eufonie

Lutosławski | Sikora | Bartók | Akiki

28.11.2026
Warszawa



Europa Środkowo-Wschodnia przez stulecia była przestrzenią spotkań narodów, języków i tradycji, ale także obszarem szczególnie boleśnie doświadczonym przez historię. Muzyka przechowuje pamięć tej złożoności wyjątkowo wiernie. W niej odzywają się głosy pokoleń.

Dlatego Eufonie są czymś więcej niż festiwalem. Pozwalają usłyszeć nasz region nie jako peryferie pomiędzy Wschodem a Zachodem, lecz jako jeden z ważnych ośrodków europejskiej kultury. Praga, Wilno, Ryga, Bratysława, Budapeszt, Bukareszt, Warszawa, ale również Wiedeń, Drezno i Lipsk tworzą sieć powiązań starszą i bogatszą niż polityczne podziały ostatniego stulecia. Ma to dokładne odzwierciedlenie w sieci Instytutów Polskich nadzorowanych przez Ministerstwo Spraw Zagranicznych, które te relacje kulturalne pielęgnują, wzmacniają i zacieśniają. A Festiwal Eufonie tę mapę wzajemnych powiązań nagłaśnia, stając się ważnym narzędziem polskiej dyplomacji kulturalnej – budowania zaufania i trwałej współpracy między instytucjami naszego regionu.

Muzyka służy porozumieniu. Uodparnia społeczeństwa. Utrwala wspólnotę. Daje wolność. Rosyjska agresja wobec Ukrainy przypomina, że wojna to nie tylko rakiety i drony. Imperializm najpierw kwestionuje prawa narodu do własnej historii, języka i kultury. Dlatego tak ważne jest, aby Europa Środkowo-Wschodnia mówiła własnym głosem. Gwarantem niepodległości Polski jest niepodległość krajów, z którymi sąsiadujemy – w Roku Jerzego Giedroycia warto przypomnieć tę myśl, którą uczynił fundamentem nowoczesnego polskiego myślenia o Wschodzie. Suwerenna Ukraina, Litwa, Łotwa i Estonia, a w przyszłości wolna i demokratyczna Białoruś wzmacniają także naszą wolność i bezpieczeństwo. Polska racja stanu polega na współtworzeniu przestrzeni wolnych i podmiotowych narodów.

Eufonie pokazują bogactwo języków powstałych w tej części Europy – w świecie narodów, pograniczy i małych ojczyzn. Nie tworzą przy tym nowego, zamkniętego kanonu. Przypominają, że Mahler, Bartók, Lutosławski, Penderecki czy Vasks są po prostu częścią wielkiej historii kultury europejskiej. Muzyka daje nam także ważną metaforę polityczną. Polifonia nie wymaga, aby wszystkie głosy stały się jednym. Istnieje dzięki ich odrębności i zdolności wzajemnego słuchania.

Takiej Europy potrzebujemy: wspólnoty wolnych narodów, które nie muszą mówić jednym głosem, by działać razem.

Niech Eufonie będą jej muzycznym obrazem i przesłaniem pokoju opartego na wolności, wzajemnym szacunku, współbrzmieniu w muzycznej harmonii.

Radosław Sikorski
Wiceprezes Rady Ministrów, Minister Spraw Zagranicznych

For centuries, Central and Eastern Europe has been a space where nations, languages, and traditions have met, but it has also been an area that has been severely scarred by history. Music preserves the memory of this complexity with exceptional fidelity. The voices of generations resonate within it.

That is why Eufonie is more than just a festival. It allows our region to be heard not as a periphery between East and West, but as one of the important centres of European culture. Prague, Vilnius, Riga, Bratislava, Budapest, Bucharest, Warsaw, but also Vienna, Dresden, and Leipzig form a network of ties that is older and richer than the political divisions of the last century. This is accurately reflected in the network of Polish Institutes overseen by the Ministry of Foreign Affairs, which nurture, strengthen, and deepen these cultural relations. And the Eufonie Festival makes this map of interconnections visible, thus becoming an important tool of Polish cultural diplomacy by building trust and lasting cooperation between institutions in our region.

Music acts in the service of understanding. It builds resilience in societies. It fosters a sense of community. It gives people freedom. Russia's aggression against Ukraine serves as a reminder that war is not just about missiles and drones. Imperialism first challenges a nation's right to its own history, language, and culture. That is why it is so important for Central and Eastern Europe to speak with its own voice. Poland's independence is guaranteed by the independence of the countries with which we share borders – in the Year of Jerzy Giedroyc, it is worth recalling this idea, which he made the foundation of modern Polish thinking about the East. Sovereign Ukraine, Lithuania, Latvia, and Estonia, and, in the future, a free and democratic Belarus, also strengthen our freedom and security. Poland's *raison d'état* lies in co-creating a space for free and sovereign nations.

The Eufonie Festival showcases the richness of the languages that have emerged in this part of Europe – in a world of nations, borderlands, and small homelands. At the same time, it does not create a new, closed canon. It reminds us that Mahler, Bartók, Lutosławski, Penderecki, and Vasks are simply part of the great history of European culture. Music also provides us with an important political metaphor. Polyphony does not require all voices to become one. It exists thanks to their distinctiveness and ability to listen to each other.

This is the kind of Europe we need: a community of free nations that do not have to speak with one voice to act together.

May the Eufonie Festival be its musical image and a message of peace based on freedom, mutual respect, and voices sounding together in harmony.

Radosław Sikorski
Vice President of the Counsil of Ministers, Minister of Foreign Affairs



Europa Środkowo-Wschodnia mówi wieloma głosami.
Festiwal Eufonie tworzy przestrzeń, w której mogą zabrzmieć one razem.

Historia naszego regionu powstawała na styku języków, kultur, religii i doświadczeń. Z tego, co wspólne, ale także z różnic, napięć i pamięci, które nie zawsze dają się łatwo pogodzić. Muzyka pozwala o tej części Europy opowiadać bez uproszczeń i bez zamykania jej w granicach jednej narodowej narracji.

Na tym polega siła Eufonii. Festiwal pozwala usłyszeć obok siebie twórców różnych krajów, pokoleń i tradycji, przywracając uwagę dziełom wspólnego dziedzictwa i otwierając je na nowe interpretacje.

Tegoroczna edycja szczególnie mocno prowadzi nas ku pamięci. Nie jako zamkniętemu archiwum przeszłości, lecz jako doświadczeniu, które nadal wpływa na sposób, w jaki rozumiemy teraźniejszość. Dlatego tak ważnym partnerem muzyki staje się literatura. Adam Zagajewski, Czesław Miłosz, Franz Kafka czy Thomas Mann otwierają kolejne perspektywy opowieści o utracie, wolności, odpowiedzialności i poszukiwaniu własnego miejsca.

Szczególnego znaczenia nabierają słowa Adama Zagajewskiego: „Spróbuj opiewać okaleczony świat". Kultura nie usuwa śladów trudnych doświadczeń. Pozwala je nazwać, zachować i nadać im sens.

Podobną myśl niesie motyw „złotego spoiwa", nawiązujący do japońskiej sztuki *kintsugi*. Pęknięcia nie zostają ukryte, lecz stają się częścią nowej całości. To trafna metafora regionu, którego historia pełna jest podziałów, strat i zmian, ale również niezwykłej zdolności do tworzenia nowych form kultury.

Festiwal Eufonie przypomina, że wielogłos nie wyklucza wspólnoty, bo wspólnota zaczyna się tam, gdzie różne głosy mogą wybrzmieć bez utraty własnej tożsamości.

Życzę Państwu spotkań z muzyką, które zostaną w pamięci długo po ostatnim dźwięku festiwalu.

Marta Cienkowska
Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Central and Eastern Europe speaks with many voices.
The Eufonie Festival creates a space where they can sound together.

The history of our region has been shaped at the crossroads of languages, cultures, religions, and experiences. It has been shaped by what we have in common, but also by differences, tensions, and memories that are not always easy to reconcile. Music allows us to talk about this part of Europe without oversimplifying it and without confining it to the boundaries of a single national narrative.

This is exactly the strength of the Eufonie Festival. The Festival allows us to hear artists from different countries, generations, and traditions side by side, bringing renewed attention to works of our shared heritage and opening them up to new interpretations.

This year's edition particularly strongly leads us towards remembrance. Not as a closed archive of the past, but as an experience that continues to influence the way in which we understand the present. That is why literature becomes such an important partner for music. Adam Zagajewski, Czesław Miłosz, Franz Kafka, and Thomas Mann open up further perspectives on stories of loss, freedom, responsibility, and the search for one's own place.

The words of Adam Zagajewski take on particular significance: 'Try to praise the mutilated world'. Culture does not erase the traces of difficult experiences. It allows us to name them, retain them, and give them meaning.

A similar idea is conveyed by the motif of the 'golden bond', referring to the Japanese art of *kintsugi*. The cracks are not hidden but become part of the new whole. This is an apt metaphor for a region whose history is full of divisions, losses, and changes, but also of an extraordinary ability to create new forms of culture.

The Eufonie Festival reminds us that a multiplicity of voices does not exclude community, because community begins where different voices can echo without losing their own identity.

I wish you musical encounters that will linger in your memory long after the final note of the Festival.

Marta Cienkowska
Minister of Culture and National Heritage



Słynne słowa Adama Zagajewskiego nie wyłoniły się z dymów nad Manhattanem. Poeta zapisał je wcześniej, w cichej przestrzeni między zachwytem nad apenińskim krajobrazem, epifanią cudu zwyczajnej codzienności a świadomością ludzkiego cierpienia. Dopiero zamachy z 11 września 2001 roku i publikacja angielskiego przekładu Clare Cavanagh w „The New Yorkerze" uczyniły z nich uniwersalny epigraf dla tragicznego początku nowego stulecia.

W programie ósmej edycji Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Europy Środkowo-Wschodniej „Eufonie" literatura i muzyka nie są traktowane odrębnie, lecz współbrzmią, opowiadając o codziennych olśnieniach, nieustannym ścieraniu się dobra i zła, bolesnym splocie tragedii i zachwycającego piękna. Powojenna biografia Zagajewskiego – środkowoeuropejski szlak, który wyznaczały Lwów, Gliwice, paryska emigracja i krakowski dom – jawi się jako mikrokosmos losu naszej części kontynentu: wielojęzycznych pograniczy, mrocznego cienia Zagłady, zmienności granic, przymusowych przesiedleń i zerwanej ciągłości tradycji. Tutejsza tożsamość rzadko kształtowała się w warunkach stabilności i trwałych struktur. Była raczej mozolnie wypracowywana w związku z koniecznością nieustannego układania relacji z tym, co utracone i nieobecne.

To napięcie między zerwaniem a próbą odzyskania ciągłości przenika również tegoroczne Eufonie. Nie chodzi przy tym o zacieranie śladów rozpadu ani tworzenie iluzji odzyskanej harmonii, lecz o włączenie tego, co pęknięte, nieobecne i utracone, w nowy porządek znaczeń. Przybiera ono w programie różne muzyczne formy. Zygmunt Krauze sięga po frazę „Spróbuj opiewać okaleczony świat" Zagajewskiego w nowym utworze współzamówionym przez festiwal, a w swoim II Koncercie fortepianowym wchodzi w ostry, konfrontacyjny dialog z różnorodnością materii świata. Gustav Mahler w IV Symfonii kreśli naiwną wizję dziecięcego nieba zawieszoną niebezpiecznie blisko groteski i lęku przed śmiercią. Paweł Mykietyn w operowej adaptacji *Czarodziejskiej góry* Thomasa Manna, przywracanej do obiegu jedenaście lat po premierze, przywołuje intelektualny ferment Europy toczącej subtelne spory na krawędzi historycznego unicestwienia – na chwilę przed katastrofą XX-wiecznych totalitaryzmów.

