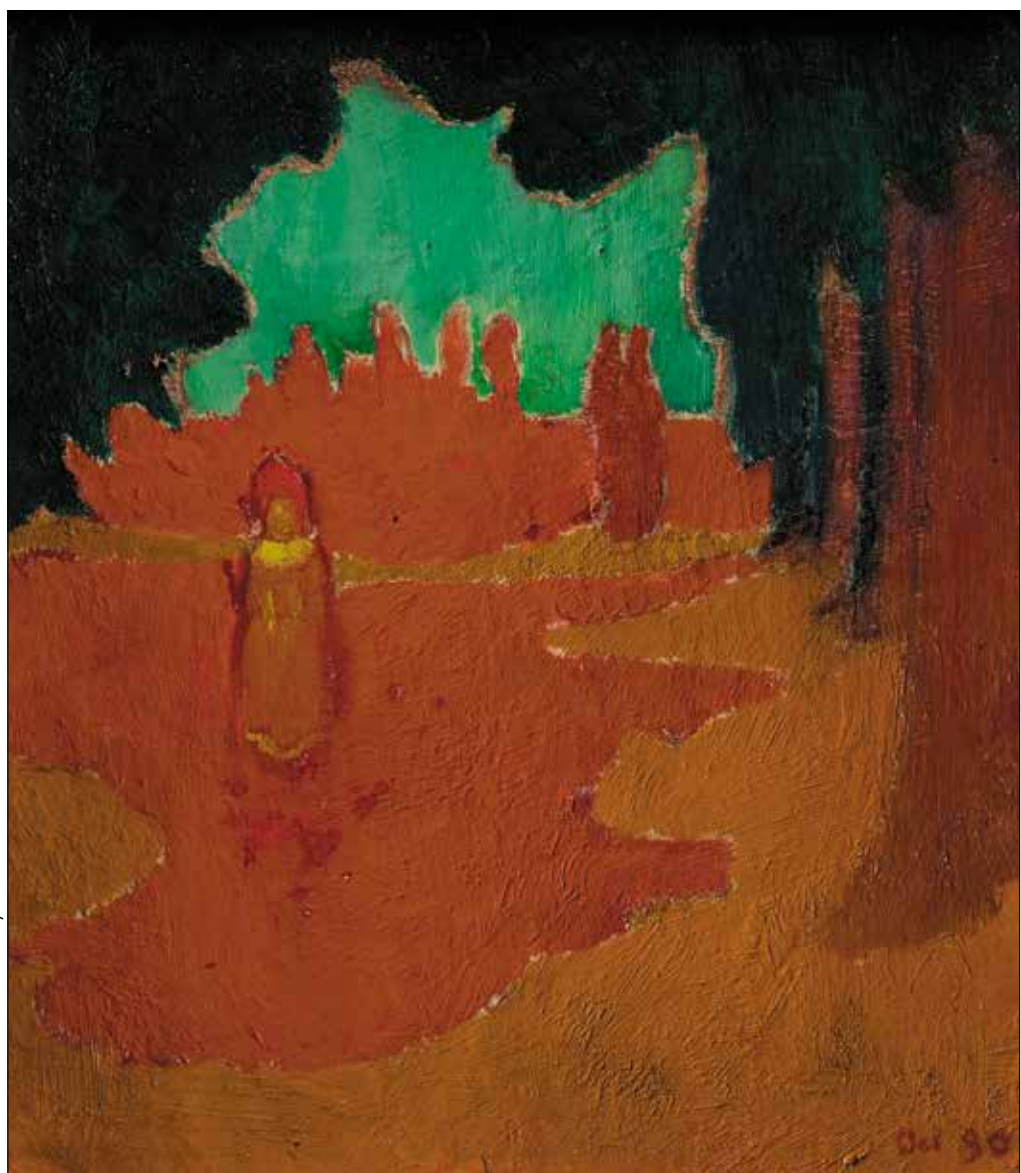
lazienki-krolewskie.pl



Maurice Denis, *Menuet księżniczki Maleine (Marthe przy pianinie)*, 1891

Wystawa ukazuje fundamentalną rolę, jaką nabiści, m.in. Paul Sérusier, Pierre Bonnard, Paul Ranson, Maurice Denis, Ker-Xavier Roussel, Georges Lacombe, Édouard Vuillard i Félix Vallotton, odegrali w kształtowaniu sztuki nowoczesnej. Mimo że istotnie wpłynęli na twórczość przełomu XIX i XX wieku, wciąż pozostają niedostatecznie znani szerszej publiczności, szczególnie w Polsce, gdzie nie zorganizowano dotąd żadnej ekspozycji poświęconej tej grupie choć oddziaływała też na polskich artystów studiujących pod koniec XIX wieku w Paryżu.

Na wystawie są prezentowane dzieła pochodzące ze zbiorów jedenastu zagranicznych instytucji publicznych z Francji, Szwajcarii, Holandii i Węgier. Większość z nich nigdy wcześniej nie była pokazywana w Polsce. Są to przede wszystkim znakomite obrazy ze zbiorów paryskiego Musée d'Orsay, w tym jedna z ikonicznych dla nabistów prac *Plama słońca na tarasie* Maurice'a Denisa. Na wystawie pojawiły się też prace z jedenastu kolekcji prywatnych – francuskich, szwajcarskich i polskich – zatem możliwość zobaczenia ich na żywo jest absolutnie wyjątkowa. **BM**



Patrice Schmidt/Musée d'Orsay

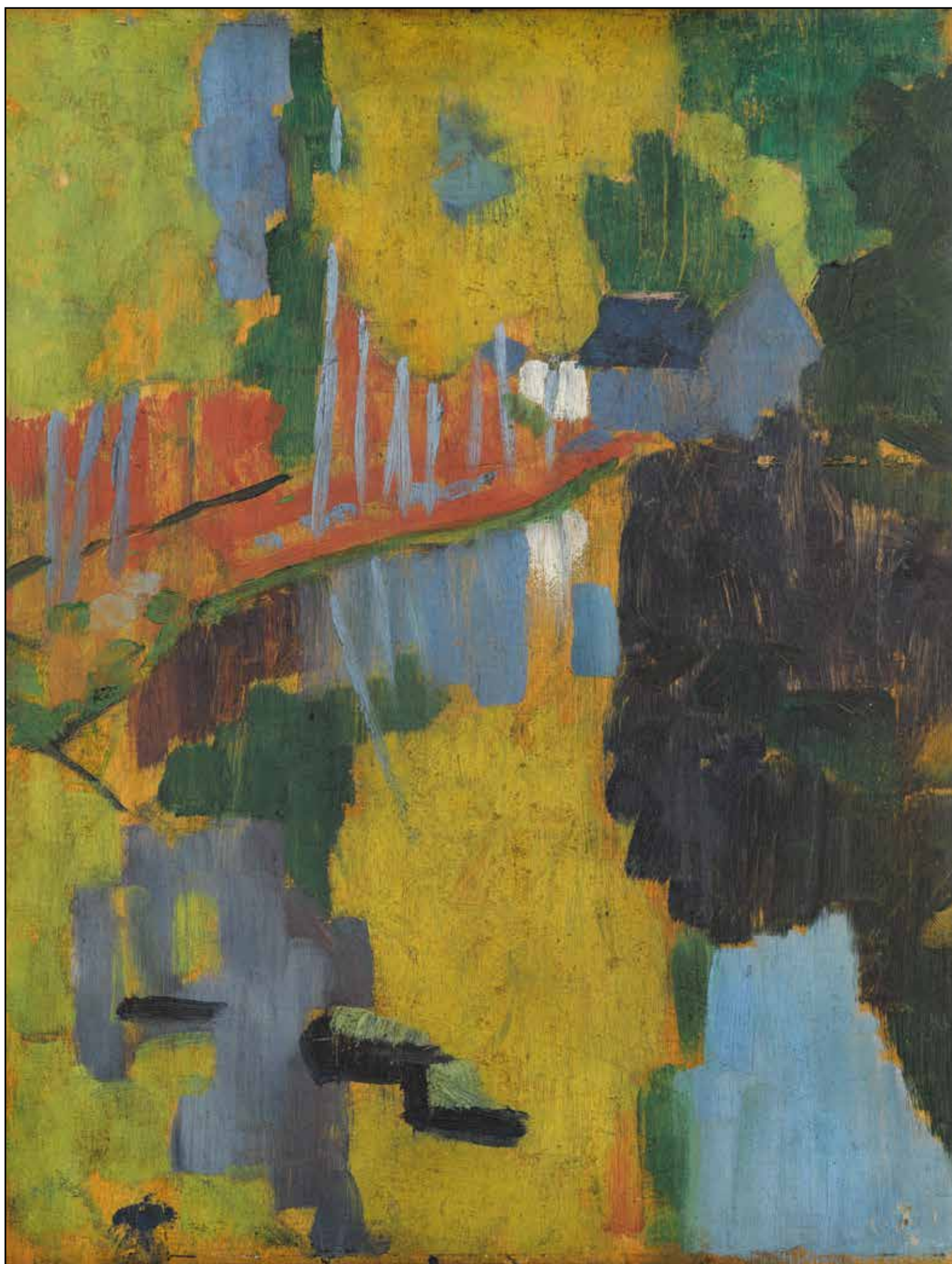
Maurice Denis, *Słoneczna plama na tarasie*, 1890Édouard Vuillard, *Autoportret ośmiokątny*, 1890

Patrice Schmidt/Musée d'Orsay

Ker-Xavier Roussel i Pierre Bonnard w Wenecji, 1899



Patrice Schmidt/Musée d'Orsay



Patrice Schmidt/Musée d'Orsay

Paul Sérusier, *Talizman*, 1888

A close-up portrait of a woman with long, dark hair, looking directly at the camera. She is holding a large bouquet of blue delphinium flowers with white centers, which partially obscures her face. She is wearing a dark, textured sweater over a white ribbed turtleneck. The background is a warm, textured wood panel.

HEXE.COM.PL | AW 26/27

HEXELINE



MAXIM KOLOMIETS
MATKI CHERSONIA
PAWEŁ MYKIETYN
CZARODZIEJSKA GÓRA
RICHARD STRAUSS
SALOME
LÉO DELIBES
MANUEL LEGRIS
COPPÉLIA
LEOŠ JANÁČEK
KATIA KABANOWA
KREACJE 19
ŁUKASZ GODYLA
ŚLŌNSKIE GOŁYMBIE
FRANCIS POULENC
GŁOS LUDZKI
ANOTHER SILENCE
ARNOLD SCHÖNBERG
OCZEKIWANIE
GEORGES BIZET
POŁAWIACZE PEREŁ
KATARZYNA KOZIELSKA | EYAL DADON | ALEXANDER EKMAN
PIĘKNO I IRONIA
JACQUES OFFENBACH
OPOWIEŚCI HOFFMANNA

SEZON 2026/2027

teatr Wielki.pl

Mecenas Teatru
Partner Akademii Operowej
Mecenas Galerii Opera



Mecenas Teatru
Mecenas cyklu Wielkie Głosy



Mecenas Teatru
Partner Akademii Operowej



Mecenas Teatru



Partnerzy



Patroni medialni



Partner medialny



Kto płaci, ten rozdaje karty? O finansowaniu kultury i o tym, dlaczego to nie jest problem pieniędzy

Opowiadamy o kulturze jak o obszarze wymagającym opieki, nie jak o narzędziu wpływu. Pozycjonujemy ją jak koszt, który trzeba uzasadnić, nie jak kapitał, który trzeba uruchomić. To błąd.

