

WIOSNA
2015

BEETHOVEN

M A G A Z I N E

NR
20

19
**Wielkanocny
Festiwal
Ludwiga
van
Beethovena**

www.beethoven.org.pl

**Warszawa
22 marca - 3 kwietnia
2015**

© Monika Zasadko



TOTALIZATOR
SPORTOWY

MECENAS POLSKIEJ

KULTURY

Z I E Ń

www.zien.pl



Kompozytor **Benjamin Britten** i tenor Peter Pears w obiektywie Cecila Beatona



Ranking Jacka Marczyńskiego – najlepsi dyrygenci operowi (*Trojanie*, Gergiev)



Filharmonia Paryska – kosztowna realizacja, dyskusyjny projekt, świetna akustyka

W NUMERZE

Festiwal

Dyrygenci, chóry, orkiestry – **Elżbieta Penderecka** o 19. Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie

► | s. **8**

Britten

Britten i jego *The Turn of the Screw* nareszcie w Polsce. O angielskim kompozytorze pisze **Andrzej Tuchowski**, o operze mówi **Łukasz Borowicz**.

► | s. **10**

Mistrz batuty

– Gdy ktoś traktuje muzykę jak biznes, jego kariera dość szybko się kończy – uważa dyrygent **Vasily Petrenko**.

► | s. **16**

Sztuki piękne

Monika Zawadzki mówi tak, jak rzeźbi, a jej odpowiedzi to gesty. Rozmowa z autorką plakatu 19. Festiwalu Beethovenowskiego

► | s. **22**

Brahms

Klasyk romantyki, romantyczny klasyk – **Dorota Szwarzman** o Johannesie Brahmsie

► | s. **28**

Czesi i muzyka

– Dyrygent to *primus inter pares*. Partner, kolega, a nie despotyczny władca marionetek – twierdzi dyrygent **Jiří Bělohlávek**.

► | s. **34**

Top ten

Dyrygenci z kanału, czyli najlepsi panowie z batutą w operze. Ranking **Jacka Marczyńskiego**

► | s. **36**

Śpiew i rozmowa

– Opera włoska to miód na moje serce – **Ewa Vesin** od Mascagniego do Pendereckiego

► | s. **42**

Domy muzyczne

Philharmonie de Paris kosztowała 390 mln euro, a prace wykończeniowe wciąż trwają... – korespondencja ze stolicy Francji

► | s. **44**

Płyty

O świętej trójcy fortepianu na płytach pisze **Róża Świątczyńska** z Polskiego Radia.

► | s. **48**

Młody zdolny

Nagrody to nie wszystko – mówi „w czepku urodzony” kompozytor i organista **Dariusz Przybylski**.

► | s. **52**

Wokół muzyki

Dlaczego Beethoven przekreślił dedykację dla Napoleona? **Jarosław Czuby** o straconych złudzeniach

► | s. **54**

ENGLISH PAGES

► | s. **56–61**



Konsekwencja w działaniu

Nie odczuwam satysfakcji z faktu, że Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena trafiło w sedno najbardziej nabrzmiałych problemów Europy. Nazwa zrealizowanego przez nas ostatnio projektu *Wielokulturowość nie działa?* brzmi jak groźne memento, zwłaszcza że prace nad nim zaczęliśmy na długo przed tragicznymi wydarzeniami w Paryżu. Sesja naukowa, artystyczne projekty i konkursy poprowadziły nas do diagnozy, że to umiejętnie wdrażana edukacja kulturalna ma potencjał łagodzenia konfliktów i w efekcie przyczynia się do rzeczywistej – a nie zadekretowanej – integracji zantagonizowanych społeczności i grup w najbardziej pokojowy sposób. Czy zatem nie czas żałować róż, gdy płoną lasy? Czy warto oszczędzać na kulturze?

Piszę o tym przy okazji 19. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena, bo to jedno z tych wydarzeń, które konsekwentnymi działaniami zbudowało ważną i trwałą markę, nie rezygnując z najwyższych aspiracji artystycznych. Dziś znaczenie festiwalu nie podlega żadnym dyskusjom. Warszawa powinna być i jest z niego dumna: na jego czas miasto staje się kulturalnym salonem Europy – tu zjeżdżają (często w zorganizowanych grupach) melomani i przedstawiciele mediów z całego świata, koncerty są transmitowane lub retransmitowane do 40 krajów,

z festiwalowych wydarzeń cieszy się trwająca przy nas wiernie publiczność, a korzystają na nich także hotelarze, restauratorzy, cała turystyczna i kulturalna infrastruktura. Stałość i doroczność festiwalu tworzą pewien rytuał, atmosferę święta, wyznaczaną także przez nadchodzącą Wielkanoc. To wartość bezcenna, o czym poświadczyć mogą mieszkańcy i bywalcy wszystkich festiwalowych miast Europy, od Awinionu do Sankt Petersburga, od Edynburga po Bayreuth.

Jak się to zdarza nawet w przypadku najsłynniejszych festiwali, i my czasem borykamy się z problemami. Nigdzie na świecie tak ambitne imprezy nie trwają tylko dzięki wpływom ze sprzedaży biletów: liczą na wsparcie władz swojego miasta, regionu, wreszcie na dotacje rządowe. Zwłaszcza w sytuacji, gdy festiwalowym budżetem zarządza organizacja pożytku publicznego, która z definicji nie dysponuje stałymi źródłami finansowania, często towarzyszy nam poczucie niepewności. Dziękując zatem władzom miasta stołecznego Warszawy, jak i Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego za trwanie przy nas przez te wszystkie lata, apeluję o to, by nadal traktowały Festiwal Beethovenowski jak świętą inwestycję. Zwraca się ona przecież co roku z naddatkiem – nawet jeśli nie zawsze w łatwej do zmierzenia walucie.

Gwarantem wartości, na jakich zbudowaliśmy ideę festiwalu była i jest siła ducha i konsekwencja w działaniu Elżbiety Pendereckiej – to w dużej mierze dzięki jej pełnemu zaangażowaniu, osobistym znajomościom w świecie muzyki i darowi przekonywania sponsorów od lat z sukcesem domykamy program każdej edycji. Z podziwem patrzę na dokonania Pani Elżbiety od pierwszego, jeszcze krakowskiego festiwalu: były także i dla mnie motywacją do współpracy przez wszystkie te lata, wbrew wszelkim przeciwnościom. W przyszłym roku będziemy mieli jubileuszową, 20. edycję – i tych 20 lat będzie oznaczać dla mnie dokładnie połowę życia, spędzoną z Festiwalem Beethovenowskim. Tych lat, tych doświadczeń, tych festiwalowych spotkań i wzruszeń nigdy nie będę żałował.

Andrzej Giza

Dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

Od redakcji



Dyrygenci i kompozytorzy

Choć obyczaje się zmieniły, nadal w powszechnym wyobrażeniu dyrygent jest to nieznosząca sprzeciwu osobowość (koniecznie męczyzna), która siłą narzuca swoje zdanie. Wciąż pokutuje legenda Arturo Toscaniniego, który w stanie furii potrafił w sekundę wyrzucić muzyka na bruk, czy Artura Rodzińskiego, który na próby przychodził z odbezpieczonym rewolwerem. Dziś żaden dyrygent nie powie, że ma prawo być władcą absolutnym. W wywiadzie z Różą Świąteczną Vasily Petrenko, rosyjski dyrygent robiący furorę w Wielkiej Brytanii, zwraca uwagę na konieczność partnerskiej

współpracy między dyrygentem i orkiestrą. Takie standardy od dawna przyjęto w Anglii: chyba nie przypadkiem, skoro jest to kraj, w którym najwcześniej w chrześcijańskiej Europie, bo już w XIII wieku, pojawiła się idea parlamentaryzmu. W innym wywiadzie Czech Jiří Bělohávek również zwraca uwagę na to, że w naszych czasach – czasach otwartych granic, istnienia prawnej kategorii mobbingu – dyrygenci inaczej muszą budować swój autorytet. Jednak jak świat światem ludzie zawsze potrzebowali przywódców: rzadko który kompozytor prędzej czy później nie chwycił za batutę. Znakomitym dyrygentem był Gustav Mahler, o którym opowiada „Beethoven Magazine” Jacek Kasprzyk. Orkiestrami dyrygowali Brahms i Britten (im też dużo miejsca poświęcamy w tym numerze). Odwrotna droga to rzadkość – wymienić tu należy Jerzego Maksymiuka i Witolda Rowickiego. Ten ostatni chętnie podkreślał, że dyrygent wie lepiej od kompozytora,

jak powinno zabrzmieć dzieło – wybitnie nie odpowiadała mu rola odtwórcy. Mahler poprawiał Beethovena i Schumanna jako kompozytor czy jako dyrygent? Na pewno był jednym z tych artystów, których życie osobiste miało znaczący wpływ na dzieło. Podobnie było z Benjaminem Brittenem, o czym pisze dla nas Andrzej Tuchowski, uznany w Polsce badacz twórczości angielskiego kompozytora. Zauważyłam, że ostatnio więcej emocji wywołują nowe sale koncertowe niż sami artyści. O siedzibie NOSPR w Katowicach pisaliśmy w poprzednim numerze. W tym będzie o Filharmonii Paryskiej, na którą Francja wydała już 390 milionów euro... Ale czy to była inwestycja na miarę Notre Dame lub Haussmannowskiej przebudowy Paryża? Nic tak szybko się nie starzeje, jak architektura betonowa.