Obok nurtu pęknięcia pojawia się tonacja elegijna. Pamięć i utrata uobecniają się w surowej strukturalnie *Muzyce żałobnej* Witolda Lutosławskiego oraz w *Cichej muzyce* Wałentyna Sylwestrowa – twórcy, którego późny język dźwiękowy staje się refleksją nad tym, co jeszcze można ocalić. Dopełnieniem są *Trzy utwory w dawnym stylu* Henryka Mikołaja Góreckiego, w których przeszłość staje się żywą materią współczesności.

Program Eufonii obejmuje odmienne formy muzycznej ekspresji: od skupionej, duchowej intymności *Vox Amoris* Pēterisa Vasksa, przez estetykę niepodległościowego zrywu u Jeana Sibeliusa, po bezpośrednią interwencję w *Koncercie na flet i orkiestrę* Elżbiety Sikory. Dedykowany Marii Kalesnikawej utwór przywołuje konkretną, heroiczną biografię stawiającą opór białoruskiej opresji; muzyka przestaje być jedynie komentarzem, stając się aktem moralnego sprzeciwu wobec współczesnego świata. Ten sam horyzont pamięci odsłania próby przywoływania zaginionych światów: Mikołaj Piotr Górecki w *Atlantis* sięga po archetyp zatopionej cywilizacji, a Béla Bartók demonstruje, jak odrodzony folklor staje się fundamentem nowoczesnych form. Konfrontując dzieła Pucciniego, Verdiego, Dvořáka czy Kodálya z zapomnianymi kompozycjami Statkowskiego, Jareckiego i Noskowskiego, pokazujemy, że pamięć kultury wymaga ciągłego włączania do obiegu tego, co z niego zniknęło lub nie zostało dotąd odkryte.

Ponad tą polifoniczną strukturą wznosi się monumentalne *Credo* Krzysztofa Pendereckiego – nie jako dogmatyczna konkluzja programu, lecz jako fundamentalne pytanie o możliwość transcendencji i nadziei po apokalipsie XX wieku. Penderecki pyta o sens w skali metafizycznej, Zagajewski – o możliwość afirmacji świata bez zapominania o jego niedoskonałości i okaleczeniu.

Nie jest naszą intencją tworzenie z Europy Środkowo-Wschodniej melancholijnego atlasu cierpienia. Kultura tego regionu wyrastała w równej mierze z gwałtownej potrzeby życia, ironii, zmysłowości oraz zachwytu nad fenomenem istnienia.

Dlatego w haśle tegorocznej edycji festiwalu pojawia się wzywające do działania: „Spróbuj". Nie ma w nim iluzji, że sztuka posiada moc naprawiania historii, ani obietnicy, że piękno unieważni tragedię. Za tym prostym słowem kryje się znacznie bardziej powściągliwe zobowiązanie: zachowanie zdolności do uważnego, pełnego wrażliwości oglądu świata również wtedy, gdy rozpada się on na nieprzystające do siebie fragmenty.

Sztuka nie przykrywa pęknięć naszej rzeczywistości – może jednak przekuwać to, co bolesne, w różnorodną, polifoniczną opowieść o naszym losie. Spróbujemy wspólnie opiewać współczesny świat – poprzez wielkie dzieła europejskiej muzyki, które zabrzmią podczas tegorocznych Eufonii.

Robert Piaskowski
Dyrektor Narodowego Centrum Kultury

Adam Zagajewski's famous words did not emerge from the smoke over Manhattan. The poet had written them earlier, in the quiet space between admiration for the Apennine landscape, the epiphany of the miracle of ordinary everyday life, and an awareness of human suffering. It was only the attacks of 11 September 2001 and the publication of Clare Cavanagh's English translation in *The New Yorker* that turned them into a universal epigraph for the tragic beginning of the new century.

In the programme of the eighth edition of the International Music Festival of Central and Eastern Europe 'Eufonie', literature and music are not treated separately but rather resonate together, speaking of everyday epiphanies, the constant clash between good and evil, and the painful intertwining of tragedy and breathtaking beauty. Zagajewski's post-war biography – a Central European path marked by Lviv, Gliwice, emigration to Paris, and his Kraków home – appears as a microcosm of the fate of our part of the continent: multilingual borderlands, the looming shadow of the Holocaust, shifting borders, forced displacements, and a broken continuity of tradition. Central European identity has rarely been shaped under conditions of stability and lasting structures. Rather, it was painstakingly developed out of the need to constantly establish relationships with what was lost and what was absent.

This tension between broken continuity and the attempt to regain it also permeates this year's Eufonie. This is not about erasing the traces of disintegration or creating the illusion of restored harmony, but about incorporating what is broken, absent, and lost into a new order of meanings. In the programme, it takes on various musical forms. Zygmunt Krauze draws on Zagajewski's phrase 'Try to praise the mutilated world' in a new piece co-commissioned by the festival, while in his Piano Concerto No. 2, he enters into a sharp, confrontational dialogue with the diversity of the world's matter. In his Symphony No. 4, Gustav Mahler portrays a child's naive vision of heaven, precariously poised on the edge of the grotesque and the fear of death. In the operatic adaptation of Thomas Mann's *The Magic Mountain*, being brought back into circulation eleven years after its premiere, Paweł Mykietyn evokes the intellectual ferment of a Europe engaged in subtle disputes on the brink of historical annihilation – just before the catastrophe of twentieth-century totalitarian regimes.

Alongside the thread of rupture, an elegiac tone emerges. Memory and loss are present in Witold Lutosławski's structurally austere *Musique funèbre* and in Valentin Silvestrov's *Silent Music*, whose late sound language becomes a reflection on what can still be saved. The theme is complemented by Henryk Mikołaj Górecki's *Three Pieces in an Old Style*, in which the past becomes a living matter of the present.

The Eufonie programme encompasses various forms of musical expression: from the focused, spiritual intimacy of Pēteris Vasks's *Vox Amoris*, through the aesthetics of the independence movement in Jean Sibelius's Symphony, to a direct intervention in Elżbieta Sikora's Concerto for Flute and Orchestra. The work, dedicated to Maria Kalesnikava, refers to the specific, heroic biography of a woman resisting Belarusian oppression; music ceases to be merely a commentary, becoming an act of moral opposition to the contemporary world.

The same horizon of memory reveals attempts to recall lost worlds: in *Atlantis*, Mikołaj Piotr Górecki draws on the archetype of a sunken civilisation, while Béla Bartók demonstrates how revived folklore becomes the foundation of modern forms. By juxtaposing works by Puccini, Verdi, Dvořák, and Kodály with forgotten compositions by Statkowski, Jarecki, and Noskowski, we demonstrate that cultural memory requires the continuous reintroduction of what has vanished from it or has not yet been discovered.

Above this polyphonic structure rises Krzysztof Penderecki's monumental *Credo* – not as a dogmatic conclusion to the programme, but as a fundamental question about the possibility of transcendence and hope after the apocalypse of the twentieth century. Penderecki asks about meaning on a metaphysical scale, while Zagajewski asks about the possibility of affirming the world without forgetting its imperfections and mutilation.

It is not our intention to turn Central and Eastern Europe into a melancholic atlas of suffering. The culture of this region grew equally from a strong need for life, irony, sensuality, and admiration for the phenomenon of existence.

That is why the slogan of this year's edition of the festival includes a call to action: 'Try'. There is no illusion in it that art has the power to correct history, nor is there any promise that beauty can undo tragedy. Behind this simple word lies a much more restrained commitment: to retain the ability to perceive the world attentively and with sensitivity, even when it is falling apart into incompatible fragments.

Art does not conceal the cracks in our reality, but it can transform what is painful into a diverse, polyphonic narrative about our fate. Together, we will try to praise the contemporary world – through the great works of European music performed during this year's Eufonie Festival.

Robert Piaskowski
Director of the National Centre for Culture Poland

Euphonie

Norman Davies

Podczas podróży do Polski w marcu 1962 roku doświadczyłem prawdziwego szoku kulturowego. Pierwszego wieczoru zabrano nas, grupę brytyjskich studentów, do Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie. Pokazano nam wciąż widoczny nad portykiem napis z imieniem i nazwiskiem patrona budynku, Józefa Stalina, po czym zaprowadzono nas do piwnicy, gdzie odbywała się sesja jazzowa. Jazz, nazywany „dekadencką sztuką burżuazji", nie był tym, czego się spodziewaliśmy. Być może słuchałem wtedy Andrzeja Trzaskowskiego. Ale jedno pamiętam: pewien młody człowiek opowiedział mi łamanym angielskim pierwszy polski żart, jaki usłyszałem. „Dlaczego Polska jest jak rzodkiewka?" – zapytał. „Nie mam pojęcia". „Bo na zewnątrz jest czerwona, a w środku biała".

Jazz wkrótce znów pojawił się na mojej drodze podczas lektury porywających wspomnień wojennych pod tytułem *Mink Coats & Barbed Wire*, w których mowa była o polskim jazzmanie znanym jako „biały Louis Armstrong"[1]. Wykształcony w Berlinie Adolf „Adi" Rosner (1910–1976) uciekł do Polski po dojściu Hitlera do władzy. W latach 1934–1939 był pionierem jazzu koncertowego najwyższej próby, grając na dwóch trąbkach jednocześnie, tworząc zespół swingowy w stylu amerykańskim, koncertując po Europie i dokonując przełomowych nagrań. W czasie wojny, w warszawskim schronie przeciwlotniczym, oświadczył się aktorce Ruth Turkow, zanim uciekli do okupowanego przez Sowietów Białegostoku. Tam, przy wsparciu partii, utworzył Białoruską Orkiestrę Państwową, z którą koncertował po ogarniętym wojną Związku Radzieckim. W oblężonym Leningradzie zabawiał dobrze odżywioną elitę partyjną, podczas gdy zwykli ludzie umierali z głodu. W Moskwie, wezwany o północy do zaciemnionego teatru, grał dla jednej osoby – jak przypuszczał, dla Stalina. Rzekomo pobierał najwyższą pensję w kraju; obsypywano go kawiorem, biżuterią i futrami z norek. Pod koniec wojny jednak, gdy ubiegał się o powrót do Polski, został aresztowany przez NKWD za „zdradziecką niewdzięczność" i spędził dziewięć lat na Kołymie, gdzie przeżył dzięki temu, że stworzył kolejny zespół jazzowy.

To audycje stacji Voice of America, nadawane na falach krótkich, przyczyniły się do rozwoju powojennego polskiego jazzu, wiążąc go tym samym z oporem politycznym. Pamiętam, jak pewnego mglistego wieczoru w Krakowie przyjemnie zaskoczyły mnie błyskotliwe improwizacje saksofonowe dobiegające z jakiejś piwnicy. Żona opowiedziała mi tragiczną historię Krzysztofa Komedy.

Te ulotne chwile pokazują coś istotnego w życiu kulturalnym Europy Środkowo-Wschodniej, której doświadczenia są dość szczególne. Polska, będąca sercem regionu, ma wiele wspólnego ze swoimi sąsiadami – krajami bałtyckimi, Czechami i Słowacją, Węgrami, a nawet krajami byłej Jugosławii i Bałkanami. Wszystkie te kraje mają bolesne wspomnienia z czasów panowania wielkich imperiów europejskich – Niemiec, Austrii, carskiej Rosji czy Imperium Osmańskiego. W okresie międzywojennym wszystkie przez krótki czas cieszyły się niepodległością. W latach 1939–1945 wszystkie zostały uwikłane

[1] Zob. Ruth Turkow Kaminska, *Mink Coats & Barbed Wire*, Collins and Harvill Press, London 1979.