Justyna Szyłman



Lukasz Pukowiec

Zacznijmy od sceny, która może się rozegrać w każdej polskiej instytucji kultury, a o której rzadko mówi się wprost. Dyrektor muzeum lub teatru siedzi naprzeciwko przedstawiciela dużej firmy lub spółki i prowadzi rozmowę, która formalnie jest negocjacją wsparcia, a faktycznie pozostaje negocjacją strefy wpływu. Logo w konkretnym miejscu. Wyłączność przez dwa sezony. Wgląd w program merytoryczny. Raporty miesięczne, kwartalne, roczne, oczywiście ze zdjęciami, potwierdzeniami obecności, statystykami zasięgu. Czasami pada sugestia wprost: „Jeśli będziecie współpracować z kimś innym, stracimy zainteresowanie”. „Nikt nie może mieć większego logo od nas” – to zdanie wypowiedziane przy stole negocjacyjnym jest nie tylko absurdał pod względem estetycznym. To symptom głębszego wyzwania. Instytucja, która formalnie ma partnera, faktycznie staje przed wyzwaniami w postaci listy życzeń swojego darczyńcy. Tyle że ta scena to tylko jeden fragment obrazu. Żeby zobaczyć go w całości, trzeba zapytać o coś bardziej fundamentalnego.

Dlaczego inwestowanie w kulturę to kapitał, a nie władza

Polska przez trzy dekady nauczyła się mówić językiem wzrostu. Drogi, lotniska, biurowce, zbrojenia, eksport, PKB. Opowiadaliśmy

tę historię z energią kraju, który po latach nadrobienia zaległości chce być traktowany poważnie. I zostaliśmy potraktowani poważnie – gospodarczo.

Kultura wciąż czeka na swoją kolej. Pojawia się na końcu rozmowy, po budżecie, infrastrukturze, polityce zagranicznej. Opowiadamy o niej jak o obszarze wymagającym opieki, nie jak o narzędziu wpływu. Pozycjonujemy ją jak koszt, który trzeba uzasadnić, nie jak kapitał, który trzeba uruchomić.

Jest w tym paradoks, bo Polska nie zaczyna od pustej kartki. Ma Chopina, Lutosławskiego i Pendereckiego, Grotowskiego, Lupe i Warlikowskiego, Miłosza i Tokarczuk, Abakanowicz i Sasnała, szkołę plakatu i kino moralnego niepokoju. Ma kulturę, która potrafiła mówić językiem lokalnym i zarazem uniwersalnym. Kultura zawsze była obecna w momentach, gdy oznaczało to ryzyko, a nie prestiżowy festiwal.

Problem nie leży w braku treści, lecz w braku mechanizmu, który tę treść zamienia w trwałą i profesjonalnie zarządzaną obecność. Prywatny kapitał urosł w Polsce szybciej niż kultura mecenatu. Szybciej niż obyczaj długiego zobowiązania. Szybciej niż przekonanie, że sukces gospodarczy niesie ze sobą zobowiązanie cywilizacyjne wobec środowiska, w którym jego osiągnięcie było w ogóle możliwe.



Karol Radziszewski, *Harnasie*, 2022, obraz z kolekcji Fundacji Sztuki Polskiej ING

W polskiej debacie o finansowaniu kultury dominuje prymat słowa niedoboru – dotacje, konkursy, granty, logotypy, pakiety sponsorskie. Opisuje ona w ten sposób część rzeczywistości, lecz nie sięga jej sedna. Oś sporu przebiega głębiej – wokół tego, jak finansujemy kulturę i dlaczego uznajemy określone działania za wartościowe.

Sponsoring czy mecenat

Sponsoring oczekuje ekwiwalentu: miejsca na logo, dostępu do publiczności, wzmocnienia marki. Mecenat zaczyna się natomiast tam, gdzie korzyść promocyjna przestaje być jedyną miarą zaangażowania. Jego istotą jest troska o ciągłość instytucji, jej niezależność i zdolność do długofalowego działania. W tej relacji zarysowuje się w Polsce jeszcze jedna tendencja, w której umowa sponsorska ewoluowała w stronę handlowego barteru. Instytucja kultury – muzeum, teatr, filharmonia – jest proszona o świadczenie usług promocyjnych, reklamowych i komunikacyjnych na rzecz firmy. Formalnie poprawne. Merytorycznie

często absurdalne, bo instytucja kultury nie jest agencją reklamową i nie powinna nią być. Nie ma kompetencji, żeby produkować *content marketing* dla korporacji. Ma kompetencje, żeby robić wystawy, rezydencje, programy edukacyjne, badania. Kiedy zamiast tego negocjuje się z nią pakiety mediowe, instytucja stopniowo wytraca swoją energię i tożsamość. Dlatego ważne są proporcje i założenia. Oto przykłady. Fundacja Sztuki Polskiej ING jest w tym pejzażu rzadkim przykładem mecenatu rozumianego na poważnie. Od 2000 roku tworzy kolekcję prac żyjących polskich artystów, która z czasem stała się świadectwem rozwoju sztuki współczesnej oraz punktem wyjścia do działań edukacyjnych. Co więcej, w przypadku zakończenia działalności fundacji, kolekcja ma trafić do zbiorów publicznych Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki. Prywatny gest został pomyślany od początku w taki sposób, by stać się częścią publicznego dobra. Z kolei program „Artysta – Zawodowiec” tej samej fundacji dotyczy problemu

mniej efektownego, lecz kluczowego. Młody twórca wychodzi z uczelni dobrze przygotowany artystycznie, gorzej – do funkcjonowania w świecie galerii, umów, rezydencji, autoprezentacji i finansów. Wsparcie tych kompetencji nie gwarantuje czerwonego dywanu. Za to wzmacnia ludzi, którzy za chwilę będą tworzyć polską kulturę. To jest właśnie mecenat rozwojowy, który zamiast na blasku skupia się na tworzeniu warunków. Podobnie działał przez lata konkurs „Spojrzenia” Deutsche Banku i Zachęty dla młodych artystów. Co dwa lata polska scena dostawała rodzaj lustra – listę nazwisk, wystawę, napięcie między instytucją publiczną a prywatnym partnerem. Kiedy konkurs zniknął, zniknęła nie tylko jedna nagroda. Zniknęła możliwość wejścia w obieg sztuki, którego nie zastąpi pojedynczy grant ani dobra intencja.

Co na to środowisko

Obok korporacyjnych sponsorów funkcjonują stowarzyszenia przyjaciół instytucji, koła patronów, kluby mecenasów, które w założeniu są pomostem między instytucją a prywatnym zaangażowaniem. W praktyce część z nich ewoluowała w stowarzyszenia, których centrum jest członek, nie instytucja. „Dam tysiąc albo dziesięć tysięcy, ale co ja z tego będę miał?” – to pytanie jest w pewnym sensie uczciwe. Zadane w tym miejscu ujawnia jednak fałszywą architekturę całej relacji. Bo pytanie powinno brzmieć odwrotnie. Nie: „Co ja będę z tego miał?”, lecz: „Co instytucja będzie mogła dzięki mnie robić?”. Różnica między tymi pytaniami to różnica między przynależnością a konsumpcją. Przynależność zakłada identyfikację z misją. Konsumpcja – zakup przywileju dostępu.

Problem w tym, że instytucje nie nauczyły się jeszcze opowiadać o przynależności. Nie budują narracji, która sprawia, że wsparcie staje się częścią czyjejś tożsamości, a nie transakcją. Nie tworzą przemyślanych scenariuszy uczestnictwa. Sposobów, w jakie darczyńca może wchodzić w świat instytucji, nie redukując tej obecności do kolacji z dyrektorem i wejścia na wernisaż przed oficjalnym otwarciem. Oczekują, że donator sam znajdzie sens w akcie wsparcia i często dziwią się, kiedy zamiast misji będącej w centrum instytucji pojawia się po prostu bon do kawiarni muzealnej. To nie jest wyłącznie problem postawy darczyńców. To problem profesjonalnej infrastruktury,

której w polskich instytucjach kultury po prostu nie ma.

Jak to wygląda gdzie indziej

W departamencie Development Metropolitan Opera pracuje dziś ponad 40 osób. Nie jest to liczba rzucona dla efektu. To struktura, z której wynika określona filozofia instytucjonalna. Osobny zespół zajmuje się największymi darczyńcami indywidualnymi. Osobny – programem patronów i rozwojem młodszych filantropów, sponsorami korporacyjnymi i grantami. Są specjaliści od kampanii kapitałowych, od *prospect research*, od analizy potencjału darczyńców, od *planned giving* i zapisów testamentowych, od gali i wydarzeń fundraisingowych.

W 2025 roku British Museum szukało dyrektora ds. fundraisingu do zarządzania czterdziestoosobowym zespołem i prowadzenia kampanii na poziomie 600–800 milionów funtów. Fundraising jest tam pełnoprawnym obszarem, dziedziną wiedzy, a zawodowo – ścieżką kariery.

W polskich instytucjach kultury fundraising często nie istnieje nawet jako stanowisko. Zdarza się, że zajmuje się nim dyrektor – między kształtowaniem misji a spotkaniami z radą programową. Albo pracownik działu komunikacji, przy okazji pisania postów na media społecznościowe.

Oczekiwania wobec instytucji kultury rosną znacznie szybciej niż ich organizacyjne możliwości. Powstała w ten sposób luka ma charakter systemowy, a nie incydentalny. Polskie instytucje kultury mają budować obecność międzynarodową, kształtować publiczność, konkurować o pieniądze prywatne z tysiącami innych podmiotów i próbują to robić z infrastrukturą, której raczej nie mają. Brakuje nie tylko etatów. Brakuje baz danych darczyńców, kultury regularnego kontaktu, długookresowych strategii pozyskiwania środków. Brakuje wzorców nawiązywania relacji i słownika, z którym można z darczyńcą w ogóle rozmawiać. Brakuje dobrych praktyk, jak to robić skutecznie i etycznie.