Anna S. Dębowska

Redaktor naczelna „Beethoven Magazine”

BEETHOVEN MAGAZINE

Wydawca / Publisher:
Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena
ul. Długa 19/4, 31-147 Kraków

Prezes zarządu, dyrektor generalny /
President of the Board, General Director:
Elżbieta Penderecka

Dyrektor wydawniczy i pomysłodawca /
Publishing Director and Founder:
Andrzej Giza

Redaktor naczelna / Editor-in-Chief:
Anna S. Dębowska

Dyrektor artystyczny / Artistic Director:
Witold Siemaszkiewicz

Redakcja / Editor: Grzegorz Słacz

English translation: HOBbit
Piotr Krasnowolski
English proofreading: Martin Cahn

Na okładce / On the cover: Plakat Moniki
Zawadzki / Monika Zawadzki's poster

Druk / Print: PASAŻ Kraków
ISSN: 2080-1076

Copyright 2015 Stowarzyszenie
im. Ludwiga van Beethovena /
Ludwig van Beethoven Association

www.beethoven.org.pl



Festiwal zrealizowany dzięki wsparciu
finansowemu Miasta Stołecznego Warszawy



MIASTO
STOŁECZNE
WARSZAWA



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa Narodowego



| *Mecenas*

19.

*Wielkanocnego
Festiwalu*

Ludwiga van

BEEHOVEN

FOT. ORGANIZATORA



Jacek Kaspszyk i OAB

Finał projektu Wielokulturowość nie działa?. Koncertem Trondheim Symfoniorkester pod dyktando Jacka Kaspszyka 23 stycznia tego roku w Centrum Kongresowym ICE Kraków zakończył się międzynarodowy projekt *Wielokulturowość nie działa?*, którego pomysłodawcą i organizatorem było Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena. Tydzień później w norweskim Trondheim odbyła się druga część tego finału, tym razem Jacek Kaspszyk zadyrygował Orkiestrą Akademii Beethovenowskiej. Zorganizowano międzynarodowe konkursy (muzyczny i filmowy), w przestrzeni Krakowa stanęły zaś odwołujące się do idei wielokulturowości instalacje artystyczne. W ich finałową realizację zaangażowano twórców z Polski i Norwegii.

Przemiana PWM. Prezydent RP Bronisław Komorowski podpisał pod koniec lutego ustawę o przekształceniu jednoosobowych spółek skarbu państwa prowadzących działalność z wykorzystaniem dóbr kultury w instytucje kultury, które będą podlegały Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Wśród czterech spółek jest Polskie Wydawnictwo Muzyczne z siedzibą w Krakowie, pozostałe to: Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej oraz Studio Miniatur Filmowych i Studio Filmowe Polska Kronika Filmowa – obie w Warszawie.

www.instrumenty.edu.pl. Siłami Instytutu Muzyki i Tańca powstała internetowa baza obejmująca blisko 250 ludowych instrumentów muzycznych z całej Polski ze zbiorów muzeów w Szydłowie, Warszawie i Poznaniu. Oprócz klasyfikacji i opisu można te instrumenty oglądać na poglądowych zdjęciach w technice 360 stopni. Są tu też ścieżki dźwiękowe i materiały wideo. Projekt nie ma precedensu w Polsce.

Śladem Blechacza? Andrzej Wierciński wygrał w lutym tego roku Ogólnopolski Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Ma 20 lat, studiuje

na Akademii Muzycznej w Katowicach u Wojciecha Świtały. Pierwsza nagroda przyniosła mu 20 tys. złotych i możliwość udziału w Międzynarodowym Konkursie Chopinowskim w październiku z pominięciem kwietniowych eliminacji. Nie będą ich również musieli przechodzić Łukasz Krupiński i Krzysztof Książek (II nagroda ex aequo). W konkursie wzięło udział 37 młodych pianistów, a oceniało ich jury pod kierunkiem Piotra Palecznego.

Treliński i Wagner. Mariusz Treliński wyreżyseruje koprodukcję *Tristana i Izoldy* Ryszarda Wagnera na otwarcie sezonu 2016/2017 w Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Wystąpią Nina Stemme, Stuart Skelton, zadyryguje Simon Rattle. Spektakl zostanie pokazany najpierw w Baden-Baden (marzec 2016), następnie w Warszawie (czerwiec 2016), na koniec w Nowym Jorku – we wrześniu 2016 roku. Scenografię zaprojektuje Boris Kudlička, a dekoracje i kostiumy zostaną wykonane w pracowniach TW – ON w Warszawie. Debiut na scenie Met Treliński ma już za sobą. W styczniu tego roku odbyła się nowojorska premiera jego dyptyku: *Jolanta* Piotra Czajkowskiego i *Zamek Sinobrodęgo* Béli Bartóka, pierwsza w historii koprodukcja Opery Narodowej i Metropolitan Opera. Teatr Wielki wydał z tej okazji album fotograficzny *Treliński. Więcej niż życie ze* wstępem Małgorzaty Dziewulskiej.

Podwójne organy w Łodzi. 17 lutego, w setną rocznicę powstania pierwszej łódzkiej orkiestry symfonicznej, w Filharmonii Łódzkiej odbyła się inauguracja podwójnych organów, jedynej tego rodzaju konstrukcji na świecie w przypadku sal koncertowych. W obecności prezydenta RP Bronisława Komorowskiego pod dyktando Daniela Raiskina zabrzmiało prawykonanie utworu Krzysztofa Meyera *Musica Festiva* w wykonaniu Ludgera Lohmanna (organy romantyczne) i Krzysztofa Urbaniaka (organy barokowe). Organy większe wykonał wiedeński budowniczy, firma Rieger Orgelbau, mniejsze – niemiecki, Orgelwerkstatt Wegscheider z Drezna.

Organy w Filharmonii Łódzkiej



WWW.FILHARMONIAODKUCHNI.PL

ARCHIWUM PKOl



Obraz Kazimierza Borkowskiego, wystawa w PKOl

Sztuka i sport. Polski Komitet Olimpijski jako jedyny komitet narodowy może poszczycić się prowadzeniem galerii sztuki współczesnej. To Galeria –1 w Warszawie, w której w lutym tego roku pokazano wystawę malarstwa młodego krakowskiego artysty Kazimierza Borkowskiego – *Punctum*. Na jego obrazach sylwetki biegaczy zatrzymane w ujęciu z fotokomórki zostają przeniesione w świat malarstwa. Borkowski nawiązał tytułem do pojęcia wprowadzonego przez francuskiego semiotyka Rolanda Barthes'a: *punctum* w sztuce fotografii to szczegół, który wywołuje silne wrażenie na odbiorcy.

Upadek Polskich Nagrań czy szansa dla nich? 29 stycznia Polskie Nagrania, spółka skarbu państwa w upadłości likwidacyjnej, zostały kupione w przetargu za ponad osiem milionów złotych przez Warner Music Poland. Najważniejszym przedmiotem transakcji były prawa producentckie do blisko 40 tys. nagrań muzyki klasycznej, jazzowej i popularnej, jakie powstały w Polsce od 1956 roku pod szyldem Polskich Nagrań. Piotr Kabaj, prezes zarządu Warner Music Poland, zapowiedział zachowanie firmowego logotypu PN – słynnego kogucika z elipsą – i strategiczną reedycję nagrań. Ich oryginały mają znaleźć się pod opieką Narodowego Archiwum Cyfrowego.

Zmarł Jerzy Semkow. 23 grudnia 2014 roku w wieku 86 lat zmarł Jerzy Semkow, światowej sławy polski dyrygent, który dyrygował najlepszymi orkiestrami świata. Pozostały po nim nagrania i pamięć wielbicieli, których czarował muzykalnością i charyzmą.

Sprostowanie. W artykule *Katowice w ścisłej czołówce* opublikowanym w numerze 19. „Beethoven Magazine” podałam błędną informację na temat projektantów akustyki w głównej sali koncertowej w siedzibie Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia. Akustykę do tej przestrzeni w całości zaprojektowała japońska firma **Nagata Acoustics**. Wszystkich zainteresowanych przepraszam za tę pomyłkę – **Anna Cymer**.



Simon Rattle

Rattle w Londynie. Sławny dyrygent Simon Rattle od 2017 roku będzie dyrektorem muzycznym nie mniej sławnej London Symphony Orchestra. Zastąpi na tym stanowisku Valery'ego Gergieva, który obejmie dyрекcję Monachijskich Filharmoników. Rattle od 13 lat jest głównym dyrygentem Filharmoników Berlińskich i dyrektorem artystycznym Filharmonii Berlińskiej.

Festiwal w Chinach. Nowe zjawiska w sztukach plastycznych, multimedialne wystawy, video art, pokaz mody inspirowanej polskim strojem ludowym, a do tego symfoniczne koncerty z udziałem artystów z Chin i Polski – tak wyglądała trzecia edycja Festiwalu Kultury Polskiej w Pekinie (13-18 listopada 2014 roku), którego organizatorem jest Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena. Podczas festiwalu pekińska publiczność ma okazję poznać wybitnych polskich artystów współczesnych. W salach Central Academy of Fine Arts na Uniwersytecie Qinghua pokazano multimedialną wystawę Marka Wasilewskiego *Orchestron*, odsłonięto też mural Sebastiana Bożka i Zhang Hanpu. Cenione na świecie polskie znaczki pokazała wystawa *Poczta Polska dla kultury*. Z koncertami wystąpili m.in. skrzypaczka Aleksandra Kuls i gitarzysta Łukasz Kuropaczewski.

Podsumowanie Roku Kolberga 2014.

Jak poinformował Andrzej Kosowski, dyrektor Instytutu Muzyki i Tańca, z badań wynika, że w ciągu roku rozpoznawalność nazwiska Oskara Kolberga, pierwszego badacza, który zebrał i usystematyzował kulturę ludową na ziemiach polskich, wzrosła z ośmiu do jedenastu procent. Dzięki Promesie MKiDN w 2014 roku zrealizowano 72 projekty, w tym uruchomiono stronę www.oskarkolberg.pl, na której można znaleźć m.in. nuty i nagrania jego utworów, rozpoczęto digitalizację jego rękopisów oraz „Dzieł Wszystkich”, a także odrestaurowano nagrobek pioniera etnografii na cmentarzu Rakowickim w Krakowie.