© Krzysztof Jaros

w tytaniczną walkę między faszyzmem a komunizmem. Wszystkie zostały wówczas poddane intensywnej totalitarnej kontroli politycznej i kulturalnej. Dzisiaj wszystkie te kraje – członkowie NATO i Unii Europejskiej – po raz pierwszy mogą swobodnie oddychać w żywej pamięci, jednocześnie martwiąc się o odrodzenie rosyjskiego imperializmu. Wszystkie zastanawiają się, czy los Mariupola, w którym zginęło co najmniej 88 000 osób, a prawdopodobnie nawet więcej, mógłby spotkać także ich miasta[2]. Doniecki Akademicki Obwodowy Teatr Dramatyczny w Mariupolu, zrównany z ziemią przez rosyjskie bombardowanie wraz z setkami ludzi, którzy znajdowali się w środku, został odbudowany przez okupantów, przemianowany na Rosyjski Teatr Dramatyczny i znowu działa, wystawiając wyłącznie rosyjskie przedstawienia. Uchodźcy z Mariupola mówią o najeźdźcach „tańczących na kościach"[3].

Wielu było przedwojennych ojców kulturowego renesansu Europy Środkowo-Wschodniej; zazwyczaj łączyli wątki narodowe z modernizmem i awangardą. W Polsce listę tę otwiera Karol Szymanowski, a w innych krajach: Leoš Janáček (Czechy), Béla Bartók i Zoltán Kodály (Węgry), George Enescu (Rumunia), Eugen Suchoň (Słowacja), Josip Štolcer-Slavenski (Chorwacja), Martin Gjoka (Albania), Rudolf Tobias (Estonia), Jāzeps Vītols (Łotwa) i Mikalojus Čiurlionis (Litwa). Kolejne pokolenia wymawiają te nazwiska z nabożną czcią. Jedynym z nich, którego osobiście spotkałem w młodości, był Bartók. Mój nauczyciel historii w Oksfordzie, Alan Taylor, fascynował się wszystkim, co w jakikolwiek sposób wiązało się z Węgrami, dlatego kiedyś zabrał nas na koncert Bartóka w londyńskim Royal Festival Hall.

---

[2] Uppsala Conflict Data Program, *Russia–Ukraine: Siege of Mariupol, March–May 2022*, Uppsala University, https://ucdp.uu.se/conflict/13243 (dostęp: 28.09.2026).

[3] Shaun Walker, Pjotr Sauer, Artem Mazhulin, *Dancing on bones*: *Mariupol theatre to reopen with staging of Russian fairytale*, „The Guardian", 25.12.2025, https://www.theguardian.com/world/2025/dec/25/mariupol-bombed-theatre-reopen-russification-ukraine (dostęp: 08.09.2026).

Moja własna przygoda z muzyką rozpoczęła się od śpiewania hymnów kościelnych, gatunku, w którym Walijczycy nie mają sobie równych. Ktoś, kto nigdy nie słyszał 600-osobowego walijskiego chóru męskiego swobodnie wykonującego hymn *Blaenwern* czy *Cwm Rhondda*, nie wie, co stracił. Nieuchronnie zmierzałem ku sławetnemu *Mesjaszowi* Händla i umiłowaniu muzyki klasycznej. Kiedy jednak w samych superlatywach opisałem *Mesjasza* mojemu francuskiemu przyjacielowi korespondencyjnemu, miłośnikowi muzyki, Henri Viguié odpisał mi: „Ce n'est pas le seul compositeur au monde" [To niejedyny kompozytor na świecie], i przesłał płytę 45 obr./min ze świeżo odkrytym *Adagio* Albinoniego. Kiedy pisałem *Boże igrzysko*, nieustannie słuchałem zapętlonych *Koncertów brandenburskich* i *Koncertu na dwoje skrzypiec* Bacha, nagranych na taśmie, co w pewnym sensie stanowiło formę *musica perpetua*. Często słuchałem stacji BBC 3 – kanału BBC Radio w całości poświęconego muzyce – ale nie byłem zupełnie przygotowany na Hindemitha czy Stockhausena, a *4'33"* Johna Cage'a wysłuchałem w osłupieniu. Kiedy w 1989 roku na rynek wkroczyło konkurencyjne Classic FM, pierwszym utworem, jaki zagrało, była znakomita *Symfonia pieśni żałosnych* Henryka Mikołaja Góreckiego.

Zawsze pociągała mnie muzyka ludowa. W szkole śpiewaliśmy angielskie szanty, takie jak *What Shall We Do with the Drunken Sailor?*, a z 19. Drużyną Harcerską w Bolton – słynną na całym świecie, absurdalną piosenkę ogniskową *Ging Gang Goolie, Goolie, Goolie, Watcha*. Polubiłem też ballady rybaków z trawlerów:

Och, Grenlandia to straszne miejsce,
Ziemia, co nigdy nie jest zielona,
Gdzie lód i śnieg,
I mroźne wiatry wieją,
A słońca nie widać nigdy, dzielni chłopcy,
Słońca nie widać nigdy[4].

Równie trudno usiedzieć spokojnie przy amerykańskiej muzyce country. Świętej pamięci Dolly Parton towarzyszyła mi przez dziesięciolecia. Gdyby ktoś poprosił mnie o wskazanie moich ulubionych piosenek ludowych, wymieniłbym *Manchester Rambler* i *Shoals of Herring* Ewana MacColla, a spośród walijskich albo piękną *Calon Lan* (*Czyste serce*), albo eteryczną *Anfonaf Angel* (*Wyślę anioła*) Robata Arwyna.

Moje zamiłowanie do polskiej muzyki ludowej sięga 1981 roku, w którym to uczestniczyłem w szkole letniej w Lublinie, gdzie pod okiem Stanisława Leszczyńskiego odbyłem intensywne zajęcia praktyczne. Nie ma nic bardziej ekscytującego niż galopowanie w rytm krakowiaka. Dumny moment nadszedł, gdy ubrany w żupan, kontusz, pas, baczmagi i kołpak wyprowadziłem grupę przez bramę Zamku w Lublinie przy akompaniamencie dostojnego poloneza. Później, po otrzymaniu doktoratu honoris causa Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, ubrany w pełny strój krakowski, zostałem wniesiony na arenę na barkach innych tancerzy.

[4] Przekład na język polski: autorka tłumaczenia. Słowa podane przez Normana Daviesa: *Oh, Greenland is a terrible place, / A land that's never green, / Where there's ice and snow / And freezing winds do blow / And the sun is never seen, brave boys, / The sun is never seen*.

Orkiestry dęte blaszane stanowią filar życia kulturalnego w mojej rodzinnej północnej Anglii. Żałuję, że nikt nie nauczył mnie grać na puzonie. Miałbym ogromną ochotę pomaszerować wśród muzyków, zamiast biec obok nich. Do dziś uważam, że mało kto oprze się dźwiękom marszu *Colonel Bogey* czy pieśni *My, Pierwsza Brygada*.

To właśnie dzięki orkiestrom dętym blaszanym po raz pierwszy usłyszałem o „eufonii". Zakochałem się w eufonium, najsłodszym z instrumentów, i odkryłem, że jego nazwa pochodzi od greckiego słowa oznaczającego „przyjemne dźwięki". Grecka *eufonía* staje się angielską *euphony* i francuską *euphonie*, ale w języku włoskim, hiszpańskim, katalońskim i polskim pozostaje niezmieniona. Niedawno wystąpiłem na konferencji Europejskie Forum Nowych Idei w Warszawie, podczas której mówiłem o polonoznawstwie (a właściwie jego braku za granicą). Do swojego wystąpienia włączyłem muzyczne interludium: kwintet eufoniowy grający *Thaxted* Holsta. Publiczność oszalała.

Pojęcie eufonii dotyczy oczywiście zarówno poezji, jak i muzyki. Heroiczne dystychy w *Wierszu o krytyce* Alexandra Pope'a (1711) są pod tym względem precyzyjne:

> Łatwość w pisaniu skutkiem nie trafu, lecz sztuki,
> Ten zgrabniejszy, kto z tańca korzystał nauki.
> Nie dość, że nic twardością ucha nie odstrasza,
> W dźwięku powinna odgłos znajdować myśl nasza.
> Słodkie są tony, jeśli zefir igra w cieniu
> I miły płynie strumyk w milszym jeszcze pieniu[5].

Jako technologiczny analfabeta nigdy nie mogłem przekonać się do muzyki elektronicznej, choć mój młodszy syn mnie prześcignął. Pisząc książki na piętrze, musiałem konkurować z nastoletnim Christianem, który w piwnicy grał na swoim syntezatorze na cały regulator. Później, jako korespondent zagraniczny, zabrał ze sobą swoje alterfonie do Korei, a jako DJ w nocnych klubach w Seulu mógł je grać do woli.

Muzyka chóralna towarzyszy mi od zawsze. Przeżyłem głębokie rozczarowanie, kiedy nie dostałem się do wspaniałego Bach Choir na studiach w Oksfordzie. Na przesłuchaniu jeszcze odchrząkiwałem, kiedy egzaminator zaczął grać na fortepianie w tempie bersalierów, a ja nie zdążyłem już go dogonić. „Dziękuję" – powiedział, z hukiem opuszczając klapę fortepianu. „Musi się pan nauczyć czytać a vista". Więcej sukcesów odniosłem w Grenoble, skąd chór uniwersytecki wyruszył w trasę po Alpach, by wykonywać we Włoszech francuską muzykę renesansową. Mieliśmy fenomenalnego włoskiego tenora o imieniu Antonio, którego wspaniałe *bel canto* nadrabiało za nas wszystkich. Do naszych *pièces de résistance* należały *Bataille de Marignan* Clémenta Janequina (1528) i pyszne opracowanie muzyczne wiersza Jeana-Antoine'a de Baïfa autorstwa Jacques'a Maudita:

---

[5] Alexander Pope, *Wiersz o krytyce*, [w:] tenże, *Poematy. Wybór*, przeł. Ludwik Kamiński, Universitas, Kraków 2002, s. 18–19.

Voici le vert et beau Mai
conviant à tout soulas
tout est riant, tout est gai
roses et lis vont fleurir[6].

Na drugim krańcu kontynentu dopiero osobista podróż pozwoliła mi zrozumieć powszechne umiłowanie muzyki w Europie Środkowo-Wschodniej. W Estonii dowiedziałem się o śpiewającej rewolucji, która miała miejsce, gdy kraj był jeszcze częścią Związku Radzieckiego. Estońskie chóry regularnie rywalizują podczas Welsh National Eisteddfod w Llangollen. W Pradze przegapiłem słynną polkę *Škoda lásky* Jaromíra Vejvody, bo byłem tak skoncentrowany na Smetanie i Dvořáku, ale natknąłem się na nią w Chicago. W Budapeszcie zachwycałem się dźwiękami cygańskich skrzypiec. We Wrocławiu podziwiałem występy podczas festiwalu Wratislavia Cantans. W Krakowie uczestniczyłem w niezwykłym koncercie kosowskiego zespołu. W Oksfordzie co roku piszę esej dla londyńskiego Festiwalu Chopinowskiego.

Ale wracając, pośrednio, do jazzu. W swoich czasach zdecydowanie najbardziej podziwianym brytyjskim historykiem był nieżyjący już Eric Hobsbawm (1917–2012), autor m.in. *Wieku rewolucji*, *Wieku kapitału* i *Wieku imperium*. Pracowaliśmy razem na Uniwersytecie Londyńskim, czasem zamienialiśmy kilka słów. Był niezwykle kompetentny i życzliwy, w najlepszym rozumieniu „inteligencji z Hampstead".