Czy Europa nas wyprzedza

Europa wypracowała różne odpowiedzi na pytanie, jak ten słownik zbudować. Francja zinstytucjonalizowała *mecenat d'entreprise* jako element polityki publicznej. Firmy korzystają z ulgi podatkowej od darowizn na cele interesu ogólnego, a państwo sygnalizuje, że wspieranie kultury jest aktem

obywatelskim, nie prywatną fanaberią. Włochy stworzyły Art Bonus, mechanizm zachęcający do wspierania publicznego dziedzictwa i instytucji kultury – darczyńcy otrzymują ulgę podatkową odpowiadającą 65 proc. kwalifikowanej darowizny. W kraju, w którym jest więcej dziedzictwa, niż jakiegokolwiek budżet mógłby udźwignąć, prywatne wsparcie stało się jednym ze sposobów ochrony wspólnej pamięci. Wielka Brytania, rozwijając rozwiązania takie, jak Gift Aid, kręgi patronów oraz planowane darowizny, w tym zapisy testamentowe, uczyniła z prywatnego wspierania kultury obyczaj i swoisty język uczestnictwa. Rzeczywistość dała nam też lekcję ostrożności. Węgry wdrożyły mechanizm kierowania części podatku korporacyjnego na kulturę. Dawał on realne środki teatrom i festiwalom, ale został zniesiony po zarzutach nadużyć i fikcyjnych frekwencji. Sama ulga podatkowa nie tworzy kultury zaufania. Może ją wzmocnić albo skompromitować, zależnie od tego, jakie reguły jej towarzyszą.

Polska ma dziś kilka instrumentów podatkowych wspierających prywatne finansowanie kultury, ale są one nierówne. Darowizny przekazywane na cele pożytku publicznego, w tym na działalność kulturalną, można odliczyć od dochodu do wysokości sześciu proc. w PIT i 10 proc. w CIT. Ulga sponsoringowa jest znacznie korzystniejsza: przedsiębiorca zalicza cały wydatek do kosztów uzyskania przychodu, a dodatkowo odlicza 50 proc. tej samej kwoty od podstawy opodatkowania, rozliczając w efekcie 150 proc. poniesionego kosztu. Dlatego darowizny na kulturę powinny zostać podatkowo zrównane ze sponsoringiem. Pojawiły się propozycje legislacyjne, by była możliwość odliczenia 150 proc. wartości darowizny, podniesienie limitu do 20 proc. rocznego dochodu oraz rozliczenie niewykorzystanej części ulgi w kolejnych pięciu latach. Takie rozwiązanie mogłoby obniżyć próg wejścia, a więc zmniejszyć rzeczywisty koszt zaangażowania firmy lub osoby prywatnej. Żaden instrument podatkowy nie zbuduje jednak mecenatu sam w sobie. Nie stworzy trwałej relacji między darczyńcą a instytucją ani społecznego uznania dla wspierania kultury, ani społecznej dumy z tego, że prywatne pieniądze pracują na publiczne dobro. Nie ma też sensu kopiowanie cudzych rozwiązań bez kontekstu. Polska nie odziedziczyła kultury filantropii. Komunizm

znacionalizował nie tylko majątek, ale też obowiązek w sensie dosłownym i symbolicznym. Jeśli państwo bierze wszystko, bierze też odpowiedzialność za wszystko. Prywatna inicjatywa staje się zbędna, podejrzana albo politycznie niebezpieczna. Kiedy transformacja przyniosła kapitał, nie przyniosła automatycznie etosu dawania. Sam etos jest produktem wielopokoleniowym, nie koniunkturalnym.

Tymczasem tradycja, przynajmniej zaczątek tradycji, istnieje. Zachęta, zanim stała się państwową instytucją sztuki, była dziełem obywatelskiego stowarzyszenia. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych powstało w XIX wieku w kraju bez własnego państwa. Z potrzeby wspierania artystów, budowania kolekcji, tworzenia publicznej przestrzeni kultury – właśnie dlatego, że państwa nie było. Jej gmach wyrósł z prywatnej mobilizacji środowiska i społecznej energii. Polski mecenat obywatelski ma własną historię. Tylko przerwana przez rozbiory, wojnę, komunizm i transformację, która szybciej stworzyła kapitał niż jego dojrzały język.

Pieniądze w kulturze nie są neutralne – sprawa Sacklerów i inne

To obserwacja, którą ostatnia dekada potwierdziła z wyjątkową precyzją i to nie tylko w Polsce. Spójrzmy na przypadek Metropolitan Opera, która szukała finansowego oddechu w porozumieniu z Arabią Saudyjską. Ostatecznie 200 milionów dolarów zostało cofniętych w wyniku napięć politycznych. Jednocześnie pojawiły się doniesienia o rozważaniu sprzedaży części wystroju wnętrza siedziby tej instytucji, dwóch malowideł Marca Chagalla, każde z nich o wymiarach 9 × 11 metrów, jednego z najbardziej rozpoznawalnych symboli tej instytucji. Wycenione są na 55 milionów dolarów. W tej historii zmieściło się wszystko, co dziś niewygodne w finansowaniu kultury: prestiż, deficyt, dziedzictwo i pytanie, czy instytucja, pozyskując mecenasa, może sprzedawać fragment własnej tożsamości. Sprawa Sacklerów jest bardziej przejmująca, bo rozgrywa się na długim odcinku czasu. Przez dekady rodzina należała do największych prywatnych darczyńców świata kultury. Ich nazwisko widniało w galeriach od Nowego Jorku po Londyn i Paryż. Potem przyszła wiedza o roli Purdue Pharma w kryzysie



Kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Z kolekcji Fundacji Sztuki Polskiej ING pochodzi obraz Siostry Małgorzaty Mirgi-Tas, polsko-romskiej artystki wizualnej, która reprezentowała Polskę na Biennale w Wenecji w 2022 roku

opiodowym. OxyContin, promowany jako bezpieczniejszy niż był, stał się symbolem epidemii uzależnień. Zaangażowanie Sacklerów przestało wyglądać jak hojność. Zaczęło wyglądać jak wybielanie wizerunku. Muzea, które dziękowały marmurem i złotymi literami na ścianach, musiały zadać sobie pytanie, czyje nazwisko naprawdę legitymizują i czy ich procedury przyjmowania darowizn były w stanie o to odpowiednio wcześniej zapytać. Podobne napięcia wróciły przy sponsoringu paliw kopalnych i protestach wokół firmy inwestycyjnej Baillie Gifford. Aktywiści, między innymi grupa Fossil Free Books, krytykowali fundusz za inwestowanie w firmy związane z paliwami kopalnymi oraz w przedsiębiorstwa, które uznawali za powiązane z działaniami Izraela w Gazie czy technologią wojskową. Bojkoty doprowadziły ostatecznie do wycofania się firmy ze sponsorowania wielu festiwali, jak walijski Hay Festival. Instytucje, które przez lata pytały głównie, jak zdobyć pieniądze, musiały zacząć pytać, jakie pieniądze mogą przyjąć. Polska ma tu szansę nie powtarzać cudzych błędów, ale tylko wtedy, gdy od początku w modelu mecenatu pojawia się przejrzystość i etyka jako standard,

a nie wyjątek. Darczyńca powinien być doceniony, ale nie powinien wpływać na program. Instytucja powinna umieć podziękować, a zarazem odmówić. Publiczność ma prawo wiedzieć, kto wspiera kulturę i na jakich warunkach.

Rola pieniędzy publicznych

Pozostaje pytanie o pieniądze publiczne. I tu warto wyjść z fałszywego przekonania. W 2024 i 2025 roku wydatki publiczne na kulturę i ochronę dziedzictwa narodowego przekroczyły 21 miliardów złotych, rosnąc z roku na rok o ponad jedną piątą. Pieniądze publiczne więc są. Pytanie nie brzmi zatem, czy ich wystarczy, ale czy system potrafi sprawić, by pracowały na ambicję, a nie tylko na przetrwanie. Utrzymanie instytucji to dopiero punkt wyjścia. Kultura, która ma budować pozycję państwa, potrzebuje środków nie tylko na wystawę, ale na to wszystko, co jest na pierwszy rzut oka mniej efektowne: program, edukację, produkcję, badania, kontakty zagraniczne, wynagrodzenia odpowiadające kompetencjom czy ciągłość planowania dalej niż na rok budżetowy. Państwo samo tego nie udźwignie – nie dlatego, że jest złym partnerem, ale dlatego,

że dojrzałe ekosystemy nie opierają się na jednym źródle finansowania. Najsilniejsze z nich budowane są na filarach: stabilne instytucje publiczne jako fundament, prywatny kapitał jako dźwignia, fundraising jako profesja, a filantropia jako obyczaj. Polska ma fundament. Reszty nie zbudowała. Zatem nie poziom wydatków publicznych jest sednem problemu. Nie ma tu łatwej puenty, bo wyzwanie nie jest proste. Polska potrafiła wytworzyć klasę przedsiębiorców, fundacje rodzinne, kolekcje, firmy działające globalnie. Nie wytworzyła jeszcze kultury odpowiedzialności adekwatnej do tego sukcesu. Oczywiście, nie w sensie moralizatorskim, lecz czysto pragmatycznym. *Soft power* nie powstaje z deklaracji. Powstaje z ciągłości procesu – z instytucji, które planują na lata, z artystów, którzy mogą pracować bez lęku, że projekt skończy się wraz z jedną dotacją, z darczyńców, którzy rozumieją różnicę między zakupem bliskości kultury, a uczestnictwem w jej misji.

Ta różnica między konsumpcją prestiżu a przyjęciem odpowiedzialności jest ostatecznie pytaniem nie tylko o kulturę. Jest pytaniem o to, czym jest dojrzałe społeczeństwo obywatelskie. O to, czy prywatny sukces i sfery publiczne są gotowe budować cokolwiek poza sobą.

Czy instytucje kultury są w stanie zbudować dobrze działające relacje.

A na to wszystko każde ze środowisk – przedsiębiorcy, zarządy spółek, kolekcjonerzy, fundacje, stowarzyszenia, patroni czy instytucje kultury – odpowiada własnym zachowaniem i sposobem współpracy. Często nie zdając sobie sprawy, że właśnie w ten sposób wyznaczają albo zacierają i tak już nieostre granice między mecenatem, sponsoringiem i zwykłą wymianą korzyści. **BM**

Justyna Szyłman – doradza rodzinom, fundacjom i instytucjom w tworzeniu długofalowych strategii zaangażowania społecznego, filantropii i mecenatu kultury. Ma wieloletnie doświadczenie w realizacji projektów krajowych i międzynarodowych oraz w budowaniu trwałych relacji pomiędzy biznesem, instytucjami publicznymi, organizacjami pozarządowymi i środowiskiem kultury. Była dyrektorką Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki oraz dyrektorką zarządzającą „Vogue Polska”. Obecnie jest partnerką zarządzającą w *multi family office* Columbus Private (Suisse) SA. Zasiada w radach i organach fundacji oraz instytucji kultury, a temat odpowiedzialnego prywatnego wspierania kultury regularnie podejmuje podczas konferencji i debat publicznych.

Muzyki nie da się oddzielić od miejsca

Festiwal muzyczny nie jest dodatkiem do miasta, lecz jego chwilowym, intensywnym stanem skupienia. Po Getyndze, Würzburgu i Cremonie oprowadza nas **Jacek Kornak**.