Nowy dyrektor POR. 2 lutego Łukasza Borowicza na stanowisku dyrektora artystycznego Polskiej Orkiestry Radiowej zastąpił dyrygent Michał Klauza. Ma 42 lata, w latach 2004-2008 był dyrygentem i zastępcą kierownika muzycznego Welsh National Opera w Cardiff. Był też drugim dyrygentem Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach i nadal pozostaje kierownikiem muzycznym Opery i Filharmonii Podlaskiej. Klauza zapowiada, że zadba o ściślejszą współpracę POR z młodymi kompozytorami.

Szymczewska w Carnegie. W listopadzie ubiegłego roku Agata Szymczewska zadebiutowała w nowojorskiej Carnegie Hall u boku Anne-Sophie Mutter. Szymczewska partnerowała słynnej skrzypaczce jako członek Mutter Virtuosi w *Koncertie d-moll* na dwoje skrzypiec J.S. Bacha i *Czterech porach roku* Antonia Vivaldiego. Pod koniec stycznia tego roku polską skrzypaczkę podziwiała też publiczność International Music Festival w Seulu, gdzie wystąpiła jako liderka Ensemble OPUS, grając m.in. *Oktet* Feliksa Mendelssohna.

Fryderyk dla Grażyny Auguścik?

Płyta *Inspired by Lutosławski* nagrana przez Grażynę Auguścik Orchestar została nominowana do nagrody Fryderyki 2015. Płyta wybitnej wokalistki jazzowej ukazała się pod koniec ubiegłego roku. Znalazły się na niej kompozycje Jana Smoczyńskiego inspirowane opartymi na polskim folklorze utworami Lutosławskiego. Pod słowem Orchestar kryją się znakomici wykonawcy: Trio Jana Smoczyńskiego, Atom String Quartet i Janusz Prusinowski Trio. Materiał powstał na zamówienie Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena i na nim – w 2013 roku – został wykonany po raz pierwszy. Płytę wydała wytwórnia ForTune przy współpracy z Narodowym Instytutem Audiowizualnym. Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi 23 kwietnia.

Grażyna Auguścik



MAGDA MARCZEWSKA



Plakat Moniki Zawadzki

Czarna sylwetka

Mulat George Polgreen Bridgetower był nadwornym skrzypkiem księcia Walii. Przybył do Wiednia w 1803 roku i wzbudził wielkie zainteresowanie swoim egzotycznym wyglądem i plotkami o rzekomym pochodzeniu z rodu abisyńskich książąt.

To dla niego Beethoven napisał *Sonatę A-dur „Kreutzerowską”* na fortepian i skrzypce. Według nowszych ustaleń Bridgetower (1778-1860) urodził się w Polsce – w galicyjskiej Białej (dziś część Bielska-Białej) jako syn pochodzącego z Karaibów paza księcia Esterhazy'ego i Niemki ze Szwabii. Jego gra – dość ekscentryczna, ale przepojona żywiołowym temperamentem – tak się Beethovenowi spodobała, że postanowił wystąpić razem z nim publicznie. Beethoven w rekordowym tempie skomponował dwie części nowej sonaty i dołączył do nich gotowy już finał, przeznaczony początkowo do innej, wcześniejszej *Sonaty* op. 30 nr 1. Wykonanie nowego dzieła stało się wielkim sukcesem obu artystów. Beethoven napisał na autografie dedykację *Sonata mulattica* – skomponowana *per il Mulatto Brischdauer, garn pazzo e compositore mulattico*, jednak wycofał ją oddając utwór do druku i poświęcił go skrzypkowi Rodolphe'owi Kreutzerowi. Geneza *Sonaty* wyjaśnia jej popisowo wirtuozowski charakter.

George Bridgetower, pierwszy wykonawca *Sonaty Kreutzerowskiej* Beethovena



Dyrektor generalna o dyrygentach,
chórach i orkiestrach na 19. Wielkanocnym
Festiwalu Ludwiga van Beethovena
w Warszawie

Elżbieta Penderecka

Anna S. Dębowska: Na co zwróciłyby pani szczególną uwagę słuchaczy tegorocznego Wielkanocnego Festiwalu?

Elżbieta Penderecka: – To zbyt bogaty program, by wskazać tylko jedno ważne wydarzenie muzyczne. Staraliśmy się w tym roku skoncentrować na następcach Beethovena, a także na pokazaniu kilku nowych twarzy. Pierwsza z nich to Leonard Slatkin, znakomity dyrygent, który przez wiele lat był dyrektorem artystycznym Narodowej Orkiestry w Waszyngtonie. Pierwszy raz w Polsce dyrygował na Festiwalu Krzysztofa Pendereckiego z okazji 80. urodzin kompozytora. Poprowadził wtedy Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia – muzycy byli zachwyceni współpracą. Aż trudno uwierzyć, że tylu znakomitych dyrygentów nigdy wcześniej w Polsce nie było, cieszę się więc, że właśnie ten dyrygent otworzy tegoroczny 19. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena z utworami Beethovena, Mahlera i Brahmsa.

Z maestro Slatkinem wiąże nas przyjaźń również dzięki jego żonie, kompozytorce Cindy McTee, która ukończyła studia na Uniwersytecie Yale pod kierunkiem Krzysztofa Pendereckiego. Drugim wybitnym dyrygentem, który po raz pierwszy wystąpi na Wielkanocnym Festiwalu, jest Jiří Bělohlávek, szef Filharmonii Czeskiej. Cieszymy się, że ta orkiestra, uchodząca za jedną z najlepszych w Europie, wystąpi w Warszawie. Bělohlávek kieruje nią po raz drugi po wielu latach nieobecności w swoim kraju. W latach 1995-2000 był gościnnym dyrygentem BBC Symphony Orchestra, a w 2006 roku został jej głównym dyrygentem.

Usłyszymy też Vasylę Petrenkę, o którym od dawna głośno w Wielkiej Brytanii. Skąd pomysł, aby połączyć go z Orkiestrą Akademii Beethovenowskiej?

– Obserwuję młodych ludzi, którzy robią karierę. Tak było z Rafaelem Payare, którego zaprosiłam do nas na festiwal. Pamiętam go z Wenezueli, później spotkałam go na konkursie w Kopenhadze, gdzie zdobył pierwsze miejsce. Jury przewodniczył wtedy wielki nasz przyjaciel, maestro Lorin Maazel, który odszedł w ubiegłym roku. Jeżeli chodzi o Vasylę Petrenkę, to dziś należy on do czołówek młodych dyrygentów i w tym przypadku trudno uwierzyć, że do Polski przyjedzie po raz

pierwszy. Poprowadzi Orkiestrę Akademii Beethovenowskiej. Ta znakomita orkiestra ostatnio bardzo często koncertuje z Jackiem Kaspszykiem, który jest nią zachwycony. W Trondheim zagrali razem fenomenalnie. Bardzo bym chciała, żeby OAB miała status orkiestry umocowanej przy Ministerstwie Kultury, staram się do tego przekonać panią minister Małgorzatę Omilanowską.

A inne nowe twarze na festiwalu?

– Wielką ciekawostką jest chór z Armenii, Hover State Chamber Choir of Armenia. Wykonają utwory ormiańskiego kompozytora Komitasa Vardapeta, Brahmsa, Gubaiduliny, ale także Krzysztofa Pendereckiego. Warto też zwrócić uwagę na koncert pod dyktando młodego ormiańskiego dyrygenta Sergeya Smbatjana, który debiutował w Polsce z NOSPR-em w Katowicach w grudniu ubiegłego roku. Ponownie będą mieli państwo okazję posłuchać współczesnej muzyki ormiańskiej, *Passacaglii* Ghazarosa Saryana, w wykonaniu Orkiestry Filharmonii Narodowej. Solistką wieczoru będzie Leticia Moreno, która wraca do Warszawy po studiach m.in. pod kierunkiem Maxima Vengerova. W tym roku zapraszam też artystów, którzy z nami współpracowali i występowali w ostatnich 18 latach, np. Korean Chamber Orchestra, w tym roku obchodzącą swój wspaniały jubileusz 50-lecia. Wystąpi ze znakomitą skrzypczką Ju-Young Baek. Camilla Tilling po raz kolejny na festiwalu, tym razem w *IV Symfonii* Mahlera, wystąpią też pianiści Alexei Volodin i Simon Trpčeski. Danjulo Ishizaka zaprezentuje się w *Koncertie podwójnym* Brahmsa, tym razem z Sayaką Shoji, laureatką pierwszej nagrody Konkursu im. Paganiniego w Genui. Cieszę się też, że gościmy Baltic Sea Youth Philharmonic pod dyktando Kristjana Järvi, która przedstawi wybór dzieł kompozytorów z regionu Morza Bałtyckiego.

Zbliża się Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina w Warszawie...

– Stąd mój pomysł, aby przedstawić pianistów, którzy do niego startują: Julię Kociuban i Szymona Nehringa. Obojgu wydajemy płyty, wspieramy ich talent. Zaprezentują się, grając nie tylko Chopina, ale także Beethovena,

Scarlattiego, Szymanowskiego i Grażynę Bacewicz.

W programie festiwalu znajduje sporo wątków operowych. Ceni pani operę?

– Od dziecka, od kiedy mój ojciec zabierał mnie na próby i przedstawienia. Był koncertmistrzem w Filharmonii i Operze Krakowskiej. Mija w tym roku 70. rocznica śmierci Pietro Mascagniego, ostatniego mistrza opery włoskiej, cieszę się, że przedstawimy przekrój jego twórczości. Udało nam się zaprosić prawnuczki kompozytora: Francescę Albertini Mascagni i Guię Farinelli Mascagni – wygłoszą wykład we Włoskim Instytucie Kultury we wtorek, 24 marca, przed wieczornym koncertem w Filharmonii Narodowej.