Jednak dla wielu Hobsbawm był wilkiem w owczej skórze. Nieskruszonym, aktywnym członkiem Komunistycznej Partii Wielkiej Brytanii, niewolniczo proradzieckim i obojętnym na zbrodnie Stalina. Ale to niejedyna zagadka. Najgłębszą pasją Hobsbawma był jazz, który traktował jako artystyczny filar walki klas. Jako autorytet w dziedzinie historii jazzu gorąco podziwiał jego klasyczną, przedwojenną odmianę i pod pseudonimem napisał kilka ważnych książek. Jak pisał w *The Jazz Scene* (1959): „Jazz […] jest głównym zagadnieniem dla każdego, kto zajmuje się dwudziestowiecznym społeczeństwem i dwudziestowieczną sztuką"[7]. Nikt nie może temu zaprzeczyć.

Tak wiele zagadek. Ale to uzdrawiające moce muzyki wychodzą zwycięsko. Dobrze o tym wiedział William Shakespeare. „Jeżeli miłość żywi się pokarmem muzyki – pisał – grajcie, aż poczuję przesyt"[8].

---

[6] Cytat za: Noémi Karácsony, Mădălina Dana Rucsanda, *The Evolution of the French Chanson During the Renaissance: From the* Parisian Chanson *to the* Pléiade Chansons*, and the* Air du Cour, „Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica" 68 (2024), s. 97.

[7] Przekład na język polski: autorka tłumaczenia, zob. Eric Hobsbawm, *The Jazz Scene*, Faber and Faber, London 2014, *Wstęp do wydania z 1993 roku*.

[8] William Shakespeare, Akt pierwszy, scena pierwsza, [w:] tenże, *Wieczór Trzech Króli albo co chcecie*, przeł. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2001, s. 9–10, https://xx.polskiszekspir.uw.edu.pl/items/show/901 (dostęp: 10.09.2026).

Euphonie

Norman Davies

On travelling to Poland in March 1962, I experienced a severe culture shock. On the very first evening, our British student group was taken to the Palace of Culture and Science in Warsaw. We were shown the inscription to Joseph Stalin, still visible over the portico, then led to the basement, where a Jazz session was in progress. Jazz, the so-called 'bourgeois decadent art' was not what we had expected. I could well have been listening to Andrzej Trzaskowski. But one thing I do remember: in broken English, a young man told me my first Polish joke. 'Why is Poland like *rzodkiewka* [a radish]?' he asked. 'No idea.' 'Because it's red outside, and white inside.'

Jazz soon came my way again, when I read a gripping war memoir called *Mink Coats & Barbed Wire*, featuring a Polish jazzman known as 'the White Louis Armstrong'.[1] Berlin-trained Adolf 'Adi' Rosner (1910–1976) fled to Poland after the rise of Hitler. From 1934 to 1939, he pioneered top-class concert jazz, playing two trumpets simultaneously, forming an American-style swing band, touring Europe, and making milestone recordings. When war came, he proposed marriage in a Warsaw bomb shelter to the actress Ruth Turkow, before they fled to Soviet-occupied Białystok. There, with Party support, he formed the Byelorussian State Orchestra, with which he toured the war-torn Soviet Union. During the Siege of Leningrad, he entertained the well-fed Party elite, while people died of hunger outside. In Moscow, summoned at midnight to a darkened theatre, he played to an audience of one, whom he took to be Stalin. Reportedly earning the highest salary in the land, he was showered with caviar, jewellery and mink coats. At war's end, however, on applying to return to Poland, he was arrested by the NKVD for 'traitorous ingratitude', and spent nine years in Kolyma, where he survived by forming yet another jazz band.

It was the short-wave broadcasts of *Voice of America*, which drove the rise of post-war Polish jazz, thereby linking it to political resistance. I can recall the pleasant surprise one foggy evening in Kraków on hearing the brilliantly improvised sounds of saxophones wafting from some subterranean basement. My wife told me the tragic story of Krzysztof Komeda.

These passing moments reflect something important in the cultural life of East-Central Europe, whose experiences have been quite specific. Poland, the heart of that region, shares much with its neighbours – the Baltic States, Czechia and Slovakia, Hungary, even the countries of the former Yugoslavia and the Balkans.

---

[1] See: Ruth Turkow Kaminska, *Mink Coats & Barbed Wire*, Collins and Harvill Press, London 1979.

All those countries have painful memories of the great European empires – Germany, Austria, Tsarist Russia, or the Ottomans. In the inter-war period, all enjoyed a brief interval of national independence. All were caught up in 1939–1945 by the titanic struggle between Fascism and Communism. All were then subjected to an intense dose of totalitarian political and cultural control. All today, members of NATO and the EU, are breathing freely for the first time in living memory, whilst remaining concerned about the resurgence of Russian imperialism. All wonder if the fate of Mariupol, where at least 88,000 were killed, and probably more, could not be their own.[2] Mariupol's Donetsk Academic Regional Drama Theatre, demolished by Russian bombing together with hundreds of people, has been rebuilt by the occupiers, re-named 'the Russian Drama Theatre', and re-launched with a purely Russian repertoire. Exiles from the city talk of the invaders 'dancing on bones'.[3]

The pre-war fathers of East-Central Europe's cultural renaissance, who typically combined national themes with modernistic or avant-garde styles, embraced many musicians. In Poland, Karol Szymanowski tops the list, as do Leoš Janáček (Czechia), Béla Bartók and Zoltán Kodály (Hungary), George Enescu (Romania), Eugen Suchoň (Slovakia), Josip Štolcer-Slavenski (Croatia), Martin Gjoka (Albania), Rudolf Tobias (Estonia), Jāzeps Vītols (Latvia) and Mikalojus Čiurlionis (Lithuania). These names are revered by later generations. The only one whom I personally encountered in my youth was Bartók. My history tutor in Oxford, Alan Taylor, had a lifelong passion for everything Hungarian, and once took us to a Bartók concert in London's Royal Festival Hall.

My own introduction to music came from hymn-singing in church, a genre in which the Welsh excell. Anyone unfamiliar with a 600-strong Welsh male choir cruising through *Blaenwern* or *Cwm Rhondda* has missed a treat. I was inevitably led towards Handel's glorious *Messiah*, and a preference for classical music. Yet, after praising *Messiah* to my music-loving French pen-friend, Henri Viguié wrote back: 'Ce n'est pas le seul compositeur au monde' (He is not the only composer in the world), and sent me a 45 RPM disk of Albinoni's newly discovered *Adagio*. In the years, when writing *God's Playground*, I constantly listened to a looped tape recording of Bach's Brandenburg Concertos and Concerto for two violins, a form of *musica perpetua*. I often followed the BBC Radio's dedicated music programme,

---

[2] Uppsala Conflict Data Program, *Russia–Ukraine: Siege of Mariupol, March–May 2022*, Uppsala University, https://ucdp.uu.se/conflict/13243 (accessed on: 28/09/2026).

[3] Shaun Walker, Pjotr Sauer, Artem Mazhulin, '*Dancing on Bones*: Mariupol Theatre to Reopen with Staging of Russian Fairytale', *The Guardian*, 25/12/2025, https://www.theguardian.com/world/2025/dec/25/mariupol-bombed-theatre-reopen-russification-ukraine (accessed on 14/09/2026).

BBC 3, but was totally unprepared for Hindemith or Stockhausen, and heard John Cage's *4'33"* in bewilderment. When the rival Classic FM started in 1989, the first piece it played was Henryk Mikołaj Górecki's fine *Symphony of Sorrowful Songs*.

Folk music always attracted me. We sang English sea shanties in school, like *What Shall We Do with the Drunken Sailor?*, and, with the 19th Bolton Scouts, the internationally famous, nonsense campfire song *Ging Gang Goolie, Goolie, Goolie, Goolie, Watcha*. I also gained a taste for trawlermen's ballads:

> Oh, Greenland is a terrible place,
> A land that's never green,
> Where there's ice and snow
> And freezing winds do blow
> And the sun is never seen, brave boys,
> The sun is never seen.

It is equally hard not to tap one's feet to American country music. The late Dolly Parton accompanied me for decades. If I was asked to identify my favourite folk songs, I would say Ewan MacColl's *Manchester Rambler* and *Shoals of Herring*, and in Welsh either the beautiful *Calon Lan* (*A pure heart*) or Robat Arwyn's ethereal *Anfonaf Angel* (*I'll send you an angel*).

My love of Polish folk music began in 1981 during a summer school in Lublin, where I did some serious practice under the eye of Stanisław Leszczyński. Nothing is more exhilarating than to gallop along to the strains of a krakowiak. One proud moment came when, dressed in *żupan*, *kontusz*, *pas*, *baczmagi* and *kołpak* (kalpak), I led the troupe out through the gate of Lublin Castle, to the stately beat of the *polonez* (polonaise). Later, on receiving a honoris causa doctorate at Maria Curie-Skłodowska University, dressed in full *krakowski* attire, I was carried into the arena on other dancers' shoulders.

Brass bands are a fixture of cultural life in my native northern England. I wish that someone had taught me to play the trombone. I would have loved to march along amidst the musicians instead of running alongside. To this day, I find the sounds of *Colonel Bogey* or of *My, Pierwsza Brygada* (*We Are the First Brigade*), irrestible.

It was through brass bands that I first heard of 'euphony'. I fell in love with the euphonium, the sweetest of instruments, and recognized its name's origin in the Greek for 'pleasant sounds'. Greek *eufonía* becomes English 'euphony' and French 'euphonie', but stays unchanged in Italian, Spanish, Catalan, and Polish.

On talking to the recent European Forum for New Ideas conference in Warsaw on *polonoznawstwo* (or rather its absence abroad), I inserted a musical interlude, where a euphonium quintet played Holst's *Thaxted*. It brought the house down.

The concept of euphony, of course, applies as much to poetry as to music. The heroic couplets of Alexander Pope's *Essay on Criticism* (1711) are precise:

> True ease in writing comes from art, not chance,
> As those move easiest who have learned to dance.
> 'Tis not enough no harshness gives offence,
> The sound must seem an echo of the sense:
> Soft is the strain when Zephyr gently blows,
> And the smooth stream in smoother numbers flows.

Being technologically illiterate, I could never take to electronic music, though my younger son has outdone me. When writing my books upstairs, I had to compete with a teenage Christian playing his synthesiser at full blast in the basement. Later, as a foreign correspondent, he took his altersounds with him to Korea, and as a DJ in Seoul night clubs, played them to his heart's content.

Choral music has been a constant companion. A deep disappointment was caused in my student days by my failure to join Oxford's magnificent Bach Choir. At the audition, I was still clearing my throat when the examiner set off at the piano in *bersaglieri* tempo, and I never caught up. 'Thank you', he said, closing the piano lid with a bang. 'You must learn to sight read.' I had more success in Grenoble, whence the university choir embarked on a tour across the Alps, singing French Renaissance compositions in Italy. We had a phenomenal Italian tenor called Antonio, whose soaring bel canto covered for the rest of us. Our *pièces de résistance* included Clément Janequin's *Bataille de Marignan* (1528) and Jacques Maudit's delicious setting of Jean-Antoine de Baïf's poem:

> Voici le vert et beau Mai
> conviant à tout soulas
> tout est riant, tout est gai
> roses et lis vont fleurir.[4]

[4] As cited in: Noémi Karácsony, Mădălina Dana Rucsanda, 'The Evolution of the French Chanson During the Renaissance: From the *Parisian Chanson* to the *Pléiade* Chansons, and the *Air du Cour*', *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica* 68 (2024), p. 97.