Lato to dla melomanów okres festiwalu. Nie każdy jednak rozumie pod tym słowem Salzburg, Bayreuth czy Lucernę; nie każdy chce spędzać wakacje w rytm wielkich nazwisk, czerwonych dywanów i hoteli rezerwowanych z rocznym wyprzedzeniem. Bo istnieje także inny typ muzycznego podróżnika. Takiego, który zamiast plaży wybiera następny dworzec, zamiast kurortu – miasto, którego nazwa brzmi znajomo głównie dla historyków muzyki. A ponad przewidywalny repertuar przedkłada operę Händla wykonywaną raz na kilka dekad, wieczór z Monteverdim w miejscu, gdzie jego muzyka ma niemal topograficzny sens, albo Mozarta słuchanego w barokowych wnętrzach historycznego miasta położonego w Dolnej Frankonii. W takiej podróży koncert nie jest izolowanym wydarzeniem pomiędzy kolacją a hotelem. Staje się częścią pejzażu, architektury, pamięci miasta. Tego lata wybrałem trzy takie cele: Getyngę, Würzburg i Cremonę. Każdy z nich ma własny rytm, własną muzyczną temperaturę i sposób przeżywania festiwalu. W tych miejscach muzyka nie zamyka się w sali koncertowej. Przenika ulice, kościoły, place i kawiarnie. Festiwal nie jest dodatkiem do miasta, lecz jego chwilowym, intensywnym stanem skupienia. Miasto nie tylko gości muzykę, ale zaczyna nią oddychać. Trzy festiwale we wspomnianych miastach łączy coś więcej niż letni kalendarz i repertuar dawny. Łączy je przekonanie, że muzyki nie da się oddzielić od miejsca. Getynga pozwala odkrywać

zapomniane opery Händla w atmosferze skupionej, ale żywej pasji. Würzburg pokazuje Mozarta jako część szerszej rozmowy o pięknie i naszym dzisiejszym stosunku do klasycyzmu. Cremona czyni z Monteverdiego nie pomnik, lecz obecność – lokalną, cielesną, głosową.

Händel w Getyndze

Najbardziej kameralna, a zarazem najbardziej specjalistyczna jest Getynga. Internationale Händel-Festspiele Göttingen należą do najważniejszych miejsc na mapie wykonawstwa muzyki barokowej. Historia festiwalu sięga roku 1920, kiedy wystawienie *Rodelindy* Händla stało się jednym z impulsów do wznawiania jego oper. Dziś swoją siłę buduje on nadal na tym samym geście: przywracaniu scenie dzieł, które przez długi czas pozostawały na marginesie. Nie chodzi tu jednak o archeologię, lecz o żywy teatr. Najważniejszym doświadczeniem na Internationale Händel-Festspiele była dla mnie *Deidamia*, ostatnia opera Händla, długo pozostająca na marginesie klasycznego repertuaru. A przecież właśnie takie dzieła są jednym z powodów, dla których warto podróżować na festiwale. Nie po to, by potwierdzić to, co już znamy, lecz by usłyszeć utwór, który nagle powraca do życia, czasem zaskakuje, czasem wnosi powiew świeżości. Produkcja George'a Petrou była jednym z tych przedstawień, które przywracają zapomnianemu tytułowi pełnię sensu. Było to przedstawienie inteligentne, teatralnie skuteczne i muzycznie bogate. Petrou, występujący tu zarazem jako reżyser i dyrygent, zbudował spektakl na zasadzie zderzenia dwóch porządków: antycznego mitu i współczesnej turystycznej codzienności. Achilles ukryty na wyspie Skyros, Deidamia próbująca zatrzymać miłość, Ulisses reprezentujący przeznaczenie – wszystko to spotkało się z obrazem współczesnych urlopowiczów, jakby grecki mit rozgrywał się tuż obok wakacyjnej beztroski. Ten pomysł mógł

łatwo stać się efekciarskim żartem, ale w tym przypadku działał zaskakująco dobrze. Ironia nie niszczyła dramaturgii, lecz wydobywała jej dwuznaczność: śmieszność heroicznych póz, a jednocześnie przejmujący dramat utraty. Muzycznie spektakl poprowadzono z energią, lekkością i wycuciem teatralnego pulsu. Petrou nie pozwalał, by barokowa forma zastygła w eleganckim muzeum stylu, jego tempa były wyraziste, a orkiestra prezentowała ekspresyjne brzmienie. Największą siłą wieczoru była jednak obsada. Sophie Junker jako Deidamia zachwycała szlachetnością brzmienia i detalem frazy. Jej bohaterka nie była tylko porzuconą kochanką, lecz postacią o wewnętrznej sile i emocjonalnej inteligencji. Nicolò Balducci w partii Ulissesa imponował wirtuozerią i sceniczną charyzmą. Bruno de Sá jako Achilles, z jasnym, wysokim głosem i niezwykłą pewnością rejestru, stworzył postać zarazem olśniewającą i niepokojącą. Getynga przypominała, że późny Händel wciąż skrywa bogactwo, które czeka na odważnych wykonawców.

Ten festiwal wychodzi na miasto

Würzburg oferuje doświadczenie zupełnie inne. Mozartfest to festiwal o ponad stuletniej tradycji, wyrastający z tzw. mozartowskiego tygodnia z lat 20. XX wieku. Jego siła polega na nieustannym pytaniu, jak słuchać Mozarta dzisiaj. Tegoroczne hasło „Beschworene Schönheit: Idol Mozart” („Przywołane piękno: idol Mozart”) nie proponowało muzealnego kultu klasyka, lecz namysł nad pięknem jako wartością ludzką, społeczną i kulturową. Muzyka Mozarta była w tym roku konfrontowana z dziełami Prokofiewa, Debussy'ego i Ravela. Sercem festiwalu pozostaje oczywiście Residenz Würzburg – pałac wpisany na listę UNESCO, z Kaisersaal, w której muzyka zyskuje niemal reprezentacyjny wymiar. Ale Würzburg nie zamyka Mozarta w pałacowych wnętrzach. Festiwal wychodzi



Monteverdi Festival Cremona

L'incoronazione di Poppea Monteverdiego na Monteverdi Festival w Cremonie, 2026

na miasto: do Hofgarten, gdzie odbywają się plenerowe *Nachtmusiken*, do kościołów, winiarni, przestrzeni postindustrialnych, a także na place i ulice. Mozarttag obejmuje liczne bezpłatne wydarzenia w centrum miasta, natomiast projekty takie jak *Eine große Stadtmusik* zachęcają mieszkańców do organizowania własnych koncertów w prywatnych przestrzeniach. To szczególnie piękne: Mozart nie należy wyłącznie do profesjonalnych estrad, ale staje się praktyką

wspólnoty, czymś, co może wydarzyć się w salonie, a nawet na podwórku. W tym sensie Würzburg jest może najbardziej „miejski” z tych trzech festiwali. Jego tożsamość nie polega jedynie na sprowadzaniu znakomitych wykonawców, lecz na budowaniu atmosfery, w której całe miasto staje się sceną. Mozart brzmi tu inaczej niż w neutralnej sali koncertowej. Barokowa architektura, frankońskie światło, winnice nad Menem i codzienna życzliwość

miasta sprawiają, że muzyka wchodzi w ciepłą relację z miejscem.

Skrzypce i opera

Najbardziej organiczny związek muzyki i miasta odczułem w Cremonie. To miasto od wieków kojarzy się z lutnictwem: ze Stradivariem, Amatim, Guarnerim, warsztatami instrumentów smyczkowych i dziedzictwem rzemiosła, które do dziś pozostaje częścią lokalnej tożsamości.



Alcino Theodoro da Silva

Deidamia Händla na Internationale Händel-Festspiele w Getyndze, 2026

Museo del Violino nie jest tu tylko atrakcją turystyczną, ale znakiem tego, że dźwięk ma w Cremonie wymiar materialny – rodzi się z połączenia drewna, lakieru, dłoni i pamięci przekazywanej przez pokolenia. Monteverdi Festival wykorzystuje tę sytuację w sposób naturalny. Cremona to przecież także miasto Monteverdiego,

a tegoroczny temat „Cantami, o Diva!” skierował uwagę na kobiece figury baroku: Poppeę, Tetydę, Dydone, Teodorę – bohaterki silne, ambiwalentne, uwikłane w sieć władzy, pragnień i historii. Zobaczyłem tam dwie opery, które znakomicie pokazały rozpiętość wczesnego teatru muzycznego: *L'incoronazione*

di Poppea Monteverdiego oraz *Le nozze di Teti e Peleo* Francesca Cavallego. *Poppea* w reżyserii Roberta Catalana z Les Arts Florissants pod dyktando Paula Agnew nie próbowała rekonstruować starożytnego Rzymu. Była raczej opowieścią o mechanizmach władzy, obrazu i pożądania. W tej operze moralność nie zwycięża, a piękno nie oczyszcza świata. Przeciwnie – Monteverdi pokazuje rzeczywistość, w której triumfują ambicja, namiętność i cynizm. Benedetta Torre jako Poppea i Maayan Licht jako Nerone stworzyli postaci niepokojące właśnie dlatego, że są tak współczesne. Jeszcze większym odkryciem okazały się *Le nozze di Teti e Peleo* Cavallego, dzieło z 1639 roku w pierwszej inscenizacji w czasach nowożytnych. W reżyserii Petry Deiddy i rekonstrukcji muzycznej Antonia Greca zabrzmiało jak świadectwo narodzin weneckiego teatru operowego, jeszcze bliskiego dworskiej feście, ale już pełnego komizmu, intrygi, zmysłowości i teatralnej energii. **BM**

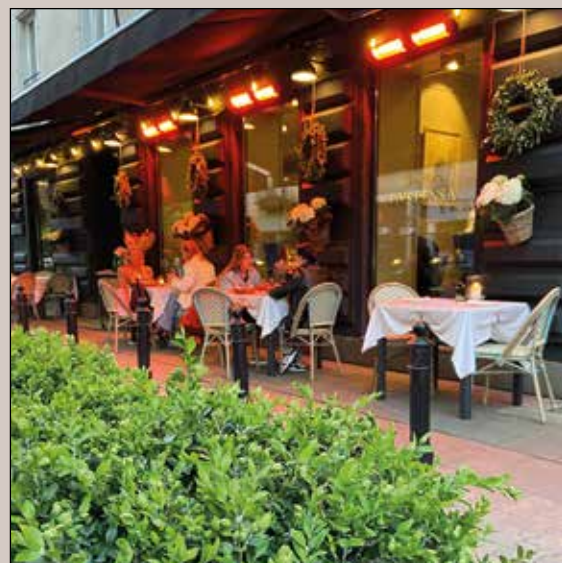
Wnętrze Teatro Amilcare Ponchielli w Cremonie



Wikipedia



RESTAURACJA DYSPENSA



Mokotowska 33/35, 00-560 Warszawa
Rezerwacje + 48 720 980 700
kontakt@restauracjadyspensa.pl
www.restauracjadyspensa.pl



restauracja-dyspensa



restauracja_dyspensa

Wierność

Ravel utrzymywał, że Toscanini poprowadził *Bolero* za szybko. Dyrygent ripostował, że był to jedyny sposób na uratowanie utworu – o „poprawianiu” twórców przez wykonawców pisze **Oskar Łapeta** (Polskie Radio S.A.).