Ważnym wydarzeniem na Festiwalu Beethovenowskim jest pierwsza polska koncertowa produkcja opery *The Turn of the Screw* Brittena. Powstała w 1954 roku na zamówienie Biennale w Wenecji, została wykonana we Włoszech, następnie w Sadler's Wells Theatre w Londynie, a cztery lata później w Nowym Jorku – i dopiero po tylu latach dotarła do Polski. Obsada wokalna będzie anglojęzyczna, soliści z Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych, wśród nich jedyna Polka, Agnieszka Rehlis, ale do składu solistów-instrumentalistów, odgrywających istotną rolę dramaturgiczną, wybraliśmy najlepszych polskich muzyków, m.in. Marię Machowską, Krzysztofa Bąkowskiego, Katarzynę Budnik-Gałązkę, Rafała Kwiatkowskiego...

A finał?

– Brahms. Udało nam się zebrać kilka rzadko wykonywanych cykli wokально-instrumentalnych, czyli pokazać Brahmsa od mało znanej strony. Mahler – *Kindertotenlieder* oraz *Dies illa* Krzysztofa Pendereckiego. To utwór napisany z okazji setnej rocznicy wybuchu I wojny światowej i wykonany po raz pierwszy w ubiegłym roku w Brukseli, na specjalnym koncercie Thousand Voices for Peace. W polskim prawykonaniu w Warszawie usłyszymy orkiestrę NOSPR pod batutą Alexandra Liebreicha, Joannę Rusanen – sopran, Agnieszkę Rehlis – mezzosopran i Liudasa Mikalauskasa – bas, Chór Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie.

Rozmawiała Anna S. Dębowska

Między światem przedstawionym a rzeczywistym



WWW.CLASSICFM.COM

Benjamin Britten w roku 1948 w wieku 35 lat

O operowych postaciach
Benamina Brittena
w kontekście jego biografii
pisze **Andrzej Tuchowski.**

1.

Łączenie dzieła artysty z jego psychiką stało się normą badawczą za sprawą psychoanalizy Freuda, której orędownikiem w zakresie interpretacji dzieła operowego był wybitny teoretyk muzyki Hans Keller. Jako jeden z pierwszych badaczy zaczął kojarzyć związki zachodzące między postaciami z oper Benamina Brittena (1913-1976) a ich twórcą.

Postępując „od wewnątrz do zewnątrz”, od bohatera do autora oraz biorąc pod uwagę fabuły oper Brittena, jak i charakter jego muzyki, próbował on odszyfrować zamaskowane treści tkwiące pod fasadą dzieł angielskiego kompozytora. Tak pisał w 1952 roku,

jeszcze za życia twórcy: „Britten jest pacyfistą. Jest ustalonym faktem, iż pod pacyfistyczną postawą kryje się silnie tłumiony sadyzm. Nie może być najmniejszej wątpliwości co do zasadniczego agresywnego elementu w muzyce Brittena (tak odrębnego od jego pozamuzycznego charakteru)”. Trudno oprzeć się refleksji, że przyjmując takie kryteria, jak agresywny charakter muzyki czy uprzywilejowana rola perkusji, o ukryte „skłonności sadystyczne” można by posądzić większość kompozytorów XX wieku. Równie trudno zgodzić się z czynionym przez Kellera automatycznym kojarzeniem pacyfistycznych poglądów z tłumionym sadyzmem. Z drugiej jednak strony pewne niemal obsesyjnie powtarzające się funkcje postaci operowych oraz wątki fabularne, na które Keller zwrócił uwagę już wówczas, w latach 50. XX wieku, istotnie dają do myślenia. W świetle współczesnych badań wydaje się mało prawdopodobne, aby pod wskazanymi przez Kellera muzyczno-dramatycznymi sytuacjami istotnie kryły się skłonności sadystyczne Brittena. Natomiast z dużą dozą prawdopodobieństwa dopatrzeć się można w nich treści wynikłych z poczucia „inności”, alienacji społecznej, a nawet subiektywnego wrażenia bycia napiętnowanym, co z kolei mogło w kompozytorze wywołać poczucie frustracji, zagrożenia czy wręcz agresji.

2.

Główną tego przyczyną był homoseksualizm Brittena, który w realiach czasu i miejsca, w których przyszło mu żyć, istotnie mógł się przyczyniać do poważnych napięć wewnętrznych. Skłonności homoseksualne kompozytora otaczała tajemnica, a był to przecież najsilniejszy z czynników generujących jego poczucie „inności”. Trudno mu się jednak dziwić, skoro do schyłku lat 60. XX wieku obowiązywała w Anglii ustawa, na mocy której kontakty homoseksualne traktowano jak przestępstwo. Tymczasem zarówno udokumentowane wypowiedzi kompozytora, jak i wspomnienia jego współczesnych jednoznacznie poświadczają jego ogromną potrzebę akceptacji społecznej, poczucia więzi z otoczeniem, w którym wzrastał. Podobnie jak Peter Grimes, bohater jego pierwszej opery, Britten czuł się nierozdzielnie związany z lokalną społecznością i gotów był ponieść wszelkie ofiary, aby tylko czuć się jej częścią. Świadczy o tym choćby jego powrót ze Stanów Zjednoczonych do Anglii w 1942 roku. Decyzja ta wydawać się mogła nonsensem, zważywszy na pacyfizm Brittena, brak uznania w kraju (przy rosnącym uznaniu w Ameryce) oraz sytuację prawną homoseksualistów w Anglii. O ile w latach 50. rosnąca sława i wysoko postawieni znajomi z kręgów dworskich chronili go przed ewentualnymi konsekwencjami erotycznej „inności”, o tyle wcześniej mógł istotnie czuć się zagrożony sprzeciwem społecznym, metaforyczną burzą, której muzyczny symbol kryje się za przenikającymi wszystkie warstwy dźwiękowe *Petera Grimesa* strukturami trytonowymi, owym symbolicznym *diabolus in musica*. Oczywistą konsekwencją erotycznej orientacji kompozytora była jego tendencja do postrzegania postaci kobiecych głównie przez pryzmat macierzyństwa. Według zgodnej opinii biografów Britten – najmłodsze dziecko w rodzinie – był niezwykle silnie związany uczuciowo z matką i po jej śmierci w 1937 roku Ignął do starszych kobiet w poszukiwaniu rekompensaty uczuć macierzyńskich. Z drugiej jednak strony przytaczane przez biografę Humphreya Carpentera fragmenty dzienników kompozytora świadczą o tym, że dopiero po śmierci matki 24-letni Britten zaczął prowadzić własne życie osobiste. Wiele więc wskazuje na to, iż macierzyńska dominacja i nadopiekuńczość Mrs. Herring z opery *Albert Herring*, a także – w mniejszym stopniu – innych jego bohaterów operowych, wypływała również z osobistych doświadczeń kompozytora. Ponadto – jak wspomina zaprzyjaźniona z Brittenem kompozytorka Imogen Holst – twórca *Petera Grimesa* czuł się winny śmierci swej matki i wiele lat musiało upłynąć, aby uzmysłowił sobie, że owa wina była tylko urojeniem.

3.

Kiedy uważnie przyjrzymy się głównym postaciom z Brittenowskich oper, dostrzegamy pewne uderzające prawidłowości: grupują się one w dwie kategorie, odpowiadające dwóm archetypom charakterystycznym dla kultur patriarchalnych: starzec jako uosobienie władzy i mądrości oraz outsider (na ogół młody mężczyzna) jako uosobienie nieprzystawalności do otoczenia bądź konfrontacji z nim.

Archetypowa postać starca występuje w czterech operach: *Owen Wingrave*, *Billy Budd*, *The Burning Fiery Furnace* oraz *The Prodigal Son*, których realia niejako warunkują wysoką ocenę etyczno-moralną tego typu postaci. Jednakże w trzech spośród nich wysoka ocena okazuje

OPERA NORTH BLOG

Peter Grimes
(Jeffrey Lloyd-Roberts),
Opera North w Leeds,
2013

się pozorna. Zaprzeczenie to dokonuje się w sposób charakterystyczny dla Brittena: ukazuje on, iż jedną z podstaw władzy patriarchalnej jest przemoc (problem ten nie dotyczy Brittenowskich postaci kobiecych sprawujących władzę), a postać autorytatywnego władcy jawi się w ironicznym świetle.

W operze telewizyjnej *Owen Wingrave* sędziwy generał Sir Philip Wingrave, szacowna głowa rodu, którego misją dziejową było zawsze dostarczanie walecznych żołnierzy Imperium Brytyjskiemu, sprawuje w rodzinnej posiadłości Paramore władzę najwyższą. Stoi on przed trudną decyzją w sprawie swego najmłodszego wnuka, budzącego wielkie nadzieje Owena, który postanawia wylać się z rodowej tradycji, wyznaje bowiem pacyfistyczne przekonania. Jednak patriarcha

rodu nie akceptuje jakichkolwiek odstępstw od uświęconych tradycją ideałów rodziny: Sir Philip decyduje się na wydziedziczenie i wygnanie wnuka, który potępiony przez wszystkich mieszkańców Paramore umiera w zagadkowych okolicznościach. Zwróćmy uwagę, że interpretacja i ocena postępowania generała Wingrave'a zależna jest od przyjęcia jednego z przeciwstawnych systemów etycznych. Jeśli przyjmiemy punkt widzenia brytyjskiej ideologii imperialistycznej, wówczas tradycyjnie wysoka ocena archetypu pozostaje niekwestionowana. Natomiast z pacyfistycznego punktu widzenia, zakładającego dosłowne rozumienie chrześcijańskich nakazów etycznych, świat Sir Philipa jest światem zbrodni, zaś prawo, któremu pozostaje lojalny, staje się bezprawiem.