At the continent's other end, I only comprehended the universal passion for music in East-Central Europe by going there in person. In Estonia, I learned of the Singing Revolution, that took place when the country was still part of the Soviet Union. Estonian choirs regularly compete at the Welsh National Eisteddfod in Llangollen. In Prague, I missed Jaromír Vejvoda's famous *Beer Barrel Polka* through concentrating on Smetana and Dvořák, but came across it in Chicago. In Budapest, I swooned to gypsy violins. In Wrocław, I admired Wratislavia Cantans. In Kraków, I attended an extraordinary concert presented by a Kosovan ensemble. In Oxford, I write an annual essay for London's Chopin Festival.

But to return, obliquely, to Jazz. In his day, by far the most lauded British historian was the late Eric Hobsbawm (1917–2012), author, inter alia, of *The Age of Revolution*, *The Age of Capital*, and *The Age of Empire*. A colleague in London University, he would occasionally exchange a few words. He was extremely knowledgeable and affable, in the best style of the 'Hampstead intelligentsia'.

Yet, for many, Hobsbawm was a wolf in lamb's clothing. He was an unrepentant, card-carrying member of the British Communist Party, a slavishly pro-Soviet outfit, indifferent to Stalin's crimes. But that's not the only puzzle. Hobsbawm's deepest passion was for Jazz, regarding it as an artistic pillar of the class struggle. An authority on Jazz history, he fervently admired the classical, pre-war genre and, under a pseudonym, authored several key books. 'Jazz [...] is a central concern', he wrote in *The Jazz Scene* (1959), 'for anyone concerned with twentieth-century society and twentieth-century arts.'[5] No-one can contest that.

So conundrums abound. But music's healing powers prevail. William Shakespeare knew it well. 'If music be the food of love', he wrote, 'play on'.

[5] Eric Hobsbawm, *The Jazz Scene*, Faber and Faber, London 2014, *Introduction to the 1993 Edition*.



Lutosławski | Sikora | Bartók | Akiki

28.11.2026
sobota | 19.00 | Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie, ul. Zygmunta Modzelewskiego 59, Warszawa
Saturday | 7.00 pm | Witold Lutosławski Concert Studio of Polish Radio in Warsaw, 59 Zygmunta Modzelewskiego Street, Warsaw

Koncert objęty honorowym patronatem Ambasady Węgier w Rzeczypospolitej Polskiej.

The concert is held under the honorary patronage of the Embassy of Hungary in the Republic of Poland.

Wykonawcy
Performers

Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie
Polish Radio Orchestra in Warsaw

Bassem Akiki — dyrygent, dyrektor artystyczny orkiestry | conductor, the Orchestra's Artistic Director
Ana de la Vega — flet | flute



Program koncertu

Witold Lutosławski
(1913–1994)

Muzyka żałobna
na orkiestrę smyczkową [14']
(1958)

- ***Prolog***
- ***Metamorfozy***
- ***Apogeum***
- ***Epilog***

Elżbieta Sikora
(ur. 1943)

Koncert na flet i orkiestrę [17']
(2025)

- ***Allegro tranquillo***
- ***Adagio calmo***
- ***Vivace, energico, con fuoco***

* * *

Béla Bartók
(1881–1945)

Koncert na orkiestrę [36']
(1943)

- ***Introduzione: Andante non troppo. Allegro vivace***
- ***Presentando le coppie: Allegretto scherzando***
- ***Elegia: Andante non troppo***
- ***Intermezzo interrotto: Allegretto***
- ***Finale: Pesante. Presto***

Concert programme

Witold Lutosławski
(1913–1994)

Musique funèbre
for string orchestra [14']
(1958)

- ***Prologue***
- ***Metamorphoses***
- ***Apogeum***
- ***Epilogue***

Elżbieta Sikora
(b. 1943)

Concerto for flute and orchestra [17']
(2025)

- ***Allegro tranquillo***
- ***Adagio calmo***
- ***Vivace, energico, con fuoco***

* * *

Béla Bartók
(1881–1945)

Concerto for Orchestra [36']
(1943)

- ***Introduzione: Andante non troppo. Allegro vivace***
- ***Presentando le coppie: Allegretto scherzando***
- ***Elegia: Andante non troppo***
- ***Intermezzo interrotto: Allegretto***
- ***Finale: Pesante. Presto***

O koncercie

Jeśli ktokolwiek chciałby wskazać nazwiska najbardziej wpływowych kompozytorów pierwszej połowy XX wieku, Béla Bartók byłby z pewnością na podium. Echa jego języka muzycznego można usłyszeć w utworach Brittena, Messiaena, Kurtága, Ligetiego, Kilara i wielu innych twórców, którzy mniej lub bardziej świadomie odwołują się do niepowtarzalnego idiomu muzyki węgierskiego giganta. Jednym z nich był Witold Lutosławski. Poproszony przez dyrygenta i kompozytora Jana Krenza o napisanie utworu upamiętniającego 10. rocznicę śmierci Bartóka, stworzył *Muzykę żałobną*. To nie tylko epitafium pamięci geniusza, ale przede wszystkim kompozycja, która stała się jedną z najważniejszych w powojennej muzyce polskiej i kamieniem milowym jego własnych dokonań. Choć dzieło wykazuje liczne związki z *Muzyką na smyczki, perkusję i czelestę* Bartóka, Lutosławski wykluczał świadome wzorowanie się na jego muzyce. *Muzyka żałobna* stała się impulsem do intensywnej pracy nad stworzeniem własnego, nowego języka muzycznego, którym od tej pory twórca posługiwał się w kolejnych utworach[1]. Warto dodać, że kompozycji dopisywano niekiedy okolicznościowy kontekst związany z rewolucją węgierską w 1956 roku, ale kompozytor dementował te pogłoski, tłumacząc dramatyczny wydźwięk dzieła atmosferą panującą wówczas w wielu krajach Europy[2].

Powiązań z polityką nie unika natomiast Elżbieta Sikora. Swój nowy *Koncert na flet i orkiestrę* dedykowała Marii Kalesnikawej, białoruskiej flecistce i działaczce na rzecz demokracji, więzionej w latach 2020—2025 przez władze swojego kraju. Kompozytorka pracowała nad utworem, gdy Kalesnikawa przebywała jeszcze w kolonii karnej i, zbiegiem okoliczności, ukończyła go dokładnie w tym samym dniu, w którym artystka odzyskała wolność. „[...] sztuka potrafi przekraczać granice i przełamywać bariery narzucone przez opresję, a głos osób walczących o wolność może wybrzmieć daleko poza ich własną, osobistą walką. Mam nadzieję, że ten *Koncert* stanie się symbolem odwagi, jedności i wspólnego dążenia artystów na całym świecie do obrony sprawiedliwości"[3] — tymi słowami Kalesnikawa zwróciła się do międzynarodowej społeczności muzyków, dziękując za otuchę i wsparcie w latach pobytu w kolonii karnej.

By najlepiej wyrazić element wolności, Sikora zastosowała w partii solowej zaczerpniętą od Lutosławskiego technikę aleatoryzmu kontrolowanego, a także wykorzystała trzy flety — prosty, piccolo i altowy — by poszerzyć zakres brzmienia głównego instrumentu i dać soliście możliwość wirtuozowskiego popisu. Słuchając koncertu, warto wychwycić powtarzający się początkowy motyw czterech dźwięków, niczym sygnał alfabetu Morse'a lub kołatanie do drzwi. W finale pojawiają się, według słów autorki, „beztroski, pewny siebie

[1] Teresa Chylińska, Stanisław Haraschin, Maciej Jabłoński, *Przewodnik po muzyce koncertowej*, część I, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2003, s. 608.
[2] Tadeusz Kaczyński, *Lutosławski: życie i muzyka*, Sutkowski Edition, Warszawa 1994, s. 55—56.
[3] Przekład autorki, cytat z dotychczas niepublikowanej informacji prasowej agencji Sonora Music.

motyw rytmiczny — zapowiedź wolności" i szalone figuracje fletu piccolo, symbolizujące wydostającego się z niewoli ptaka[4].

Jeśli koncert fletowy pomógł choćby symbolicznie białoruskiej flecistce przetrwać więzienie, zamówienie na nowe dzieło symfoniczne dosłownie przedłużyło życie Béli Bartóka. Przebywający od 1940 roku w Nowym Jorku artysta w 1943 roku znalazł się w szpitalu, w fatalnym stanie zdrowia, nie mając pieniędzy na życie i leczenie ani nadziei na to, że kiedyś jeszcze będzie komponować. Zamawiającymi byli jego dwaj przyjaciele węgierskiego pochodzenia, skrzypek József Szigeti i dyrygent Fritz Reiner, którzy namówili słynnego dyrygenta Siergieja Kusewickiego, by pojawił się przy szpitalnym łóżku kompozytora z zaliczką i umową na skomponowanie dzieła[5]. Bartók, przed którym lekarze zataili to, że zachorował na białaczkę, w obawie przed pogłębieniem się depresji, w tym momencie odzyskał siły i pogodę ducha, u kresu życia tworząc swoje najważniejsze dzieło symfoniczne. Choć niektórzy zarzucali mu koniunkturalizm i uproszczenie języka muzycznego, by sprostać gustom mało wyrafinowanej amerykańskiej publiczności, przyczyn odejścia od dotychczasowej stylistyki, raczej trudnej w odbiorze, można też upatrywać gdzie indziej. Dla umierającego kompozytora, który sporą część życia poświęcił badaniom etnograficznym, sięgnięcie po ludowe tematy siedmiogrodzko-rumuńskie, węgierskie i słowackie było jak powrót do ojczyzny, który w rzeczywistości miał już nigdy nie nastąpić.

Pięcioczęściowe dzieło zaskakuje mnogością pomysłów — od sięgającej bachowskich *Koncertów branderburskich* formy drugiego ogniwa, w której poszczególne grupy instrumentów prezentowane są kolejno na forum orkiestry, po odważną, szyderczą parodię marsza z *Symfonii leningradzkiej* Szostakowicza w części czwartej. Ogólny charakter dzieła — pomijając żartobliwe *Presentando le coppie* — stanowi stopniowe przejście od surowości *Introduzione* i posępnej pieśni żałobnej części trzeciej ku afirmacji życia w finale[6]. Choć Bartók umarł 10 miesięcy po premierze dzieła, a twórcza praca nie uchroniła go przed cierpieniem, to właśnie *Koncert na orkiestrę* sprawił, że zapomniany, żyjący w nędzy węgierski emigrant odzyskał poczucie sensu życia. Doczekał też należytego uznania, by już nigdy go nie stracić.

Anna Markiewicz

[4] *Coś pomiędzy*, omówienie koncertu symfonicznego 24.04.2026, Filharmonia im. Mieczysława Karłowicza w Szczecinie, brak daty publikacji, https://filharmonia.szczecin.pl/wydarzenia/2413-Cos_pomiedzy (dostęp: 31.08.2026).

[5] Marianne Williams Tobias, *Concerto for Orchestra. Béla Bartók*, Indianapolis Symphony Orchestra, 2016, https://www.indianapolissymphony.org/backstage/program-notes/bartok-concerto-for-orchestra/ (dostęp: 31.08.2026).

[6] Tamże.