Napięcie pomiędzy twórcą a wykonawcą towarzyszy muzyce od stuleci. Czytając teksty poświęcone temu zagadnieniu, a także starsze i nowsze recenzje, można natknąć się na dwie szkoły myślenia. Pierwsza ceni obiektywizm, rzetelną realizację zapisu nutowego i wierność intencjom kompozytora. Druga z uznaniem patrzy na odważne pomysły wykonawców, doceniając ich indywidualność, wnikliwość, oryginalność. Zwolennicy pierwszego podejścia określają takie interpretacje mianem zmanierowanych, narcystycznych lub wręcz beczelnych. Zwolennicy drugiego nie pozostają dłużni, zarzucając obiektywistom zachowawczość i nudę. Kto ma rację? Komu wolno więcej?

Romantyczne źródła interpretacji

Romantyzm przyniósł kult wybujałego indywidualizmu. Dla artystów oznaczało to, że realizacja najbardziej nawet szalonych zamierzeń stała się uprawnionym przywilejem. Fascynowano się oryginalnością, a autorytet tradycji był nieustannie podważany. Archetypem romantycznego wykonawcy wirtuoza stał się włoski skrzypek Niccolò Paganini. W jego ślady podążył wirtuoz fortepianu Ferenc Liszt, a za nim następni, w tym znakomici Polacy – Henryk Wieniawski i Ignacy Jan Paderewski. W przypadku dyrygentów profesja ta zaczęła formować się dopiero w drugiej połowie XIX wieku. Dyrygować zdarzało się także kompozytorom – Berliozowi, Lisztowi czy Wagnerowi – ale prowadzili oni zazwyczaj własne utwory. Po nich na scenie pojawili się artyści, których główną pracą było „jedynie”



Wikimedia

Hans von Bülow



Wikimedia

Hans Richter



Wikimedia

Arthur Nikisch

dyrygowanie cudzą muzyką. Zasługi położyli tu Niemcy: Hans von Bülow i Hans Richter. Jednak patronem współczesnej dyrygentury historia uczyniła Arthura Nikischa, kapelmistrza pochodzenia węgierskiego. Był to jednocześnie pierwszy ważny dyrygent, który pozostawił po sobie ślad w fonografii. Choć jego nieliczne nagrania akustyczne brzmią dziś fatalnie i nie oddają urody brzmienia prowadzonych przez niego orkiestr, pozwalają uchwycić pewne cechy jego stylu – przede wszystkim elastyczność tempa i frazowania. Nikisch był zwolennikiem twórczego podejścia do wykonywania muzyki. „Nowożytny dyrygent jest twórcą i właśnie w tym leży samodzielność i produktywny charakter jego sztuki. Dlatego jego indywidualność odgrywa dzisiaj rolę tak wybitną. Współcześni kompozytorzy rozumieją to doskonale. Gdy pewnego razu prowadziłem w Lipsku jedną z symfonii Brahmsa w obecności kompozytora, ów był bardzo zdziwiony, zaczął się nawet denerwować i raz po raz wykrzykiwał: »Czyż to możliwe? Czy ja naprawdę to skomponowałem?«. Później jednak przyszedł rozpromieniony i powiedział: »Pan zmieniliście wszystko, ale masz rację – to musi być właśnie tak«¹.

Osoby nieprzychylnie Nikischowi przyznawały, że improwizacyjny charakter jego interpretacji brał się z niechęci do systematycznej pracy i nauki partytur.

Poprawiacz arcydzieł

Uczniem Nikischa, dyrygentem cieszącym się wielką popularnością i jednocześnie człowiekiem niezwykle ekscentrycznym był Leopold Stokowski. Żył 95 lat, a aktywny zawodowo był do samego końca. Z tego też względu jego dorobek fonograficzny jest niezwykle obszerny i świetnie dokumentuje twórcze podejście do wykonawstwa. Retusze instrumentacji były u Stokowskiego na porządku dziennym. Dużą swobodę zachowywał również w kwestii rubata, dynamiki i frazowania. Szczególnie upodobał sobie perkusję, której brzmieniem ubarwiał wykonywane utwory. *Szeherazada* Rimskiego-Korsakowa, *IX Symfonia* Dvořáka, *IV Symfonia* i *Francesca da Rimini* Czajkowskiego, *IX Symfonia* Beethovena – w każdym z tych doskonale znanych utworów

¹ Jerzy Waldorff, *Diabły i anioły*, Kraków 1988, s. 52.

i zdrada

jest wiele miejsc, które z powodu zmian w orkiestracji brzmią zupełnie inaczej niż w oryginale. W kończącej się uroczystym *tutti* uwerturze *Romeo i Julia* Czajkowskiego Stokowski zmienił zakończenie na wygasające powoli *diminuendo*. Zazwyczaj jednak kończył utwory efekownym *crescendo* tam-tamu. Tak jest choćby w *Marsie z Planet* Holsta, *Symfonii fantastycznej* Berlioza czy *Morzu* Debussy'ego. Zachowało się nawet testowe nagranie zakończenia uwertury do *Rienzi* Wagnera, którą Stokowski zakończył w ten sposób. Nie wszyscy muzycy przyjmowali tego typu zabiegi z entuzjazmem. Podczas próby z San Francisco Symphony Orchestra poświęconej *Symfonii h-moll „Niedokończonej”* Schuberta klawecista ku swemu oburzeniu odkrył, że dyrygent kazał mu grać na klawecie basowym, którego twórca w tej partyturze nie przewidział. Sytuację rozwiązał w ten sposób, że jedynie markował grę. Podstęp udał się, a Stokowski niczego nie zauważył.

„Nie jesteś u siebie, mój drogi”

Na przeciwnym biegunie znajdował się Arturo Toscanini. Był fanatykiem precyzji, za cel stawiał sobie jak najwierniejsze oddanie intencji kompozytora. Czy zawsze? Oczywiście, że nie. Do historii przeszła jego scysja z Ravelem po wykonaniu *Bolera*. Kompozytor utrzymywał, że Włoch poprowadził je za szybko. Dyrygent ripostował, że to jedyny sposób na uratowanie utworu, na co rozszłoszczony Ravel odparł, że skoro Toscanini nie potrafi uratować go w inny sposób, to może nie powinien wykonywać go w ogóle.

Także Toscaninemu zdarzało się wprowadzać do swoich wykonań retusze orkiestracyjne w stylu Stokowskiego. Doskonałym przykładem jest *Manfred* Czajkowskiego. W zakończeniu pierwszej części dyrygent dodał uderzenia tam-tamu. Pomysł podchwyciło też zresztą kilku innych dyrygentów, np. André Previn.

Pomysł, aby wykonanie danego dzieła było maksymalnie obiektywne, był *idée fixe* Igora Strawieńskiego. Twórca ten nie tylko nie życzył sobie żadnych ingerencji w tekst swoich dzieł, lecz odrzucał samą ideę interpretacji. Jego podejście dobrze ilustruje ostre spięcie, do którego doszło w 1937 roku pomiędzy



Ernest Ansermet

Wikimedia



Leopold Stokowski

Wikimedia



Arturo Toscanini

Wikimedia

Strawińskim a szwajcarskim dyrygentem Ernestem Ansermetem, żywo zaangażowanym w promowanie muzyki najnowszej. Panów łączyła serdeczna relacja, a kością niezgody stały się pomysły dyrygenta. Kapelmistrz poprosił twórcę o możliwość dokonania skrótu w koncertowym wykonaniu *Gry w karty*. Strawieński kategorycznie odmówił, Ansermet naciskał dalej, proponując niewielki skróty w jednym z ogniw. Strawieński stracił wówczas cierpliwość i odpisał: „Absurdalny skróty, o który mnie prosisz, kaleczy mój krótki utwór, który osiąga swoją formę i konstruktywny sens (konstruktywny sens, którego ty rzekomo bronisz) w całości kompozycji. Tniesz mój marsz wyłącznie dlatego, że jego środkowa część i jego rozwinięcie podobają ci się mniej niż reszta. Nie jest to w moim odczuciu dostateczny powód i miałbym ochotę ci rzec: »Ależ tu nie jesteś u siebie, mój drogi«, nigdy ci przecież nie powiedziałem: »Proszę, weź moją partyturę i zrób z nią, co ci się żywnie podoba«”².

Dyrygent odegrał się na Strawieńskim, publikując w 1961 roku (ćwierć wieku później – wszak zemsta najlepiej smakuje na zimno) *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine*. Ostro skrytykował tam zarówno muzykę Strawieńskiego, jak i sposób jej wykonywania przez kompozytora. Pisał, że dyrygując, twórca „wpada w taką panikę, że przyciska swój pulpit do podium z obawy przed upadkiem, nie może oderwać wzroku od partytury, którą zna przecież na pamięć, i liczy takty”. Zdaniem dyrygenta „Strawińskiego wykonawcę opuszcza cała radość”, a swoją muzykę wykonuje „dosłownie i wiernopoddanie”³. Ćwierć wieku później Ansermet odpowiedział Strawieńskiemu własnym „Mój drogi, nie jesteś u siebie”.

Czarodziej przy pulpicie

Ciekawy komentarz do sposobu wykonywania muzyki Strawieńskiego pozostawił Kazimierz Wilkomirski w swoich *Wspomnieniach*. Artysta pisał: „W 1932 roku, będąc w Berlinie, słyszałem

² Cytat za: Milan Kundera, *Zdradzone testamenty*, Warszawa 1996, s. 220, 221.

³ Tamże, s. 219.

w krótkim odstępie czasu dwa wykonania muzyki do baletu *Pietruszka* Strawińskiego. Jedno z nich prowadził sam kompozytor, grała orkiestra symfoniczna Radia Berlińskiego, drugim dyrygował Wilhelm Furtwängler, grała orkiestra Berlińskiej Filharmonii. Strawiński miał do swego koncertu kompozytorskiego pięć prób, na których pilnował każdego dynamicznego efektu, każdego akcentu, każdego łuku czy kropki nad nutą. Furtwängler zrobił przed koncertem symfonicznym dwie próby, na których mówił bardzo mało. Byłem na wszystkich próbach i na obu koncertach. Wykonanie Strawińskiego było dokładne i czytelne, wykonanie Furtwänglera – porywające⁴.

Wilhelm Furtwängler to kolejny „subiektywista”, postać, wokół której wytworzył się z czasem mit kładący widzieć w nim wręcz kapłana sztuki. Nie był perfekcjonistą, precyzja sama w sobie raczej mało go interesowała. Miał jednak charyzmę, która sprawiała, że jego koncerty urastały do rangi wydarzeń. Wilkomirski pisał: „Furtwängler był zjawiskiem rzeczywiście niezwykłym. Przy pulpicie robił wrażenie czarodzieja. Muzyka rodziła się dosłownie w jego rękach, zdawało się, że spływa z jego palców. Jego technika ruchów była jedyna w swoim rodzaju: ręce żyły, jak gdyby własnym życiem, zdawały się nie dbać o precyzję rytmiczną, o zachowanie znanych schematów taktowych; to wszystko było rzeczą wtórną, ważna była tylko muzyka – jej bieg, jej barwa, wyraz, dramatyczne napięcie⁵”.