Postępowanie generała Wingrave'a przywodzi na myśl rytuał ofiarowania: poświęca on wnuka dla swoich ideałów, mimo że – jak wnioskujemy z finału dzieła – ofiara ta rani jego uczucia. I jak często zdarza się u Brittena, symbolice zdarzeń istotnych towarzyszą epizody, w których znajdujemy klucz do interpretacji całości. Tego rodzaju epizodem jest ballada poprzedzająca akt II opery, a także – co szczególnie wymowne – wieńcząca całe dzieło. Przenosi ona akcję

to zwłaszcza Petera Grimesa, co zresztą było aktem świadomym i zostało udokumentowane publicznymi wypowiedziami kompozytora. Rzeczą dotyczy zwolnienia ze służby wojskowej. Po powrocie ze Stanów Zjednoczonych w 1942 roku Britten stanął przed komisją poborową i został przez nią zwolniony ze służby czynnej typu militarnej. Przychylono się do jego wniosku, motywowanego względami religijno-swiatopoglądowymi, by nie musiał nosić broni. Nosił natomiast mundur – grał z innymi zmobilizowanymi muzykami w zespołach, które objeżdżały Anglię i występowały w koszarach. Czynił to chętnie, a władze przywiązywały do tego typu rozrywki dużą wagę – chodziło o wzmocnienie ducha żołnierzy. A jednak odmowa służby wojskowej w okresie najgorszego zagrożenia wojennego Anglii w jego odczuciu czyniła go outsiderem w stosunku do walczącej większości jego pokolenia. Powyższy fakt tłumaczy, dlaczego wyznawany przez kompozytora pacyfizm wiąże się z poczuciem wykluczenia, wyjaśnia również – przynajmniej częściowo – znaczenie ironicznej wymowy postaci starca-patriarchy. Inną udokumentowaną wypowiedzią kompozytora przyczyną, dla której mógł on utożsamiać się ze swymi outsiderami, był stosunkowo

Britten utożsamiał się ze swoimi operowymi outsiderami.



w nieokreśloną bliżej przeszłość, opowiadając o krwawej „ofierze” mającej niegdyś miejsce w Paramore: pułkownik Wingrave zabił swego nieletniego syna za rzekomy akt tchórzostwa. Znajdujemy tu odniesienia do przypowieści o Abrahamie i Izaaku, która była szczególnie bliska Brittenowi: stanowi ona temat *Canticle II* oraz brutalnej w swej ironii parafrazy, którą odnajdujemy w *Offertorium* z *War Requiem* do tekstu Wilfreda Owena, poety-pacyfisty poległego w przeddzień zakończenia I wojny światowej.

4. Drugą często spotykaną cechą Brittenowskich postaci męskich jest ich nieprzystawalność do otoczenia – cecha, która bywa źródłem konfliktów. Spotykamy tu odniesienie do typowej w angielskiej tradycji literackiej postaci outsidera, sięgającej korzeniami Szekspira i Byrona. Brittenowski outsider jest postacią jakby nie z tego świata, najczęściej walczy i ginie samotnie. Dotyczy to przede wszystkim Petera Grimesa i Owena Wingrave'a.

W pewnym sensie outsiderem jest również Billy Budd, gdyż duchowe i fizyczne atrybuty jego osobowości pozostają w jaskrawej sprzeczności z otaczającą go rzeczywistością. Postacią, z którą Britten się identyfikował, był outsider. Dotyczy

niski prestiż zawodowych muzyków w społeczeństwie brytyjskim. Wymowna w tym względzie jest adaptacja pierwowzoru literackiego, jakiej dokonał Britten dla potrzeb swej pierwszej opery *Peter Grimes*: podczas gdy Grimes z poematu George'a Crabbe'a jest psychopatycznym mordercą, u Brittena nabiera cech bohatera byronowskiego, stając się romantycznym marzycielem. Nośnikiem tych informacji jest głównie muzyka, dzięki której – jak trafnie zauważył Keller – możemy poznać lepszą stronę osobowości Grimesa. Otóż mieszkańcy miasta wypowiadają się najczęściej poprzez ocierające się o banał stylizacje muzyki popularnej. Stoi to w jaskrawej opozycji do muzyki Grimesa, która, choć pełna prostoty, należy do najoryginalniejszych fragmentów dzieła, stanowiących pełną wykładnię indywidualnego stylu Brittena. W relacji do ubogich wyobrażeń mieszkańców miasta Grimes jawi się niemal jak romantyczny „arystokrata ducha”.

5. Kolejną uderzającą prawidłowość obserwujemy w obsesyjnym wręcz powtarzaniu się w operach Brittena postaci dziecka, które w różnych okolicznościach ginie, najczęściej nie wytrzymując konfrontacji z brutalnymi realiami życia. Rzeczą znamieną – w każdym przypadku

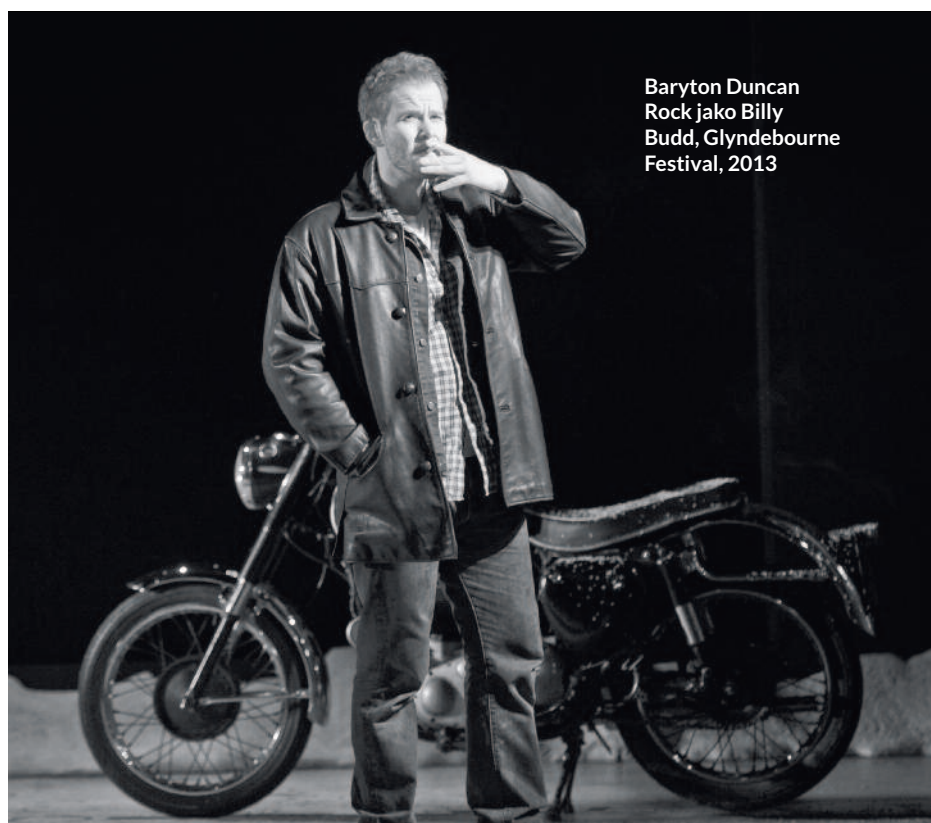
dzieckiem tym jest chłopiec lub dorastający młodzieniec i prawie zawsze otacza go aura tajemnicy bądź pewnej dwuznaczności, zwłaszcza w odniesieniu do relacji, jaka łączy go ze starszym mężczyzną, który pośrednio bądź bezpośrednio przyczynia się do jego śmierci. Prawdopodobne źródło tego wątku tkwi w przejawianej od wczesnej młodości fascynacji Brittena sztuką Williama Blake'a. Jeden z jego rysunków – zachowany zresztą w Archiwum Brittena-Pearsa w Aldeburgh – przedstawia postać uskrzydłonego chłopca. Obok widzimy odrażającego starca, który ogromnymi nożycami obcina mu skrzydła. Pod rysunkiem widnieje wymowny napis: „Niewinność [innocence] niszczona doświadczeniem życiowym [experience]”. Wspomniany wątek pojawia się w Brittenowskich operach w różnych kontekstach, niemniej we wszystkich przypadkach chodzi o deprawację i niszczenie niewinności, jaką tradycyjnie symbolizuje postać dziecka. Wszystko wskazuje na to, że śmiertelny upadek ze stromego zbocza, w wyniku którego ginie bezimienny, pozbawiony podmiotowości chłopiec, pomocnik Petera Grimesa, ma znaczenie symboliczne: według relacji Carpentera kompozytor w jednym z listów nalegał na wykonawców, aby krzyk przerażenia w ustach spadającego chłopca rozpoczynał się od dźwięku „C”. Tymczasem tonacja C-dur jak i sam ten dźwięk jest u Brittena prawie w całej twórczości kojarzony z ideą niewinności. Czyżby więc metaforyczny upadek moralny? Za tezę Carpentera przemawiają wycofane przez Brittena szkice opery przedstawiające monolog Grimesa, z którego wyraźnie wynikać miały homoerotyczne przesłanki jego postawy wobec swego pomocnika. Ponadto właśnie w momencie owego tragicznego upadku odzywa się czelesta, która w całej operowej twórczości Brittena (podobnie jak i barwa wibrafonu) sugeruje związek z postaciami świata urojonego, symbolizującego magię, ale też ukryte pragnienia, utajone w zakamarkach podświadomości. Brzmienie czelesty w kontekście uwodzicielskiej homoerotycznej mocy powraca w *The Turn of the Screw*, kojarząc się z postacią Quinta. To zjawia zmarłego kamerdynera, głównego źródła zła, stale nawiedzająca chłopca o imieniu Miles. Zwróćmy uwagę, że Miles jest przedmiotem bezpardonowej walki – o jego duszę walczą Guvernantka i Quint. Ten drugi ma zdecydowaną przewagę: jakkolwiek chłopiec zachowuje pozory niewinności, to jednak muzyka – sieć zależności motywicznych, operowanie tonacjami – zadaje owej fasadzie kłam. Według Petera Evansa (*The Music of Benjamin Britten*, 1979) dopatrzeć się tu można muzycznego obrazu podwójnej natury dziecka, tylko pozornie niewinnego.