About the Concert

If anyone were asked to name the most influential composers of the first half of the twentieth century, Béla Bartók would certainly make the podium. Echoes of his musical language can be heard in the works of Britten, Messiaen, Kurtág, Ligeti, Kilar, and many other composers who, more or less consciously, refer to the unique idiom of the Hungarian master's music. Witold Lutosławski was one of them. Asked by the conductor and composer Jan Krenz to write a piece commemorating the tenth anniversary of Bartók's death, he created *Musique funèbre* (*Funeral Music*). It is not only a musical epitaph to a genius, but above all a composition that has become one of the most important works of post-war Polish music and a milestone in Lutosławski's own artistic development. Although the work shows numerous connections with Bartók's Music for Strings, Percussion, and Celesta, Lutosławski ruled out any conscious modelling of his music on Bartók's. *Musique funèbre* became an impulse for Lutosławski to work intensively on developing his own new musical language, which he would subsequently use in his later works.[1] It is worth adding that the composition was sometimes associated with the Hungarian Revolution of 1956, but the composer denied these rumours, explaining the dramatic character of the work by the atmosphere prevailing in many European countries at the time.[2]

Elżbieta Sikora, on the other hand, does not shy away from politics. She dedicated her new Concerto for flute and orchestra to Maria Kalesnikava, a Belarusian flautist and democracy activist imprisoned by the Belarusian authorities from 2020 to 2025. The composer worked on the piece while Kalesnikava was still in a penal colony and, by coincidence, completed it on the very day on which the artist regained her freedom. '[...] art can transcend borders and oppression, and [...] the voices of those who fight for freedom can resonate far beyond their own struggles. I hope that this Concerto serves as a symbol of courage, unity, and the shared commitment of artists everywhere to stand for justice.'[3] With these words, Kalesnikava addressed the international community of musicians, thanking them for their encouragement and support during her years in the penal colony.

To best express the element of freedom, Sikora employed Lutosławski's technique of controlled aleatorism in the solo part and also used three flutes — recorder, piccolo, and alto — to expand the sound range of the main instrument and allow the soloist to display their virtuosity. When listening to the Concerto, it is worth paying attention to the recurring opening motif of four notes, resembling a Morse code signal or a pounding on the door. The finale features, in the composer's words, 'a carefree, self-confident rhythmic motif —

[1] Teresa Chylińska, Stanisław Haraschin, Maciej Jabłoński, *Przewodnik po muzyce koncertowej*, part I, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2003, p. 608.
[2] Tadeusz Kaczyński, *Lutosławski: życie i muzyka*, Sutkowski Edition, Warszawa 1994, pp. 55—56.
[3] Quotation from a hitherto unpublished press release by the Sonora Music agency.

an announcement of freedom' and frantic figurations of the piccolo, symbolising a bird escaping captivity.[4]

If a flute concerto helped the Belarusian flautist, even symbolically, survive her imprisonment, the commission for a new symphonic work literally prolonged Béla Bartók's life. The artist, who had been living in New York since 1940, found himself in hospital in a terrible state of health in 1943, with no money to support himself or pay for treatment, and no hope of ever composing again. The commissioners were two friends of Hungarian origin, the violinist József Szigeti and the conductor Fritz Reiner, who persuaded the renowned conductor Serge Koussevitzky to come to the composer's bedside with an advance payment and a contract to compose the work.[5] Bartók, from whom doctors concealed the fact that he had leukaemia out of the fear that this might worsen his depression, regained the strength and serenity to compose at the end of his life what would become his most important symphonic work. Although some accused him of opportunism and of simplifying his musical language to meet the tastes of an insufficiently sophisticated American audience, the reasons for his shift away from a style that was difficult to assimilate can also be sought elsewhere. For the dying composer, who had devoted a large part of his life to ethnographic research, turning to Transylvanian, Romanian, Hungarian, and Slovak folk themes was like returning to his homeland — a return that, in fact, was never to happen.

The five-movement work surprises with its wealth of ideas — from the form of the second movement, which goes back to Bach's *Brandenburg Concertos*, in which individual instrumental groups are successively brought to the fore, to the bold, mocking parody of the march from Shostakovich's *Leningrad Symphony* in the fourth movement. The work as a whole — apart from the humorous *Presentando le coppie* — traces a gradual transition from the severity of *Introduzione* and the sombre mourning song of the third movement to the affirmation of life in the finale.[6] Although Bartók died ten months after the premiere and his composing did not spare him suffering, it was the Concerto for Orchestra that helped the forgotten Hungarian emigrant living in poverty regain a sense of purpose. He also received the recognition he deserved — a recognition he would never lose again.

Anna Markiewicz

---

[4] *Coś pomiędzy*, programme notes for the symphony concert on 24/04/2026, Mieczysław Karłowicz Szczecin Philharmonic, no publication date, https://filharmonia.szczecin.pl/wydarzenia/2413-Cos_pomiedzy (accessed on 31/08/2026).

[5] Marianne Williams Tobias, *Concerto for Orchestra. Béla Bartók*, Indianapolis Symphony Orchestra, 2016, https://www.indianapolissymphony.org/backstage/program-notes/bartok-concerto-for-orchestra/ (accessed on 31/08/2026).

[6] Ibid.

Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie

Jeden z najbardziej wszechstronnych i dynamicznie rozwijających się zespołów symfonicznych w Polsce. Kontynuując tradycje przedwojennych orkiestr radiowych, od 1945 roku współtworzy muzyczny krajobraz Warszawy i polskiej kultury. Orkiestra łączy najwyższy poziom artystyczny z odważnym myśleniem o roli współczesnej instytucji kultury. Realizuje projekty społeczne, edukacyjne i interdyscyplinarne, współpracując z partnerami ze świata nauki, sztuk wizualnych, filmu i organizacji społecznych. Orkiestra współpracuje zarówno z mistrzami tej miary, co Jacek Kaspszyk, Antoni Wit czy Jerzy Maksymiuk, jak i ze wspaniałymi dyrygentami młodszego pokolenia — Anną Sułkowską-Migoń, Michałem Nesterowiczem czy Yaroslavem Shemetem. Od sezonu 2026/2027 dyrektorem artystycznym orkiestry jest Bassem Akiki. Domem orkiestry jest Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego na warszawskim Mokotowie, ale można ją spotkać równie łatwo na scenach najważniejszych festiwali, na ekranach telewizorów, w radiowym eterze i w mediach społecznościowych.



Polish Radio Orchestra in Warsaw

One of the most versatile and dynamically developing symphony orchestras in Poland. Continuing the traditions of the pre-war radio orchestras, it has been shaping the musical landscape of Warsaw and Polish culture since 1945. The orchestra combines the highest artistic standards with bold thinking about the role of a contemporary cultural institution. It develops social, educational and interdisciplinary projects in collaboration with partners from the worlds of science, visual arts, film and social organisations. The orchestra collaborates both with masters such as Jacek Kaspszyk, Antoni Wit, and Jerzy Maksymiuk, as well as with outstanding conductors of the younger generation, including Anna Sułkowska-Migoń, Michał Nesterowicz, and Yaroslav Shemet. Since the 2026/2027 season, the Orchestra's Artistic Director has been Bassem Akiki. The orchestra's home is the Witold Lutosławski Concert Studio of Polish Radio in Warsaw's Mokotów district, but it can be encountered just as easily on the stages of major festivals, on television screens, on the radio airwaves and across social media.



Bruno Fidrych

Bassem Akiki — dyrygent, dyrektor artystyczny orkiestry | conductor, the Orchestra's Artistic Director



© Ksawery Zamoyski

Libańsko-polski dyrygent i kompozytor, którego wyrazista osobowość artystyczna i twórcza wyobraźnia zaprowadziły na sceny najważniejszych teatrów operowych i sal filharmonicznych świata. W ostatnich sezonach współpracował m.in. z Royal Opera House, Holenderską Operą Narodową, La Monnaie, Festival d'Aix-en-Provence, Teatrem Wielkim – Operą Narodową, Orkiestrą Filharmonii Rotterdamskiej oraz Orkiestrą Filharmonii Holenderskiej. Doświadczenie kompozytorskie sprawia, że Akiki jest cenionym specjalistą w zakresie muzyki współczesnej. Dyrygował wieloma prawykonaniami nowych dzieł, w tym głośną operą *Folwark zwierzęcy* Alexandra Raskatova w Holenderskiej Operze Narodowej, nagrodzoną OPER! Award za najlepsze prawykonanie roku 2023, a także operami: *We Are the Lucky Ones* Philipa Venablesa oraz ostatnim dziełem operowym Philippe'a Boesmansa – *On purge bébé*. Poza działalnością dyrygencką Akiki zajmuje się badaniem relacji między muzyką Wschodu i Zachodu oraz ich wzajemnych wpływów, prowadząc na ten temat wykłady. Inspiracją dla jego własnych kompozycji są również astronomia i liczby pierwsze.

A Lebanese–Polish conductor and composer whose individuality and creative flair have taken him to theatres, festivals and orchestras around the world. Recent collaborators include the Royal Opera House, the Dutch National Opera, La Monnaie, Festival d'Aix–en–Provence, the Polish National Opera, the Rotterdam Philharmonic Orchestra, and the Netherlands Philharmonic Orchestra. Informed by his own work as a composer, Akiki is a specialist in contemporary repertoire and has conducted the world premieres of many new works. Recent successes include Alexander Raskatov's acclaimed *Animal Farm* at the Dutch National Opera, which won the OPER! Award for world premiere of the year in 2023, Philip Venables' *We Are The Lucky Ones,* and Philippe Boesmans' final opera, *On purge bébé*. Aside from conducting, Akiki is a scholar in the music of East and West and their mutual influence, giving lectures on the subject, and his interest in astronomy and prime numbers has influenced his recent compositions.

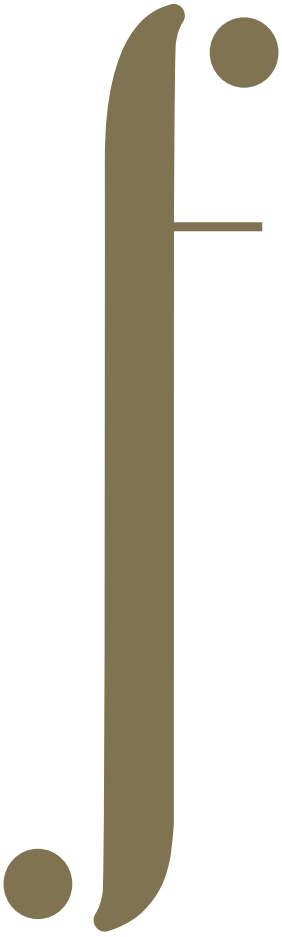
Ana de la Vega — flet | flute



© Boaz Arad

Australijska flecistka stosunkowo niedawno zadebiutowała na międzynarodowej scenie muzyki klasycznej, a już zdobyła uznanie publiczności i krytyków dzięki „krystalicznie czystemu" i „aksamitnemu brzmieniu" („NDR Kultur"), „znakomitej, mistrzowskiej technice" („Fono Forum"), „grze lekkiej niczym piórko" („Der Spiegel") i „dyskretnej wirtuozerii" („Pizzicato"). Jej debiutanckie nagranie koncertów fletowych Mozarta i Myslivečka z towarzyszeniem English Chamber Orchestra zajęło trzecie miejsce w rankingu „Best Albums of 2018" Classic FM, dotarło na szczyt listy „Classical Best Sellers" Amazona oraz siedmiokrotnie zdobyło tytuł CD of the Week. Jej drugi album, z koncertami Haydna i Stamitza, nagrany z oboistą Ramónem Ortegą Quero i Trondheim Soloists, również został entuzjastycznie przyjęty. Międzynarodowa prasa jednogłośnie zachwycała się ich „doskonałym zgraniem" („NDR") oraz „gracją i elegancją" („Welt"): „porozumienie między dwojgiem solistów jest wręcz oszałamiające" („RBB"). Studiowała grę na flecie na University of Sydney, a następnie kontynuowała naukę w Conservatoire Supérieur de Paris pod kierunkiem Raymonda Guiota i Catherine Cantin, czerpiąc inspirację z tradycji słynnej francuskiej szkoły fletowej. Ana de la Vega jest dyrektor artystyczną Snow Hall w Canberze. Jest również światową ambasadorką japońskich, ręcznie wykonywanych fletów firmy Altus.