Zdradzać trzeba

Furtwängler był więc *par excellence* romantykiem. Czy jednak skrajny subiektywizm wykonania musi iść w parze z romantyczną rozlewnością? W żadnym razie, a świetnym przykładem jest postać kanadyjskiego pianisty Glenna Goulda. Nikt przy zdrowych zmysłach nie nazwałby go romantykiem, a jednak subiektywizm był jego imperatywem. Jego znakiem rozpoznawczym było suche *staccato*, a także prowokacyjnie powolne tempa. Trzymał się też z dala od standardowego repertuaru romantycznego, niemal całkowicie pomijając twórczość Chopina. Stefan Rieger, autor kapitalnej książki *Glenn Gould, czyli sztuka fugi*, pisał o jego podejściu do wykonywania muzyki: „Wychodził z założenia, że jeśli odtwórca nie ma czegoś radykalnie nowego do powiedzenia,



Wilhelm Furtwängler

Wikimedia



Glenn Gould

Wikimedia



André Previn

Wikimedia

to jego granie – a tym bardziej nagrywanie – jest stratą czasu. Powielanie tego, co już istnieje, jest nieusprawiedliwione i bezsensowne⁶. Sam pianista zaś twierdził: „Wszystkie wielkie klasyczne interpretacje [...] są już uwiecznione na płytach. Wykonawca musi odtąd dosłownie przekomponowywać muzykę albo zmienić zawód⁷”. A w innym miejscu dodawał: „Nazbyt często wykonawcy przypominają owych turystów zwiedzających muzeum, którzy rzucają się na tabliczkę identyfikującą obraz i czują się przez to zwolnieni z obowiązku spojrzenia na samo płótno. Interpretację oryginalną konstruujemy, uwolniwszy się od wszelkich historycznych uwarunkowań, idąc za głosem czystej »muzykalności«. Wykonawca musi wierzyć, choćby i ślepo, w trafność tego, co robi, i musi być przekonany, że jest w stanie odkryć możliwości interpretacyjne, jakich nie przewidział nawet sam kompozytor⁸”. O skali ingerencji Goulda wiele mówią reakcje kompozytorów, którzy słyszeli wykonania własnych utworów pod jego palcami. „Tylko nieliczni po wysłuchaniu mej własnej, skromniejszej, lecz bliższej tekstowi interpretacji skłonni byli uważać, że to kompozytor ewentualnie mógł mieć rację⁹” – stwierdził Ernest Křenek po wysłuchaniu swojej *III Sonaty* w wykonaniu Goulda. Krajan pianisty Jacques Hétu przeżył niemały szok po wysłuchaniu wykonania *Variations pour piano*. Gould potraktował wskazówki tempa i dynamiki nie jako wyznacznik, ale luźną sugestię, którą można pominąć. Twórca skomentował, że „daje to jakby negatyw zdjęcia, zamiast prawdziwego obrazu”. Partytura wariacji Hétu stanowiła dla pianisty „»pretekst« do skonstruowania własnej, wspaniałej wizji, narzucającej się słuchaczowi z nieodpartą logiką¹⁰”. Nie będzie zapewne specjalnym zaskoczeniem, że ulubionym dyrygentem Goulda był Stokowski. Znal go zresztą osobiście, przeprowadził z nim obszerny wywiad i poświęcił mu dokument radiowy, a obaj artyści zarejestrowali razem *V Koncert fortepianowy Es-dur „Cesarski” Beethovena* z American Symphony Orchestra w 1966 roku.

⁶ Stefan Rieger, *Glenn Gould, czyli sztuka fugi*, Gdańsk 2020, s. 24.

⁷ Tamże, s. 25.

⁸ Tamże, s. 25.

⁹ Tamże, s. 26.

¹⁰ Tamże, s. 26.

⁴ Kazimierz Wilkomirski, *Wspomnienia*, Kraków 1971, s. 338.

⁵ Tamże, s. 397.

Fascynacja Goulda nie ograniczała się do Stokowskiego. Wysoko cenil również Willema Mengelberga, którego arbitralne podejście do partytury i skrajnie elastyczne rubata uczyniły jednym z najbardziej charakterystycznych dyrygentów pierwszej połowy XX wieku. Podobną estetykę reprezentował rosyjski dyrygent Nikołaj Gołowanow, którego impulsywne interpretacje muzyki Skriabina, Rachmaninowa i Liszta do dziś zadziwiają radykalizmem.

Testamentu nie wolno interpretować

Kolejnym artystą, który pozostawił po sobie szalenie charakterystyczne i subiektywne interpretacje, był niemiecki dyrygent Hermann Scherchen. Zapewne nie zgodziłby się z taką oceną. Wilkomirski, który uczył się u niego dyrygenckiego fachu, wspominał, że Scherchen z irytacją komentował naleciałości w sposobie rozumienia dzieł symfonicznych Beethovena, które pozostały uczniowi po wysłuchaniu wykonań Furtwänglera i Fitolberga. „Beethoven zostawił nam testament. Naszym obowiązkiem jest go wykonywać. Testamentu nie wolno interpretować” – w taki sposób skomentował tę kwestię dyrygent. Jednak sam wykonywał te dzieła w tempach tak zawrotnych, że uważany za lubiącego szybkie tempa Toscanini wypada przy nim jak flegmatyk, który przez tydzień nadużywał valium. Scherchen tłumaczył swoje podejście chęcią zastosowania wartości metronomicznych, które Beethoven wpisał do swoich partytur. Zrobił to zresztą kilkadziesiąt lat przed artystami związanymi z nurtem wykonawstwa historycznego, w czasach, kiedy pełen patosu styl interpretacji dzieł tego kompozytora był raczej normą niż wyjątkiem. Paradoks polega na tym, że choć artysta stał w obronie obiektywizmu, jego własne nagrania należą do najbardziej rozpoznawalnych i osobnych w historii fonografii. Potrafił też stosować tempa ekstremalnie wolne. Mengelberg i Bruno Walter, a więc dyrygenci znający Mahlera osobiście, pozostawili po sobie nagrania *Adagietta* z *V Symfonii* trwające około siedmiu minut. Scherchen podczas koncertu z Philadelphia Orchestra rozciągnął to ogniwo do minut piętnastu. O tym, jak prowokacyjne potrafiły być konsekwencje takiego podejścia, świadczy finał *I Symfonii* Brahmsa w nagraniu Scherchena z Orkiestrą Opery Wiedeńskiej z 1953 roku. Kiedy pod koniec tego ogniwa powraca temat uroczystego chorału, nie dochodzi do zwolnienia tempa. Brahms



Wikimedia

Willem Mengelberg



Wikimedia

Michail Pletniow



Wikimedia

Hermann Scherchen

nie chciał kusić wykonawców, bowiem uroczysty charakter muzyki sugeruje, że w tym miejscu trzeba zwolnić, co też zresztą większość wykonawców czyni. Ale nie Scherchen, który wykonuje ten fragment z zawrotną energią i bez najmniejszego spowolnienia.

Igrając z Chopinem

Błędem byłoby twierdzenie, że subiektywizm odszedł w przeszłość wraz z odejściem Stokowskiego i Goulda. Koronnym przykładem niech będzie opracowanie koncertów fortepianowych Chopina przygotowane przez Michaila Pletniowa. Zmiany w orkiestracji tych utworów nie są niczym nowym, ale w opinii wielu artysta dopuścił się niemal świętokradztwa, zmieniając w kilku miejscach także zapis partii solowej. Interpretacje spotkały się z żywymi komentarzami po występie Pletniowa w Dusznikach-Zdroju w zeszłym roku. O tym, jak żywe emocje budzi w Polsce sposób wykonywania Chopina, świadczą kontrowersje w czasie pamiętnej edycji Konkursu Chopinowskiego w 1980 roku, kiedy jury zdecydowało o wykluczeniu Ivo Pogorelica z dalszych zmagani. Wydarzenia te są do dziś żywe w pamięci wielu melomanów i przyczyniły się do rozwoju kariery pianisty, wciąż uważanego przez niektórych za geniusza spoza mainstreamu. Patrząc jednak szerzej, kontrowersje te świadczą o tym, jak żywe i ważne pozostaje zagadnienie wierności w wykonawstwie. Zapewne nigdy nie rozstrzygniemy, kto ma w tym sporze rację. Historia fonografii pokazuje jednak, że nawet artyści najgłośniejsi deklarujący wierność partyturze rzadko potrafili całkowicie ukryć własny głos. **BM**

Oskar Łapeta – psycholog, muzykolog i publicysta. Interesuje się muzyką XIX wieku i pierwszej połowy XX wieku. W 2019 roku obronił w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego dysertację poświęconą biografii i recepcji twórczości Eugeniusza Morawskiego. Jest autorem monografii poświęconych Eugeniuszowi Morawskiemu i Gustawowi Mahlerowi (PWM). Publikował m.in. w „Ruchu Muzycznym”, „Muzyce”, „Res Facta Nova”, „Przeglądzie Muzykologicznym”, „Beethoven Magazine” i „Kwartalniku Młodych Muzykologów”. Od dziesięciu lat prowadzi blog *Klasyczna Płyta*.

Roczna prenumerata Forbes



Zamów za **229 zł** na **Literia.pl**
a w prezencie otrzymasz:

- 13. Dodatkowe wydanie magazynu
- roczny dostęp do  onet premium

Teraz darmowa dostawa
przez **Paczkomat® InPost**
lub do skrzynki pocztowej



Moda w świecie kultury

Kultura w świecie mody



ELLE W SPRZEDAŻY W NAJLEPSZYCH SALONACH PRASOWYCH
I NA KULTOWY.PL

f @ELLEPolska

ig @ELLEPolska

tdk elle.polska

yt @ELLEPolska

Psychoterapia operowych bohaterów



Złoto Renu Wagnera w Staatsoper w Berlinie, 2022

O prawdziwej sile opery świadczą reżyserzy, którzy potrafią odkryć rzeczy nowe i często zaskakujące. Oto trzecia część cyklu o wielkich inscenizatorach, o których dla „Beethoven Magazine” pisze Jacek Marczyński. Poprzednio bohaterami byli Claus Guth, Robert Carsen, Barrie Kosky, Romeo Castellucci i Krzysztof Warlikowski.



Niemal każdy szanujący się teatr operowy chce móc poszczycić się spektaklem w jego reżyserii, a on pracuje właściwie bez odpoczynku. Dmitrij Czerniakow przesuwając granice teatru operowego czasami wręcz niebezpiecznie.

Jacek Marczyński

Czerniakow urodził się w Moskwie, pierwsze opery reżyserował pod koniec lat 90. XX wieku w Nowosybirsku, pierwsze zaproszenia z zagranicy zaczął otrzymywać na początku XXI wieku – oczywiście na inscenizacje rosyjskiej klasyki (*Borys Godunow*, *Chowańszczyzna*).