6. Zdaniem biografy Donalda Mitchella źródeł symbolu zadręzonego dziecka należy upatrywać w realiach brytyjskiej *public school* okresu międzywojennego – głównie w autorytatywnym stosunku nauczycieli do uczniów, przesadnej dyscyplinie i surowych karach. Autor sugeruje, że w ten sposób tworzyła się atmosfera, której dalekie odbicie znajdujemy w sytuacjach postaci dziecięcych wielu oper Brittena. Rozważania Mitchella stwarzają nowy zakres znaczeniowy dla Brittenowskiego modelu starca-patriarchy oraz tłumaczą ironię kompozytora wobec osób sprawujących władzę absolutną. Jeśli uwzględnimy rygory moralne purytańskiego wychowania oraz fakt, iż Britten – co poświadcza wiele jego dzieł – przez całe życie starał się dochować wierności chrześcijańskim zasadom etycznym, wyobrazić sobie możemy stan ducha, w jakim znalazł się jako kilkunastoletni chłopiec, gdy uświadomił sobie swą inność i „grzeszny”, a także potencjalnie przestępczy charakter swych skłonności erotycznych. W tej sytuacji symboliczna śmierć dziecka oznaczać może koniec idyllicznego, beztróskiego etapu życia, owego bezpiecznego azylu wspominanej po latach dziecięcej niewinności. W opisanym roli występują prawie wyłącznie chłopcy.

Weźmy też pod uwagę dwuznaczności sugerujące homoseksualny charakter relacji Grimes – chłopiec (*Peter Grimes*), Vere – Budd i Claggart – Budd (*Billy Budd*) czy Quint – Miles (*The Turn of the Screw*). Skłaniają one do interpretacji wiążącej śmierć owych młodzieńców z koniecznością przeciwstawienia się perwersyjnym

pokusom poprzez akt symbolicznego zniszczenia obiektu pożądań, a w konsekwencji – tej strony własnej osobowości, z którą trudno było się pogodzić.

7. Zarówno korespondencja kompozytora, jak i wspomnienia współczesnych świadczą o tym, że proces akceptacji własnej seksualnej „inności” nie był u Brittena ani krótki, ani łatwy. Przebieg owego procesu obserwujemy, śledząc kolejne stadia moralnego upadku Aschenbacha z *Death in Venice*, ostatniej, pisanej w cieniu własnej śmierci opery, w której Britten dokonuje swoistego rozrachunku z trapiącymi go przez całe życie rozterkami. Wszystko wskazuje na to, że historia Aschenbacha to skrócona droga życia i twórczości samego kompozytora. Świadczyć o tym zdaje się również muzyka, zawierająca retrospektywne odniesienia do najważniejszych etapów rozwoju jego stylu. Drogę do Wenecji torują Aschenbachowi alegoryczne postaci: Tajemniczy Podróżny – symbol nieświadomych pragnień, Podstarzały Elegant – symbol zdegenerowanego pożądania, Gondolier – symbol podróży bez powrotu. Muzycznym sygnałem ostrzegawczym początkowo



Baryton Duncan
Rock jako Billy
Budd, Glyndebourne
Festival, 2013

ROBERT WORKMAN/WWW.ASKONASHOLT.CO.UK

niedostrzegalnego procesu deprawacji jest przekształcenie się motywu „zbuntowanej wyobraźni” (*My mind beats on*) w motyw utajonego zgubnego działania, oparty na tercji malej wpisanej w wielką. Jest to opisany przez Evansa *canker motif*, jeden z najbardziej charakterystycznych dźwiękowych symboli Brittena, którego pierwszy raz użył w *Elegii* do tekstu Blake'a. Ten właśnie motyw aktywizuje się w punktach zwrotnych akcji, gdy obserwujemy kolejne fazy procesu dekadencji Aschenbacha. Dopiero w ostatniej fazie dzieła starzejący się pisarz porzuca ideały apolińskie dla dionizyjskich i akceptuje takie doświadczenie piękna, jakie do tej pory było mu obce. Pogodzony ze swą nową naturą Aschenbach umiera – jak już powiedziano – jakby na skinienie Tadzia stojącego na brzegu morza. Ponieważ akceptacja „inności” została dokonana, symbol – czy też obiekt – pożądania nie został zniszczony. **BM**

Andrzej Tuchowski – muzykolog i kompozytor, autor dwóch monografii o Benjaminie Brittenie (*Symbolika oper Benjamin Brittena* i *Benjamin Britten – twórca, dzieło, epoka*), profesor Uniwersytetu Zielonogórskiego.

Borowicz w kleszczach Brittena

Na 19. Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena Łukasz Borowicz zadyryguje polskim prawykonaniem opery *The Turn of the Screw* (1954) według Henry'ego Jamesa.

– W 1977 roku Opera Szkocka wykonała tę operę na gościnnych występach w Teatrze Wielkim w Łodzi i w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Nasze wykonanie to pierwsza rodzima produkcja tego tytułu.

Z muzyką Benjamina Brittena zetknąłem się już w szkole muzycznej, grając w orkiestrze *Simple Symphony*. Szczególnie zapadła mi w pamięć druga część tego utworu – *Playful Pizzicato*. Już jako dyrygent wykonywałem m.in.: *Serenadę na róg, tenor i orkiestrę*, *Iluminację*, *Przewodnik po orkiestrze* oraz *Tańce dworskie* z opery *Gloriana*. Inne arcydzieła, przede wszystkim utwory sceniczne, poznałem głównie jako meloman.

Niezwykła wrażliwość i smak literacki Brittena sprawiły, że wszystkie jego opery mają znakomite libretta. Każde z dzieł to osobny rozdział – zamknięty i doskonały. Z *The Turn of the Screw* zetknąłem się pierwszy raz w Stambule, podczas przygotowań do koncertu z tamtejszą orkiestrą symfoniczną. W wolnym czasie odwiedzałem miejscowe księgarnie w poszukiwaniu literatury anglojęzycznej. Przypadkiem natrafiłem na nowelę Henry'ego Jamesa. Arcydzieło wciągnęło mnie, może nawet opętało. Wtedy pomyślałem o operze Brittena. Kolejność była więc najwłaściwsza: najpierw literacki pierwowzór, potem jego wersja muzyczna.

Oryginał Jamesa przerobiony na libretto przez znakomitą Myfanwy Piper nie stracił nic ze swej wspaniałości, mimo że kompozytor i librecistka konsultowali się głównie przez telefon. Premiera w weneckim Teatro La Fenice w 1954 roku nie została jednak przyjęta zbyt ciepło. Inaczej było w Wielkiej Brytanii – angielska publiczność знаła pierwowzór i odebrała jego muzyczną wersję w sposób zupełnie naturalny.

Tytuł *The Turn of the Screw* tłumaczony jest zazwyczaj dosłownie jako *Obrót śruby*. Tak go tłumaczą Francuzi, Niemcy, Włosi, Rosjanie.

W Polsce przyjęło się tłumaczenie mniej dosłowne, a bardziej oddające klimat utworu – *W kleszczach lęku* (choć my pozostajemy jednak przy tytule oryginału). Im głębiej wchodzimy w to dzieło,

im bardziej staramy się je zrozumieć i jednoznacznie zinterpretować, tym bardziej się ono wymyka. Trudno powiedzieć, czy opisane wydarzenia w ogóle miały miejsce, czy też były jedynie projekcją psychiki bohaterów. Kto jest dobry, a kto zły? Czy śmierć dziecka może być metaforą przejścia w dorosłość? Co zrobił Miles? Kim jest Quint? Dlaczego w operze duchy spotykają się i rozmawiają ze sobą, choć w książce tego nie ma? Dlaczego narrator jest jednocześnie Quintem? Sednem dzieła jest intelektualna gra, w którą zostajemy wpłątani i – zagubieni w domysłach – być może nigdy nie znajdziemy odpowiedzi.

W partyturze wątpliwości nie ma żadnych. Kompozytor zostawił bardzo szczegółowe wskazówki wykonawcze. Dzieło zbudowane jest z dwóch symetrycznych aktów z kolejnymi scenami przeplatanych wariacjami, które wywodzą się z prologu. Z jednej strony spinają one utwór, z drugiej dają możliwość dyskretnej zmiany dekoracji. Muzyka jest na wskroś angielska, wychodzi ze słowa, podkreślając jego brzmienie i sens. Dzieje się tak np. dzięki kameralnej obsadzie. Śpiewakom towarzyszy trzynastu solistów-instrumentalistów. Ze względu na trudność ich partii, każdy z nich jest zwyczajowo wymieniany na afiszach od samej premiery dzieła. Zmysł instrumentacji i wyobraźnia kompozytora sprawiają, że w tym przypadku „mniej” znaczy „więcej” – precyzyjnymi środkami Britten stworzył dzieło epickie o wielkim rozmachu.

Na szczególną uwagę zasługuje powierzenie partii Milesa sopranowi chłopięcemu. Chłopiec musi się wykazać doskonałą techniką wokalną, nienaganną intonacją i świetnym poczuciem rytmu, a dodatkowo nie zapominać o teatralnej interpretacji. Zaprośiliśmy do tej partii Dominica Lyncha, który wykonywał ją w Opera Holland Park w Londynie. Pamiętając sceniczną wersję dzieła, z pewnością łatwiej wczuje się w rolę na estradzie Filharmonii Narodowej, gdzie scenografii i kostiumów nie będzie.

Not. M.Ł. Gołębiowski



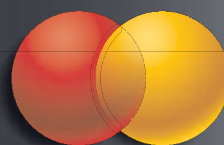
Dominic Lynch (Miles) i Brenden Gunell (Quint), Opera Holland Park w Londynie, 2014. Lynch zaśpiewa Milesa także w Warszawie, na Festiwalu Beethovenowskim.