The Australian flutist has recently leapt onto the international classical music scene, attracting unbridled attention for her 'crystal–clear' and 'velvety tone' (*NDR Kultur*), 'superior, masterful technique' (*Fono Forum*), 'feathery–light playing' (*Der Spiegel*), and 'unobtrusive virtuosity' (*Pizzicato*). Her debut recording of Mozart's and Mysliveček's flute concertos with the English Chamber Orchestra won Classic FM's 'Best Albums of 2018' No. 3, reached No. 1 on Amazon's Classical Best Seller charts, and won CD of the week seven times over. Her second album of Haydn's and Stamitz's concertos with the oboist Ramón Ortega Quero and the Trondheim Soloists, makes a similar splash with international press unanimously marvelling at their 'perfect harmony' (*NDR*) and 'grace and elegance' (*WELT*): 'the harmony between the two soloists… is almost dizzying' (*RBB*). She studied flute at the University of Sydney before continuing her studies at the Conservatoire Supérieur de Paris under the tutelage of Raymond Guiot and Catherine Cantin, drawing inspiration from the famed French school of flute playing. Ana de la Vega is the Artistic Director of the Snow Hall in Canberra. She is also the worldwide ambassador for Altus hand–crafted Japanese flutes.





MECENAS SPORTU, KULTURY I NAUKI

Mecenasem Festiwalu Eufonie
oraz Mecenasem Dostępności jest ORLEN

TOTALIZATOR SPORTOWY

Właściciel marki

LOTTO

NAJWIĘKSZY MECENAS KULTURY I SPORTU W POLSCE



GRAMY DLA KULTURY

Kupując produkty Totalizatora Sportowego, wspierasz polską kulturę i sport. Z każdej złotówki wydanej na gry liczbowe LOTTO 19 groszy trafia właśnie na te cele.

Dowiedz się więcej na: totalizator.pl/wsparcie



125 Filharmonia Narodowa

JUBILEUSZOWY SEZON ARTYSTYCZNY 2026/2027

72 koncerty symfoniczne i chóralne
21 koncertów kameralnych i recitali
8 koncertów Sceny Muzyki Polskiej
8 Koncertów Czwartkowych
36 koncertów familijnych

filharmonia.pl

PWM EDITION

PENDERECKI

Monografia Doroty Szwarcman



Znajdź książkę na
www.pwm.sklep.pl


31. wielkanocny
festiwal
van ludwiga
beethovena
warszawa
14–26 marca 2027
beethovenfestiwal.pl

OPERA
WROCŁAWSKA

SEZON 2026/2027

Premiery i wydarzenia specjalne

Giuseppe Verdi
Rigoletto

kierownictwo muzyczne
Mirian Khukhunaishvili

reżyseria
Michał Znaniecki

PREMIERA 4 / 12 / 2026
5, 6, 8, 10, 11, 12, 13 / 12 / 2026
27, 28 / 02 / 2027; 4, 5, 6, 7 / 03 / 2027

Józef Beer
Polskie wesele

kierownictwo muzyczne
Łukasz Borowicz

reżyseria
Paweł Miśkiewicz

PREMIERA 2 / 04 / 2027
3, 4, 8, 9, 10 / 04 / 2027

Gala sylwestrowo-noworoczna
Finalmente Mozart!

kierownictwo muzyczne
Rafał Karczmarczyk

scenariusz, opieka reżyserska
Hanna Marasz-Fiugajska

31 / 12 / 2026
2, 3 / 01 / 2027

Aleksandra Chmielewska
Folwark zwierzęcy

kierownictwo muzyczne
Mirian Khukhunaishvili

choreografia
Małgorzata Dzierżon

PREMIERA 12 / 06 / 2027
13, 16, 17, 18, 19 / 06 / 2027

Lumière
Prelude / Un Ballo / 6 Breaths

PREMIERA części Prelude w choreografii
Medhiego Walerskiego

kierownictwo muzyczne
Rafał Karczmarczyk

19, 20, 21 / 02 / 2027

www.opera.wroclaw.pl

Instytucja współprowadzona przez Samorząd Województwa Dolnośląskiego oraz Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Partner Logistyczny Opery Wrocławskiej

Patroni Medialni

ORGANIZATOR | MECENAS
ORGANISER | PATRON

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Co-financed by the Ministry of Culture and National Heritage

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

75 NARODOWE CENTRUM KULTURY

MECENAS FESTIWALU
MECENAS DOSTĘPNOŚCI
FESTIVAL PATRON
ACCESSIBILITY PATRON

ORLEN

PARTNER STRATEGICZNY
STRATEGY PARTNER

TOTALIZATOR SPORTOWY

PARTNER WSPIERAJĄCY
SUPPORTING PARTNER

STRABAG
WORK ON PROGRESS

PATRONAT HONOROWY FESTIWALU
HONORARY PATRONAGE OF THE FESTIVAL

Prezydent miasta stołecznego Warszawy

PARTNERZY FESTIWALU
FESTIVAL PARTNERS

Filharmonia Narodowa
PWM EDITION
ruch muzyczny
INSTYTUT ADAMA MICKIEWICZA
ZKP związek kompozytorów polskich

PATRONAT HONOROWY KONCERTU
HONORARY PATRONAGE OF THE CONCERT

Ambasada Węgier w Polsce

PARTNERZY KONCERTU
CONCERT PARTNERS

100 LAT POLSKIEGO RADIA
Instytut Liszta
Węgierskie Centrum Kultury Warszawa

PATRONI MEDIALNI
MEDIA PARTNERS

TVP
TVP KULTURA
100 LAT POLSKIEGO RADIA
dwójka POLSKIE RADIO
RZECZPOSPOLITA
wyborcza.pl
pap POLSKA AGENCJA PRASOWA
Żyj wolno. Czytaj Presto
Żyj wolno. Czytaj Presto junior
ELLE
Glissando
polmic.pl Polskie Centrum Informacji Muzycznej

FESTIWAL JEST CZŁONKIEM
THE FESTIVAL IS A MEMBER OF

EUROPEAN FESTIVALS ASSOCIATION

BILETY
TICKETS

Bilety24
eufonie.pl

12 listopada 2026 (czwartek) | 19.00

Baltic Neopolis Orchestra
Szczecin, Bałtycki Port Kultury

13 listopada 2026 (piątek) | 19.00
INAUGURACJA

Kristine Opolais | Rafał Kłoczko
Łódź, Teatr Wielki

13 listopada 2026 (piątek) | 19.00

Baltic Neopolis Orchestra
Kołobrzeg, Regionalne Centrum Kultury

14 listopada 2026 (sobota) | 19.00

Baltic Neopolis Orchestra
Warszawa, Nowa Miodowa

16 listopada 2026 (poniedziałek)
19.00 | SCENA MŁODYCH

Liryka wokalna Zygmunta Noskowskiego
Warszawa, Uniwersytet
Muzyczny Fryderyka Chopina

17 listopada 2026 (wtorek) | 19.00

Kurtág | Kafka | Kaffka
Warszawa, Pałac Rzeczypospolitej

18 listopada 2026 (środa) | 19.00

Krauze | Mahler | Shemet
Warszawa, Filharmonia Narodowa

20 listopada 2026 (piątek) | 19.00

Mahler — IV Symfonia | Kędzior | Krauze |
Shemet | Orkiestra Symfoniczna
Katowice, Filharmonia Śląska

20 listopada 2026 (piątek) | 19.30

Festiwal Muzyka Polska odNova
(Penderecki: *Credo* | Klauza)
Kraków, Filharmonia Krakowska

20 listopada 2026 (piątek) | 19.00

Czarodziejska góra
Warszawa, Nowy Teatr

20 listopada 2026 (piątek) | 19.00

Chór Filharmonii Narodowej
Warszawa, Kościół Ewangelicko-
-Augsburski św. Trójcy

21 listopada 2026 (sobota) | 18.00

Festiwal Muzyka Polska odNova
(Penderecki: *Credo* | Klauza)
Kraków, Filharmonia Krakowska

21 listopada 2026 (sobota) | 19.00

Czarodziejska góra
Warszawa, Nowy Teatr

21 listopada 2026 (sobota) | 19.00
ALTERFONIE

Emil Miszk i Modulaire: *Megalopolis*
Warszawa, Nowa Miodowa

22 listopada 2026 (niedziela) | 18.00

Krauze | Mahler | Shemet
Wrocław, Opera Wrocławska

22 listopada 2026 (niedziela) | 19.00

Czarodziejska góra
Warszawa, Nowy Teatr

22 listopada 2026 (niedziela) | 19.00

Pictures from Slovakia
Warszawa, Nowa Miodowa

23 listopada 2026 (poniedziałek) | 19.00

Penderecki: *Credo* | Klauza
Warszawa, Filharmonia Narodowa

24 listopada 2026 (wtorek) | 19.00
ALTERFONIE

Bastarda: muzyka do filmów Wajdy
Warszawa, SPATiF

25 listopada 2026 (środa) | 19.00
ALTERFONIE

Baasch: muzyka filmowa
Warszawa, Nowy Teatr

25 listopada 2026 (środa) | 19.00
SCENA MŁODYCH

Orkiestra Symfoniczna UMFC |
Długosz | Runtz
Warszawa, Uniwersytet
Muzyczny Fryderyka Chopina

27 listopada 2026 (piątek) | 20.00
ALTERFONIE

Etnobotanika: *Kosmobotanika*
Warszawa, Centrum Nauki Kopernik — Planetarium

27 listopada 2026 (piątek) | 19.30

Liepāja Symphony Orchestra | Kuzma
Warszawa, Filharmonia Narodowa

28 listopada 2026 (sobota) | 19.00

Lutosławski | Sikora | Bartók | Akiki
Warszawa, Studio Koncertowe Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego

28 listopada 2026 (sobota) | 19.00

Kompozytorzy gdańscy
Warszawa, Muzeum Łazienki Królewskie — Pałac na Wyspie

4 grudnia 2026 (piątek) | 19.00

Natura świata
Rzeszów, Rzeszowskie Piwnice

5 grudnia 2026 (sobota) | 18.00

Kaspars Putniņš | Goście Chóru Polskiego Radia — Lusławice
Lusławice, Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego

6 grudnia 2026 (niedziela) | 18.00

Penderecki: *Credo* | Klauza
Dębica, Dom Kultury Mors

6 grudnia 2026 (niedziela) | 18.00

Kaspars Putniņš | Goście Chóru Polskiego Radia — Lusławice
Kraków, Aula Collegium Novum Uniwersytetu Jagiellońskiego

MAŁE EUFONIE
Muzyczne spotkania dla najmłodszych i ich opiekunów

28 | 29 listopada 2026 (sobota, niedziela)

grupa 3–5 lat 11.30
grupa 6–10 lat 13.00
Warszawa, Nowy Teatr

WYDARZENIA TOWARZYSZĄCE

7 października (środa) | 19.00

Emil Miszk i Modulaire: *Megalopolis* koncert towarzyszący
Gdańsk, Centrum św. Jana | Nadbałtyckie Centrum Kultury

15 listopada (niedziela) | 15.00

Szymański: *Margaret's Toy* | odsłuch płyty
Warszawa, Polskie Radio

19 listopada (czwartek) | 18.00

Dénes Nagy: *Kurtág Fragments* pokaz filmu (z polskimi napisami) i rozmowa
Warszawa, Instytut Liszta – Węgierski Instytut Kultury

21 listopada (sobota) | po spektaklu

Osoby dramatu — spotkanie widowni z zespołem twórczym *Czarodziejskiej góry*, prowadzenie: Katarzyna Naliwajek
Warszawa, Foyer Nowego Teatru