Pierwszy skandal wywołał w 2006 roku w Teatrze Bolszoi w Moskwie *Eugeniuszem Onieginem*, zresztą z Mariuszem Kwietniem w roli tytułowej. Wszystkie trzy akty Dmitrij Czerniakow rozegrał w jednym pomieszczeniu, gdzie przy stole nieustannie biesiadowali Rosjanie. Oniegin próbował do nich dołączyć, ale do ostatniego aktu traktowano go jak kogoś obcego – z gościnnością, ale nieakceptowanego do końca. Ten pomysł miał emocjonalną siłę i życiową prawdę, jednak wielka śpiewaczka Galina Wiszniewska, której Teatr Bolszoi szykował w tym czasie galę z okazji 80. urodzin, wyszła w trakcie przedstawienia, grożąc, że nigdy już do tego gmachu nie wejdzie.

Pretekst do pokazania współczesności

Operowym domem Dmitrija Czerniakowa stała się potem zachodnia Europa, choć nadal czasami reżyserował w Rosji; do dziś Teatr Maryjski Walerija Giergijewa gra kilka jego starych inscenizacji. Nie omieszkał go też zaprosić dyrektor Peter Gelb, choć styl Rosjanina odbiega od standardów obowiązujących w nowojorskiej Metropolitan Opera. Inszenizując w 2014 roku *Kniazia Igora* Borodina, Czerniakow oczywiście zaskoczył publiczność. Nie pokazał historii z głębokiego średniowiecza, lecz refleksje na temat Rosji sowieckiej czy szerzej – współczesnego państwa budującego potęgę na militarnej sile. Na skutek złe poprowadzonych działań wojennych to mocarstwo zaczynało trząść się w niewzruszonych dotąd posadach. A zamiast barwnego rosyjskiego folkloru serwowanego zazwyczaj podczas *Tańców połowieckich* było wielkie pole czerwonych maków, idylliczna kraina szczęśliwości, gdzie wśród kwiatów zaczynały taniec półnagie urodziwe pary.

Monika Rittershaus

Salome R. Straussa w Operze Hamburskiej, 2023





Dmitrij Czerniakow promuje w świecie rosyjską kulturę, traktuje ją jednak jako pretekst do pokazania spraw współczesnych i zapewne własnych doświadczeń człowieka, który dorastał w systemie komunistycznym. W Staatsoper w Berlinie *Carska narieczona* Rimskiego-Korsakowa (2013) przestała być historią Marfy, którą car upatrzył sobie na żonę, nie zważając na to, że kochała kogoś innego. U Rimskiego-Korsakowa car pojawia się tylko w jednej scenie, w wersji Czerniakowa był stale obecny na wielkich ekranach, bo dziś politycy perfekcyjnie wykorzystują media, by kreować siebie. Odpowiednią dla niego narzeczoną służby specjalne postanowiły znaleźć na czacie. Istotną rolę odgrywało studio telewizyjne i komputerowe – zaprojektowane przez Czerniakowa, który zwykle jest także autorem scenografii swoich spektakli. Nawet w ludowej bajce, która posłużyła za libretto do *Śnieżynki* Rimskiego-Korsakowa, reżyser odnalazł w Opéra Bastille w 2017 roku współczesne odniesienia. Tytułowa bohaterka chce poznać, czym jest miłość. Kiedy odkrywa siłę tego uczucia, umiera, ale świat dzięki temu może powitać wiosnę. Czerniakow przeniósł baśń do wiejskiej społeczności, w której Śnieżynka od początku jest kimś obcym.

Wśród rosyjskich tematów najbardziej wstrząsające wrażenie robiła zaś inscenizacja *Lady Makbet mceńskiego powiatu* Szostakowicza w Operze w Lyonie (2016). Czerniakow pokazał w niej codzienne życie zwykłych ludzi – bez nadziei, w brudzie i zezwierzęceniu. Finałowa tragedia rozgrywała się w więziennej celi, gdzie Katarzyna dokonywała zabójstwa, przytrzymując głowę rywalki w obdrapanej umywalce.

W zamkniętych pomieszczeniach

Dmitrij Czerniakow chętnie bierze się za klasykę, ale za każdym razem walczy z przyzwyczajeniami widza. Oglądając takie spektakle, z reguły początkowo odrzucamy jego propozycję odczytania dzieła, potem jednak coraz bardziej zaczynamy się do niej przekonywać. W *Trubadurze* w brukselskiej La Monnaie w 2012 roku artysta zrezygnował z historycznego kostiumu, nie było też zamku hrabiego di Luny. Bohaterów Verdiego zamknął w ciasnym mieszkaniu między salonem a kuchnią – i poddał psychodramie. Przyjmując rolę z *Trubadura*, ujawniali oni coraz bardziej swoje uczucia i pragnienia. Nie była to jednak wiwisekcja oczyszczająca, ale jak u Verdiego – niszcząca. Reżyser potrafi obnażać znanych bohaterów, często umieszczając ich – jak w *Trubadurze* – w zamkniętych przestrzeniach. Kochanków z *Così fan tutte* przeniósł w paryskim Théâtre du Châtelet (2024) do domku w górach, gdzie mają wspólnie spędzić weekend. Gdy bohaterowie decydują się na grę w zamiętanie partnerów, ujawnia się toksyczny

charakter ich związków, odżywają dawne traumy, następuje wzajemne ranienie się. A wszystko to jest dalekie od klimatu komedii Mozarta.

Równie odległe od oryginału stało się odczytanie *Latającego Holendra* na festiwalu w Bayreuth w 2021 roku. Czerniakow dopisał Wagnerowi naturalistycznie pokazany prolog, w którym widz dowiaduje się, że matka Holendra była przed laty kochanką Dalanda. Odrącona popełniła samobójstwo, a będący świadkiem jej śmierci syn wraca do miasteczka po latach. W tytułowym Holendrze nie było więc nic z romantycznego wiecznego tułacza, kierowało nim pragnienie zemsty. Mężczyźni trudniący się rybołówstwem spędzali wolny czas w knajpie, kobiety – na próbach amatorskiego chóru. Ciekawie aktorsko rozbudowana została epizodyczna u Wagnera postać Mary, która stała się kolejną kobietą Dalanda. Rok później w berlińskiej Staatsoper w realistyczny, pozbawiony boskich atrybutów sposób artysta przedstawił *Pierścień Nibelunga*. Wszystkie cztery części tetralogii Wagnera rozegrał w wielkim laboratorium naukowym o niezliczonej liczbie rozmaitych pomieszczeń. Bulwersująca była zwłaszcza scena z bohaterami *Walkirii* szukającymi schronienia w wielkiej sali z dziesiątkami żywych królików służących do eksperymentów.

Niepokojąco aktualne

Najbardziej kontrowersyjnym dokonaniem Dmitrija Czerniakowa jest chyba *Carmen* na festiwalu w Aix-en-Provence (2017), entuzjastycznie przyjęta przez publiczność, a odrzucona przez wielu krytyków. Operę Bizeta zamienił on w seans psychoterapeutyczny, do którego za zgodą żony zgłosił się współczesny – zapewne znerwicowany – biznesman. W kuracji musiał przyjąć rolę Don Joségo, a prowadząca zajęcia kobieta odgrywała Carmen. W pewnym momencie eksperyment wymknął się spod kontroli, więc żona musiała stać się Micaëlą. Czerniakow chciał przede wszystkim pokazać, że nie jesteśmy dziś w stanie poddać się sile wielkich romantycznych uniesień, toteż w finale zajęć Don José nie był w stanie upozorować zabójstwa Carmen sztyletem zabawką.

W 2024 roku na tym samym festiwalu reżyser połączył w jeden spektakl dwa dzieła Glucka. Z *Ifigenii na Aulidzie* uczynił opowieść o świecie zmierzającym do wojny, a z *Ifigenii w Taurydzie* – o spokojnym życiu po kataklizmie, który jednak może powrócić. Klasyczne opery mające korzenie w antycznej tragedii greckiej okazały się w takim ujęciu niepokojąco aktualne. Tak oto niemal każdy kolejny spektakl Dmitrija Czerniakowa zaskakuje nieoczekiwanymi interpretacjami. Ale też ciągle po ich obejrzeniu powraca to samo pytanie: czy jego praca pozostaje jeszcze wierna oryginałowi, czy też stanowi autorską kreację? I jak dalece może posunąć się reżyser pragnący stworzyć inscenizację inną od tych, które powstały w przeszłości?

BM





W. Hoesl

Wojna i pokój Prokofiewa w Bayerische Staatsoper w Monachium, 2023

Zygfryd Wagnera, trzecia część tetralogii w Staatsoper w Berlinie, w roli tytułowej Andreas Schager (z prawej), 2024



Monika Rittershaus

Wierzynek 2.0

Przyjęcie u Wierzyńka stanowiło manifestację mocarstwowej roli Polski, którą w polityce międzynarodowej rozwijali następnie Jagiellonowie.

Andrzej Giza

Od wieków Kraków kojarzony jest z królewskimi czasami Piastów i Jagiellonów, potęgą historyczną i polską tożsamością narodową. Każdy, kto nawet nie odwiedzał Grodu Kraka, słyszał o skarbach Wawelu i zamkowym smoku, Sukiennicach i Rynku Głównym, przy którym znajduje się najsłynniejsza polska restauracja – Wierzynek.

W PRL-u była ona symbolem luksusu i miejscem spotkań dygnitarzy. Po transformacji ustrojowej korzystała z legendy związanej z królewską ucztą, która odbyła się tu w XIV wieku w czasie zjazdu krakowskiego zwieńczonego słynną biesiadą.

Spory o ucztę u Wierzyńka

Potrzebę poznania na nowo historii krakowskiego zjazdu monarchów w 1364 roku z królem Kazimierzem III Wielkim jako gospodarzem podsyłał we mnie przyjęcie, które przed kilkoma tygodniami zorganizował w Rynku Głównym Radosław Fronc, znany dyplomata, restaurator i nowy właściciel restauracji Wierzynek. To wydarzenie przypominało mi również rauty, w jakich od końca lat 90. XX wieku uczestniczyłem w krakowskim salonie Elżbiety i Krzysztofa Pendereckich. Podobnie jak w domu kompozytora, w Wierzyńku wśród gości znaleźli się współcześni ogólnopolscy liderzy opinii, znani адвоkaci, lekarze, artyści, aż po nowego metropolitę krakowskiego i Magdę Gessler. Wszyscy obecni na restarcie Wierzyńka mogli oczami wyobraźni przywołać przyjęcia, które miały miejsce w historycznych murach kamienicy przy Rynku Głównym 16.



Kamila Ogrodniczek oraz agencja Never Ending Story

A zatem, kilka słów o historii. Współcześni badacze dziejów toczą spory o faktyczną datę krakowskiego spotkania, rolę, jaką odegrał w nim Mikołaj Wierzynek, oraz wiarygodność opisu wydarzeń sporządzonego przez Jana Długosza sto lat po uroczystości. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że kronikarz scalił

w nim kilka zjazdów, w tym wydane kilka miesięcy wcześniej przyjęcie weselne królewskiej wnuczki Elżbiety i starszego o trzy dekady cesarza Karola IV Luksemburskiego. Nie wchodząc w szczegóły spotkania zakończonego słynnym przyjęciem, podkreślić należy, że zorganizowano go w dwóch zasadniczych

Nowa ambasada polskich tradycji kulinarnych

U Wierzyńska, 2026



celach. Pierwszym było ukazanie potęgi i bogactwa Kazimierza Wielkiego i dynastii Piastów, a przede wszystkim potwierdzenie *status quo* w relacjach i paktach pomiędzy mocarstwami. Natomiast drugim było dążenie katolickich władców do utworzenia ligi państw środkowoeuropejskich przeciwko sułtanatowi osmańskiemu.