Łukasz Borowicz – od 2006 roku pierwszy dyrygent gościnny Filharmonii Poznańskiej, w latach 2007-2015 dyrektor artystyczny Polskiej Orkiestry Radiowej. W 2014 roku otrzymał Nagrodę Tansmana za wybitną indywidualność muzyczną oraz International Classical Music Award za nagranie kompletu dzieł orkiestrowych Andrzeja Panufnika (cpo). Najbliższe plany artysty to m.in. debiuty z SWR Stuttgart, Philharmonie Zuidnederland, Akademie für Alte Musik Berlin, RIAS Kammerchor oraz premiera *Eugeniusza Oniegina* Piotra Czajkowskiego w Nantes.

Wykonanie w sobotę, 28 marca, godz. 19.30, Filharmonia Narodowa w Warszawie

MasterCard przedstawia

MasterPass™



Nowy, bezpieczny system
płatności internetowych,
z którym płacenie za zakupy
w sieci staje się szybsze.

Dowiedz się więcej na www.masterpass.pl



– Gdy ktoś traktuje muzykę jak biznes,
jego kariera dość szybko się kończy –
uważa **Vasily Petrenko**.



Koniec dyktatorów

Rozmowa z głównym dyrygentem
Royal Liverpool Philharmonic Orchestra

**Róża Świątczyńska (Polskie Radio):
Koncert, którym zadyryguje pan
na Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga
van Beethovena to pana pierwszy występ
w Polsce?**

Vasily Petrenko: – Niezupełnie. Jest to mój debiut na Festiwalu Beethovenowskim w Warszawie i debiut dyrygencki w Polsce, co nie znaczy, że już u was nie występowałem. Śpiewałem jako chórzysta na Festiwalu Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce. Występowałem tam z różnymi zespołami z Sankt Petersburga i nawet udało nam się kiedyś wygrać!

**Sankt Petersburg to miasto o wielkich
tradycjach muzycznych. Gdy się pan
urodził, było jeszcze Leningradem...**

– Tam też kończyłem chłopięcą szkołę muzyczną, chyba najstarszą w Rosji, ufundowaną przez Piotra Wielkiego. Przez wieki kształciła ona chórzystów do śpiewania w carskim soborze. Oczywiście, kiedy do władzy doszli komuniści, wszystko się radykalnie zmieniło. Szkoła zaczęła kształcić dyrygentów chóralnych, a ponieważ w Związku Radzieckim istniało kilkaset profesjonalnych chórów, było to całkiem intratne zajęcie. Naukę zaczynało się w wieku siedmiu lat, kończyło po 10 latach kształcenia, odchodząc z dyplomem zawodowego chórmistrza. Na jedno z 25 miejsc zdawało nawet 250 chłopców. Szkołę kończyło najwyżej ośmiu.

Marzył pan o zawodzie chórmistrza?

– Niekoniecznie. Grałem na fortepianie, klarnecie, skrzypcach, flecie, trąbce i paru innych instrumentach. Dużo też śpiewałem, solo i w chorze.

**Kiedy więc postanowił pan zostać
dyrygentem orkiestrowym?**

– Był początek lat 90., widziałem, że imperium się kończy, upadają także tradycje chóralne. Dziś w Rosji jest może ze 30 chórów, brakuje więc perspektyw w tym zawodzie. Inaczej w orkiestrach, one wciąż potrzebują nowych dyrygentów. Ta profesja daje znacznie więcej angaży, także zagranicznych. Dyrygent orkiestrowy może również pracować w operze. Zacząłem studiować dyrygenturę orkiestrową w konserwatorium.

**Spotkał Pan tam wielkie osobowości
dyrygenckie, jak Yuri Temirkanov, Mariss
Jansons, Valery Gergiev. Co dał Panu
kontakt z tymi artystami?**

– Od każdego można się wiele nauczyć, ważne, by mieć jasny cel, nie kopiować niczyjego stylu, chłonąć rady wielkich muzyków i wykorzystywać je do własnych

celów. Miałem szczęście słuchać jednego z ostatnich koncertów Yevgenya Mravinskiego. To chyba było w 1983 roku. Byłem dzieckiem, ale pamiętam go doskonale. Dyrygował *Niedokończoną* Schuberta i którąś z symfonii Brucknera. Byłem oszołomiony bogactwem emocji, jakie wydobył z Schuberta, Bruckner jednak mnie wystraszył. Wydawał mi się taki trudny, poważny, nazbyt intelektualny. Niedługo potem słyszałem Leonarda Bernsteina. Przyjechał z Nowojorską Filharmonią i swoją *West Side Story*. To był zupełnie inny świat. W Rosji byliśmy przyzwyczajeni do poważnych, solennych wykonań, a nowojorscy filharmonicy pokazali nam, ile pozytywnych emocji może płynąć z estrady od pierwszej nuty.

Kto jeszcze zrobił wtedy na panu wrażenie?

– Pod koniec lat 90. przyjechał do nas Georg Solti z orkiestrą symfoniczną z Pittsburgha. Grali symfonie Brahmsa i Beethovena, repertuar, który nie jest ich najmocniejszą stroną. A Solti miał specyficzną koncepcję interpretacyjną i na próbach widać było, że orkiestra jest jej przeciwna. Muzycy niemal go znienawidzili. On był jednak uparty. Ćwiczył z nimi przez dwa dni, aż ustąpili. Kiedy w końcu przyswoili sobie bardziej europejski rodzaj artykulacji i brzmienia, dali najlepszy koncert, jaki w życiu słyszałem. Po występie przedstawiłem się Sir Georgowi i powiedziałem, że podziwiam sposób, w jaki sobie poradził z zespołem. Zapytałem, co mógłby mi doradzić, jako początkującemu adeptowi tego zawodu. Odrzekł: „Życzę ci, aby muzyka zawsze była twoim hobby”. Miał rację. Gdy ktoś traktuje muzykę jak biznes, jego kariera dość szybko się kończy.

**A pan pewnego dnia stanął na czele
Królewskiej Filharmonii w Liverpoolu.
Miał pan zaledwie 30 lat...**

– To było w grudniu 2006 roku. Orkiestra grała wtedy niskobudżetowe koncerty i nie miała stałego dyrygenta. Poszukiwała kogoś o niewygórowanych oczekiwaniach, kto poprowadziłby dość trudny koncert z dziełami Brahmsa i *Aleksandrem Newskim* Prokofiewa. Znaleźli mnie – i tak polecałem do Liverpoolu. Pierwsza próba odbywała się w okropnych warunkach, na obrzeżach miasta. W ratuszu, gdzie ćwiczyliśmy, trwał właśnie remont. Panował straszny hałas... Byłem w lekkim szoku, ale to pierwsze spotkanie zjednoczyło nas i koncert poszedł bardzo dobrze. Złapaliśmy świetny kontakt i tak jest do tej pory.

**Mówi się nawet, że w Liverpoolu stał się
cud – elektryzujące koncerty, pełne sale,**

**młoda publiczność, orkiestra w szczyto-
wej formie. Jak to się panu udało?**

– Praca, praca, praca... Mamy dwie próby dziennie, czasem po dwa koncerty w tygodniu z różnymi programami. Ale życie muzyczne jest bardzo wymagające, szczególnie w Wielkiej Brytanii.

**Muzycy chwalą pana serdeczność
w kontaktach, dobre maniere...**
**Czasy Toscaninich i Reinerów należą
do przeszłości?**

– Epoka dyktatorów dawno już minęła. Żyjemy w wolnym świecie, mamy więcej swobód niż kiedykolwiek. Dyrygent ma inspirować artystyczny i intelektualny rozwój muzyków. Ma pomóc im w daniu z siebie wszystkiego. Dlatego wprowadzam muzyków w różnorodne style, pokazuję im zmienne rodzaje artykulacji oraz rozmaite sposoby gry.

**W zespole wciąż jednak liczy się
charyzmatyczne przywództwo.
Jak zatem zdobyć autorytet w czasach
demokratyzacji życia muzycznego?**

– Fundamentem tej relacji musi być szacunek dla dyrygenta. Kiedyś opierał się on na strachu, dziś to wzajemny respekt. Toscaniniego muzycy się bali, bo miał nad nimi nieograniczoną władzę. Dziś muzycy mają związki zawodowe, które chronią ich prawa. Przywództwo można więc zdobyć tylko dzięki autorytetowi muzycznemu.

**Podobno orkiestra zaproponowała panu
nieograniczony kontrakt. Liverpool
najwyraźniej staje się pana drugim
domem...**

– Jestem obywatelem Zjednoczonego Królestwa i honorowym mieszkańcem Liverpoolu. Mam nawet doktorat miejscowego uniwersytetu, gdzie zaproponowano mi profesurę. Czuję się więc tam rzeczywiście jak w domu. Nie wiem, jak długo to potrwa, ale na razie jest nam ze sobą bardzo dobrze...

Rozmawiała **Róża Świątczyńska**
(Polskie Radio)

Vasily Petrenko – rocznik 1976, od 2006 roku główny dyrygent Royal Liverpool Symphony Orchestra. Wraz z pianistą Simonem Trpčeskim otrzymali nagrodę Diapason d'Or za nagranie koncertów Rachmaninowa.

**W środę, 1 kwietnia, o godz. 19.30
w Filharmonii Narodowej w Warszawie
Vasily Petrenko dyryguje Orkiestrą Akademii
Beethovenowskiej; w programie I Symfonia
D-dur Gustava Mahlera i III Koncert
fortepianowy d-moll Sergiusza Rachmaninowa.**

Mahler

neurotyk, rewolucjonista

– Od początku fascynowały mnie poezja i nostalgia, tak silnie u niego obecne. Mahlera można interpretować wykładnią życia, emocją dnia codziennego.

Mówi **Jacek Kaspszyk**, dyrektor artystyczny Filharmonii Narodowej w Warszawie

Anna S. Dębowska: Mahler to pana kompozytor. Kiedy zaczęła się ta miłość?