22 listopada (niedziela) | 17.00

Dyskusyjny Klub Teatralny — spotkanie wokół *Czarodziejskiej góry*, prowadzenie: Piotr Gruszyński
Warszawa, Foyer Nowego Teatru

23 listopada (poniedziałek) | 17.30

Wyzwania reinterpretacji oryginału. O nowym spojrzeniu na własną i obcą twórczość muzyczną | spotkanie z twórcami, prowadzenie: Marek Horodniczy
Warszawa, Foyer Nowego Teatru

23 listopada (poniedziałek) | 18.00

Penderecki. Spotkanie autorskie z Dorotą Szwarcman, prowadzenie: Krzysztof Stefański
Warszawa, Foyer Filharmonii Narodowej

27 listopada (piątek) | 18.30

Górecki. Spotkanie autorskie z Beatą Bolesławską-Lewandowską, prowadzenie: Krzysztof Stefański
Warszawa, Foyer Filharmonii Narodowej

12 November 2026 (Thursday) | 7.00 PM

Baltic Neopolis Orchestra
Szczecin, Baltic Cultural Port

13 November 2026 (Friday) | 7.00 PM
OPENING

Kristine Opolais | Rafał Kłoczko
Łódź, Grand Theatre

13 November 2026 (Friday) | 7.00 PM

Baltic Neopolis Orchestra
Kołobrzeg, Regional Cultural Centre

14 November 2026 (Saturday) | 7.00 PM

Baltic Neopolis Orchestra
Warsaw, Nowa Miodowa

16 November 2026 (Monday) | 7.00 PM
YOUTH STAGE

Songs by Zygmunt Noskowski
Warsaw, Chopin University of Music

17 November 2026 (Tuesday) | 7.00 PM

Kurtág | Kafka | Kaffka
Warsaw, Palace of the Commonwealth

18 November 2026 (Wednesday)
7.00 PM

Krauze | Mahler | Shemet
Warsaw, Warsaw Philharmonic

20 November 2026 (Friday) | 7.00 PM

Mahler — Symphony No. 4 | Kędzior | Krauze | Shemet | Symphony Orchestra
Katowice, Silesian Philharmonic

20 November 2026 (Friday) | 7.30 PM

odNova Polish Music Festival
(Penderecki: *Credo* | Klauza)
Kraków, Kraków Philharmonic

20 November 2026 (Friday) | 7.00 PM

The Magic Mountain
Warsaw, Nowy Teatr

20 November 2026 (Friday) | 7.00 PM

Warsaw Philharmonic Choir
Warsaw, Holy Trinity Evangelical Lutheran Church

21 November 2026 (Saturday) | 6.00 PM

odNova Polish Music Festival
(Penderecki: *Credo* | Klauza)
Kraków, Kraków Philharmonic

21 November 2026 (Saturday) | 7.00 PM

The Magic Mountain
Warsaw, Nowy Teatr

21 November 2026 (Saturday) | 7.00 PM
ALTERSOUNDS

Emil Miszk & Modulaire: *Megalopolis*
Warsaw, Nowa Miodowa

22 November 2026 (Sunday) | 6.00 PM

Krauze | Mahler | Shemet
Wrocław, Wrocław Opera

22 November 2026 (Sunday) | 7.00 PM

The Magic Mountain
Warsaw, Nowy Teatr

22 November 2026 (Sunday) | 7.00 PM

Pictures from Slovakia
Warsaw, Nowa Miodowa

23 November 2026 (Monday) | 7.00 PM

Penderecki: *Credo* | Klauza
Warsaw, Warsaw Philharmonic

24 November 2026 (Tuesday) | 7.00 PM
ALTERSOUNDS

Bastarda: Music for Wajda's Films
Warsaw, SPATiF Club

25 November 2026 (Wednesday)
7.00 PM | ALTERSOUNDS

Baasch: Film Music
Warsaw, Nowy Teatr

25 November 2026 (Wednesday)
7.00 PM | YOUTH STAGE

Chopin University of Music Symphony Orchestra | Długosz | Runtz
Warsaw, Chopin University of Music

27 November 2026 (Friday) | 8.00 PM
ALTERSOUNDS

Etnobotanika: *Kosmobotanika*
Warsaw, Copernicus Science Centre — Planetarium

27 November 2026 (Friday) | 7.30 PM

Liepāja Symphony Orchestra | Kuzma
Warsaw, Warsaw Philharmonic

28 November 2026 (Saturday) | 7.00 PM

Lutosławski | Sikora | Bartók | Akiki
Warsaw, W. Lutosławski Concert Studio of Polish Radio

28 November 2026 (Saturday) | 7.00 PM

Gdańsk Composers
Warsaw, Royal Łazienki Museum — Palace on the Isle

4 December 2026 (Friday) | 7.00 PM

The Essence of the World
Rzeszów, Rzeszów Cellars

5 December 2026 (Saturday) | 6.00 PM

Kaspars Putniņš | Guests of the Polish Radio Choir — Lusławice
Lusławice, Krzysztof Penderecki European Centre for Music

6 December 2026 (Sunday) | 6.00 PM

Penderecki: *Credo* | Klauza
Dębica, Mors Cultural Centre

6 December 2026 (Sunday) | 6.00 PM

Kaspars Putniņš | Guests of the Polish Radio Choir — Lusławice
Kraków, Collegium Novum Aula at the Jagiellonian University

LITTLE EUFONIE
Musical Encounters for Young Audience and Their Caregivers

28 and 29 November 2026 (Saturday, Sunday)

Age Group: 3–5 Years 11.30 AM
Age Group: 6–10 Years 1.00 PM
Warsaw, Nowy Teatr

SPECIAL EVENTS

7 October 2026 (Wednesday) | 7.00 PM

Emil Miszk & Modulaire: *Megalopolis* special concert
Gdańsk, St John's Centre | Baltic Sea Cultural Centre

15 November 2026 (Sunday) | 3.00 PM

Szymański: *Margaret's Toy* album listening session
Warsaw, Polish Radio

19 November 2026 (Thursday) | 6.00 PM

Dénes Nagy: *Kurtág Fragments* film screening (with Polish subtitles) and discussion
Warsaw, Liszt Institute — Hungarian Cultural Centre

21 November 2026 (Saturday) after the performance

The Drama's Personas — A Meeting Between the Audience and the Creative Team Behind *The Magic Mountain*, moderated by: Katarzyna Naliwajek
Warsaw, Nowy Teatr Foyer

22 November 2026 (Sunday) | 5.00 pm

Theatre Discussion Club — A Meeting on *The Magic Mountain*, moderated by: Piotr Gruszyński
Warsaw, Nowy Teatr Foyer

23 November 2026 (Monday) | 5.30 pm

The Challenges of Reinterpreting the Original. New Perspectives on One's Own and Others' Music | meeting with composers, moderated by: Marek Horodniczy
Warsaw, Nowy Teatr Foyer

23 November 2026 (Monday) | 6.00 pm

Penderecki. Author Talk with Dorota Szwarcman, moderated by: Krzysztof Stefański
Warsaw, Warsaw Philharmonic Foyer

27 November 2026 (Friday) | 6.30 pm

Górecki. Author Talk with Beata Bolesławska-Lewandowska, moderated by: Krzysztof Stefański
Warsaw, Warsaw Philharmonic Foyer

Robert Piaskowski — Dyrektor

Aldona Machnowska-Góra —
Zastępczyni Dyrektora

Zespół programowy Eufonii:
Natalia Grzesińska (koordynatorka merytoryczna), Aleksandra Chrzanowska, Aleksandra Weyna, Gabriela Bielecka, Sylwia Błażej, Magdalena Dobrowolska, Marek Horodniczy, Alicja Markiewicz

Zespół projektowy

Komunikacja i media:
Małgorzata Feusette-Czyżewska, Damian Dubielis, Iwona Hope, Maja Iwaszkiewicz, Karolina Kruczek, Szymon Wielgosz, Daria Zyśk

Promocja, sprzedaż i sponsoring:
Agnieszka Topolska, Katarzyna Skrzypek-Niemierska, Dominika Bartosiak, Ewelina Gwiazda, Dagmara Olewińska, Maciej Rembacz, Paulina Tworkowska

Produkcja:
Karolina Gonta-Rokicka, Martyna Matwiejuk, Karolina Grzyb, Marcin Kuropatwa, Lech Poluszyński

Relacje zewnętrzne:
Joanna Bancerowska

Edukacja:
Ewa Zbroja

Koordynatorka projektu:
Marta Baranowska

Robert Piaskowski — Director

Aldona Machnowska-Góra —
Deputy Director

Eufonie Programme Team:
Natalia Grzesińska (Content Coordinator), Aleksandra Chrzanowska, Aleksandra Weyna, Gabriela Bielecka, Sylwia Błażej, Magdalena Dobrowolska, Marek Horodniczy, Alicja Markiewicz

Project Team

Communications Team:
Małgorzata Feusette-Czyżewska, Damian Dubielis, Iwona Hope, Maja Iwaszkiewicz, Karolina Kruczek, Szymon Wielgosz, Daria Zyśk

Marketing, Sales and Sponsorship Team:
Agnieszka Topolska, Katarzyna Skrzypek-Niemierska, Dominika Bartosiak, Ewelina Gwiazda, Dagmara Olewińska, Maciej Rembacz, Paulina Tworkowska

Production Team:
Karolina Gonta-Rokicka, Martyna Matwiejuk, Karolina Grzyb, Marcin Kuropatwa, Lech Poluszyński

External Relations:
Joanna Bancerowska

Education:
Ewa Zbroja

Project Coordinator:
Marta Baranowska

Organizatorzy zastrzegają sobie możliwość zmian w programie.

The organisers reserve the right to modify the programme.

Redaktor prowadząca: Beata Misiewicz
Tłumaczenia: Żaneta Pniewska
Redaktor merytoryczny: Michał S. Sołtysik
Korekta wersji polskiej: Katarzyna Dziedzicka
Korekta wersji angielskiej: ExLibro
Redakcja techniczna: Maryla Broda

Projekt identyfikacji wizualnej Festiwalu:
Krzysztof „Kuki" Iwański
Projekt graficzny, skład i łamanie:
Marcin Szcześniak

Druk: Zakład Poligraficzny Moś & Łuczak Sp. j.

© Narodowe Centrum Kultury 2026
Warszawa 2026

Project Editor: Beata Misiewicz
Translations: Żaneta Pniewska
Content Editor: Michał S. Sołtysik
Proofreading of the Polish version: Katarzyna Dziedzicka
Proofreading of the English version: ExLibro
Technical Editor: Maryla Broda

Festival visual identity design:
Krzysztof 'Kuki' Iwański
Graphic design, typesetting and layout:
Marcin Szcześniak

Printed by: Zakład Poligraficzny Moś & Łuczak Sp. j.

© National Centre for Culture Poland 2026
Warsaw 2026

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Publikacja finansowana
ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministry of Culture and National Heritage
Republic of Poland

This publication has been
financed by the Minister
of Culture and National Heritage.

NARODOWE CENTRUM KULTURY

Narodowe Centrum Kultury
jest instytucją państwową działającą
na rzecz kultury w Polsce.

ul. Płocka 13
01–231 Warszawa
tel. +48 22 210 01 00

eufonie.pl
sklep.nck.pl
nck.pl

NATIONAL CENTRE FOR CULTURE POLAND

The National Centre for Culture Poland
is a state institution that promotes
and supports culture in Poland.

ul. Płocka 13
01–231 Warsaw, Poland
phone: +48 22 210 01 00

eufonie.pl
sklep.nck.pl
nck.pl