I tak do Krakowa przybyli: cesarz Karol IV Luksemburski, król Ludwik Węgierski, król Cypru Piotr I de Lusignan, margrabia brandenburski Otto Wittelsbach, księżę mazowiecki Siemowit III oraz liczne grono książąt śląskich. Jak przystało na średniowieczne tradycje, zjazdowi towarzyszyły turnieje, w których brylował cypryjski władca.

Półtora tysiąca bochnów chleba

Rola i miejsce w administracji krakowskiego kupca, bankiera i rajcy miejskiego Mikołaja Wierzyńska jest niejasna i trudna do rozstrzygnięcia. Bezspornie nie mógł samodzielnie sfinansować uczty. Rodzimi badacze średniowiecznych starodruków opisujących skalę podobnych wydarzeń

często odwołują się do przykładów naszych południowych sąsiadów. Podczas zjazdu wyszehradzkiego w 1335 roku tylko jedna uczta wymagała przygotowania wielu ton pieczystego, wytoczenia blisko dwustu beczek wina oraz podania tysiąca pięciuset bochnów chleba. Władcom towarzyszyły orszaki złożone z dziesiątek dworzan, skrybów i urzędników. A nie ma wątpliwości, że zjazd krakowski był znacznie większym przedsięwzięciem.

Z wawelskich archiwów, w tym ksiąg rachunkowych, możemy hipotetycznie odtworzyć przebieg i menu uczty wyprawionej w domu Mikołaja Wierzyńka. Przed posiłkiem goście obmywali ręce w ozdobnych dzbanach z wodą, a następnie wycierali dłonie pachnącymi tkaninami. Dania spożywano głównie palcami. Po obmyciu dłoni odmawiano modlitwę po łacinie towarzyszącą każdemu posiłkowi. Podstawą biesiady było pieczywo,

a w czasach Kazimierza Wielkiego wypiekano w Krakowie aż dziewięć gatunków chleba. Na wstępie na krakowskich uroczystościach serwowano pasztety, szynki i mięsa, wśród których zaszczytne miejsce zajmowały małe kielbaski *circinelae* (pierwowzór dzisiejszych parówek). Kolejnym daniem były zupy: rosół zaciągnięty żółtkiem, krupniki oraz flaki. Jako główne danie podawano czerwone mięsa faszerowane kaszą i warzywami. Jadalnymi ozdobami stołów były pieczone pawie przyozdobione piórami. Ciekawostką mogły stanowić serwowane często ogony bobrze w sosie chrzanowym.

Daniom towarzyszyły napoje, z których najpopularniejsze były piwa, głównie jęczmienne i ziołowe, oraz miody, rzadziej wina. Z oczywistych względów higienicznych wody nie serwowano. Poza Długoszem ucztę z 1364 roku opisał francuski kompozytor i poeta Guillaume de Machaut w rymowanej kronice *La prise d'Alexandrie ou chronique du roi Pierre Ier de Lusignan*. Nieobecny w Krakowie, ale dysponujący wiarygodnymi źródłami artysta pisał: „A jak zostali ugoszczeni, uczczeni, obsłużeni i podejmowani chlebem, winem, wszelkimi rodzajami pożywienia i napojów, wszelkim ptactwem, rybami i innymi gatunkami mięs, szalony byłby, kto by o to pytał, bo nie powinno się pytać o to, jako że niepodobna tu odpowiedzieć, tak zostali wspaniale ugoszczeni...”.

Kamila Ogrodniczek oraz agencja Never Ending Story



U Wierzyńka, 2026

Inne uczyt Europey

Średniowieczna uczta u Wierzyńka nie odbiegała charakterem od innych przyjęć wydawanych wówczas na europejskich dworach, w czasie których serwowano przede wszystkim lokalne uprawy i zwierzynę łowną.

Nieodłączną częścią królewskiego przyjęcia były prezenty, którymi obdarowywani byli szlachetni goście. Kronikarze wspomnianego już zjazdu wyszehradzkiego odnotowali, że król węgierski przekazał władcy Czech pięćdziesiąt srebrnych pucharów, dwa zdobione kołczany, trzy zdobione pasy, szachownicę, dwa „królewskie” siodła, drogi nóż i perły. Tak więc bruliony średniowiecznych przyjęć po stronie kosztów zawierały potężną pozycję, jaką stanowiły podarunki.

Przyjęcie u Wierzyńka stanowiło manifestację mocarstwowej roli Polski, którą w polityce międzynarodowej rozwijali następnie Jagiellonowie. Ci na przyjęciach ofiarowywali dostojnym gościom w prezencie drogocenne, bogato złożone misy, z których jedli. Średniowieczna krakowska uczta wpisuje się w ciąg słynnych zjazdów z udziałem władców i decydentów, z których najsłynniejszy odbył się w 1520 roku we Francji w dolinie między miastami Guînes i Ardres. Wydarzenie w reprezentacyjnym obozie znanym jako Pole Złotogłowa zapisało się w historii m.in.

osiemnastodaniową ucztą wydaną przez króla Francji Franciszka I dla angielskiego władcy Henryka VIII. Ich spotkanie miało przypieczętować pokój, lecz w istocie służyło działaniom dyplomatycznym i rywalizacji na luksusy, w które opływali monarchowie. W kolejnych wiekach przyjęcia dworskie pozostawały areną wielkiej polityki, a turnieje i uczyt służyły demonstrowaniu potęgi organizatora spotkania. I dziś luksus i przepych to nadal bezpośredni wyznacznik pozycji państwa, tak jak kultura to jedno z podstawowych narzędzi w kreowaniu wielkiej polityki. Wbrew panującym mitom uczta u Wierzyńka nie stanowi kwintesencji oryginalności polskiej kuchni tamtych czasów. Jest ona odbiciem przyjęć organizowanych na dworach w naszej części Europy w okresie od XII do XV wieku. Przykłady dań świadczących o oryginalności „polskiej” kuchni daje lektura *Księgi szafarskiej dworu Jana III Sobieskiego 1695–1696* z serii wydawniczej „Monumenta Poloniae Culinaria”. Tym, co najbardziej wyróżniało kuchnię pogromcy spod Wiednia, była maksyma: im więcej przypraw, tym lepiej. Doprawiano „na bogato” wszystko, używając jednocześnie goździków i szafranu, pieprzu i gałki muszkatołowej z imbirem. I tak oryginalność naszej kuchni polegała na zaskakującej zasadzie, że coś, co powinno smakować słodko, smakowało wytrawnie, a danie na pozór ostre było słodkie. Pamiętając o uczcie sprzed wieków, warto odnotować „królewski” powrót na mapy salonów krakowskich słynnej restauracji Wierzynek w rękach wizjonera. **BM**

Andrzej Giza – doktor nauk humanistycznych, historyk i historyk sztuki, współpracownik Elżbiety Pendereckiej od 1997 roku. Od pierwszych edycji Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena odpowiadał za promocję wydarzenia. Producent europejskiego prawykonania *Credo* Krzysztofa Pendereckiego (1998). Współzałożyciel Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena. Koordynator produkcji Festiwalu Krzysztofa Pendereckiego (2008, 2013, 2018, 2023). W latach 2008–2025 dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena, a od 2025 roku prezes zarządu, a także dyrektor generalny Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena. Wykładowca akademicki, autor kilku monografii i kilkudziesięciu artykułów naukowych podejmujących problematykę zarządzania w sektorze rynków kreatywnych.



Wierzynek
— 1364 —
RESTAURACJA

Wierzynek

Historia Krakowa, zapisana przy stole.



Wierzynek odwołuje się do legendy uczty z 1364 roku – jednej z najbardziej niezwykłych opowieści królewskiego Krakowa. Dziś, w samym sercu Rynku Głównego, historia spotyka się ze współczesnością, a sztuka stołu staje się częścią doświadczenia miasta. Tę opowieść współtworzą dziś Wierzynek, Szara Gęś, Grand Café Wierzynek i Fiorentina – cztery wyjątkowe miejsca, każde o własnym charakterze, połączone zamiłowaniem do jakości, gościnności i sztuki dobrego stołu.



Koncertowe *emocje*

Koncert finałowy sezonu artystycznego 2025/26, fot. Piotr Markowski



*Wielokrotnie miałem możliwość współpracy z Sinfonietką Cracovią
i zarówno pod względem merytorycznym, jak i ludzkim
– co jest niezwykle ważne w zespole – miałem pełną satysfakcję. (...)
Sinfonietta Cracovia to znakomity zespół (...)*

Krzysztof Penderecki

MECENAS

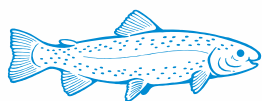


Patron medialny Sinfonietty Cracovii

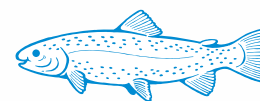


FISH MARKET

The Whole Sea on Your Plate
SINCE 1990



**WARSZAWA – NAJWIĘKSZY PORT
RYBNY W POLSCE**



Restauracja **Fish Market** to miejsce, w którym pasja do owoców morza spotyka się z najwyższą jakością produktów.

W naszym Fish & Oyster Bar serwujemy zawsze świeże ryby, ostrygi oraz słynne kraby z Alaski. Każdy z tych produktów trafia do nas bezpośrednio dzięki własnemu importowi, co gwarantuje najwyższą jakość i świeżość. Całość dopełniają starannie wyselekcjonowane wina, otwarta kuchnia oraz atmosfera, która przenosi gości do najlepszych portowych restauracji świata.



PLAC BANKOWY 1 • 00-139 WARSZAWA • TEL. +48 22 890 00 10 • WARSZAWA@DERELEFANT.COM

[INSTAGRAM.COM/FISHMARKET_PLACBANKOWY1](https://www.instagram.com/fishmarket_placbankowy1)

[FACEBOOK.COM/FISHMARKETPLACBANKOWY1](https://www.facebook.com/fishmarketplacbankowy1)

ORGANIZACJA



**Stowarzyszenie
im. Ludwiga
van Beethovena**



**Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego**



**Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca**

Projekt współfinansowany
ze środków Ministerstwa
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego

PARTNER GŁÓWNY



MECENAS



PARTNER



KAWAI



**EMBASSY
OF BELGIUM
IN WARSAW**



wyborcza.pl

POLITYKA

VIVA!

ELLE

W OGRODZIE
Kuchnia Polska

DER ELEFANT
The World's Most in Your Place

KLONNI

**RESTAURACJA
DYSPENSA**



Perlage



HEXELINE

JCDecaux

Forbes
POLSKA

BEETHOVEN
MAGAZINE