Jacek Kaspszyk: – Mahlera słuchałem od wczesnego dzieciństwa. Zaczęło się od pieśni i *IV Symfonii*. Stopniowo poznawałem wszystkie, dzięki temu, że moja mama była wielką fanką Mahlera i mieliśmy w domu nagranie kompletu symfonii pod dyktando Leonarda Bernsteina.

Pomysły harmoniczne i instrumentacyjne Mahlera wybiegały daleko w przyszłość, w niedokończoną *X Symfonię*, gdzie ta harmonia graniczy z szaleństwem, może nawet w XXI wiek. To też już zauważamy w *VI*, *VII* i w *Adagio* z *IX*, gdzie jego skojarzenia, opóźnienia harmoniczne są jak na tamte czasy niezwykle śmiałe.

Od początku fascynowały mnie poezja, neurotyzm, nostalgia, tak silnie u niego obecne. Mahlera można interpretować wykładnią życia, emocją dnia codziennego. Rozmowy z Bogiem, niepewność tego, co jest po drugiej stronie, jeżeli w ogóle coś jest, rozważania o tym, jak możemy wpływać na teraźniejszość, przygotować swoją przyszłość – mnóstwo pytań, które od wieków zadawali filozofowie, znajduję w jego muzyce. I tak jak u nich na końcu pojawia się zawsze znak zapytania.

VI Symfonię (1903-04) nazwano Tragiczną. Zgadza się pan z tą interpretacją?

– Myślę, że każda jego symfonia jest i tragiczna, i optymistyczna, pełna ciepła, energii, wrażliwości. Wszystkie jego adagia, bardzo skupione, dramatyczne, bywają też pełne szalonego optymizmu. Neurotyzm Mahlera był wysokiej próby, twórczy. Ta muzyka nie ma

programu, odgórnego założenia. Każdy może ją interpretować na swój sposób – intelektualnie, emocjonalnie lub łącząc oba te podejścia. Zawsze wydawało mi się, że np. kombinacja Mahlera z dyrygującym nim Boulezem jest niemożliwa, a jednak okazało się, że to bardzo nieemocjonalne, analityczne, by nie rzec racjonalne podejście Bouleza – jak kompozytora do kompozytora i dyrygenta do dyrygenta – dało naprawdę dobre rezultaty.

Jakim Mahler był dyrygentem?

– Wiemy sporo z opowieści Otto Klemperera, który był jego asystentem. Ja sam dużo się dowiedziałem od Mieczysława Horszowskiego, który studiując w Wiedniu jako bardzo młody człowiek zapamiętał Mahlera i był zachwycony jego ideami artystycznymi. Podobno dyrygował bardzo emocjonalnie, ale też pilnował tekstu, nie pozwalał nic zmieniać, choć trochę jednak pozmieniał u Beethovena i Schumanna, fantastycznie dyrygował *Don Giovannim*, ale i Wagnerem. Zawsze bardzo adorowałem Claudio Abbado, z którym miałem honor i szczęście się przyjaźnić. Jego wnikliwość w podejściu do Mahlera, dociekliwość przy każdej frazie, przy każdym określeniu była imponująca. Abbado zawsze się zastanawiał, jaki dźwięk chciałby usłyszeć kompozytor. Nie pokazywał własnej tragedii na kanwie jego utworów, chciał pozostać w cieniu. To rzadkość.

VI Symfonia jest nie mniej tajemnicza niż IX. W pierwszej części, która zaczyna się dramatycznym marszem, pobrzmiwają dzwonki pasterskie; finał to kocioł wielu wątków, mamy w nim też dwa, a jak po-

czątkowo chciał Mahler trzy uderzenia młota, które uważa się za symbol fatum.

– Potem, jak wiemy, ten młot kontynuował Berg. Zresztą wszyscy kompozytorzy ze szkoły wiedeńskiej byli zafascynowani Mahlerem. Adorował go również Ryszard Strauss, trochę jednak bez wzajemności.

Ta symfonia zamyka szczęśliwy okres w życiu Mahlera, tak mocno sprężniętego ze swoim dziełem. Mahler odchodzi z Opery Wiedeńskiej, wyjeżdża na koncerty do Ameryki, gdzie on – artysta i intelektualista w wiedeńskim stylu – nie może liczyć na pełne zrozumienie. Umiera jego córka, on sam zaczyna chorować na serce. W każdą swoją symfonię wplatał ważne przeżycia osobiste. Gdyby nie był geniuszem, byłoby to nie do zniesienia. Z tego powodu nie zadawano sobie trudu, żeby wejść głębiej w jego muzykę i za życia traktowano go powierzchownie. Jeżeli weźmiemy pod uwagę, że wtedy, jeszcze przed przyjściem Mahlera do Opery w Wiedniu, tamtejsza orkiestra wibrowała tylko raz w *Lohengrinie* – w punkcie kulminacyjnym, bo uważano że nadmierna wibracja jest poniżej godności dżentelmena – to nic dziwnego, że pokazywanie emocji, tak jak to się dzieje w jego symfoniach, traktowano jako coś niesmacznego. Dlatego Filharmonicy Wiedeńscy długo bronili się przed Mahlerem, aż do lat 60. XX wieku, kiedy to pod wpływem Bernsteina uznali go za swoją muzykę.

Rozmawiała **Anna S. Dębowska**

Czwartek, 2 kwietnia, godz. 19.30,
Filharmonia Narodowa,
dyryguje Jacek Kaspszyk

Gustav Mahler

Gustav Mahler w okresie
komponowania I Symfonii D-dur



O Mahlerze i jego symfoniach

Mówią dyrygenci 19. Wielkanocnego Festiwalu

Vasily Petrenko

I Symfonia D-dur „Tytan” (1884-1888) to zdumiewający utwór, kwintesencja inwencji twórczej Mahlera z czasów, gdy był on jeszcze szczęśliwym człowiekiem. W późniejszych dziełach znać już ślady różnych, często dramatycznych kolei jego życia, w *Pierwszej* zaś, w której Mahler sięga do swoich wczesnych pieśni, widać jak klarowną miał wizję świata. Jest w niej parodia i groteska, jest pikantny ländler i masywny finał. Nie wspominając o naturze – w tym dziele słychać przecież dźwięki lasu, ptasie trele, różne odgłosy przyrody. To prawdziwy kosmos. Mahler długo nad nią pracował. Szkice są bardzo wczesne, mógł więc szlifować ją przez wiele lat, zanim zdecydował się na publikację. Potrzebował dużo czasu, by tak wspaniale ukształtować jej strukturę, z tym niezwykłym początkiem rozwijającym się z pojedynczej nuty... Ale to w końcu była jego pierwsza symfonia.

Środa, 1 kwietnia,
godz. 19.30,
Filharmonia
Narodowa

Leonard Slatkin

Gustava Mahlera można uznać za jednego z najwspanialszych mistrzów materii dźwiękowej, zwłaszcza orkiestracji, co słychać w każdym takcie. Dla mnie jest to post-Wagnerowskie postrzeganie orkiestry jako swego rodzaju orkiestrowej palety, a kompozytor kładzie na karcie wszystkie możliwe kolory.

Największym wyzwaniem jest zachowanie w pamięci architektury i struktury całych symfonii. Łatwo rozkoszować się szczegółami i wśród nich zatracić, jednak doskonałe wykonanie któregośkolwiek z jego dzieł zależy od całościowej koncepcji.

Dyrygowałem całym cyklem, włączynywszy weń dwa różne zakończenia *Dziesiątej*.

Pierwszy raz wykonałem *Czwartą* 15 i 16 grudnia 1984 roku, ale już wtedy znałem ją dość dobrze w wydaniu innych dyrygentów. Moje wcześniejsze wykonania były dość pospieszne; dzisiaj podchodzę już do tego utworu z większym spokojem.

Wielu ludzi uważa *IV Symfonię G-dur* (1899-1900) za najłatwiejszą w odbiorze spośród symfonii Mahlera. Sama orkiestra gra w mniejszym składzie, a utwór jest najkrótszą z jego symfonii. Dla mnie stanowi ona pozytywne spojrzenie na świat i na to, co może istnieć po śmierci. Chyba ze wszystkich jego symfonii ma w sobie najwięcej delikatności. Słuchając innych dzieł Mahlera staramy się wylapywać wielkie momenty, jednak tu – co najważniejsze – jest więcej momentów wyciszenia, wręcz kameralnych.

Dzisiaj, gdy wydaje się, że na całym świecie brak indywidualności, Mahler daje nam szansę doświadczyć prawdziwego olśnienia.

Niedziela, 22 marca,
godz. 19.30,
Filharmonia
Narodowa





HEXELINE

SPRING SUMMER 2015
E-HEXE.COM.PL

Masa

jest piękna

Monika Zawadzki,
autorka plakatu
19. Wielkanocnego Festiwalu
Ludwiga van Beethovena,
opowiada tak, jak rzeźbi,
a jej opowieści to gesty.

Monika Zawadzki tworzy rzeźby, malarstwo i wideo. Studiowała na Wydziale Grafiki w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jednym z głównych tematów jej sztuki jest idea kreowania tożsamości, wyrażana za pośrednictwem uniwersalnych kształtów. Swoje prace prezentowała na wystawach indywidualnych, m.in. w TR Warszawa (2006, 2009), Spółdzielni Goldex Poldex w Krakowie (2009, 2010), Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie (2008, 2010), Pinchuk Art Centre w Kijowie (2012) oraz w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie (2014). Rzeźby i murale artystki znajdują się w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi oraz w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie.



Alek Hudzik: Co się wydarzyło, że postanowiłaś rzeźbić?
Monika Zawadzki: Odkryło się to naturalnie, doceniłam przestrzeń.

Czyli brakowało ci czegoś w grafice?

– Nie, to tylko kolejne zainteresowanie, równocześnie realizuję różne marzenia.

Pracowałaś graficznie w „DIK Fagazine” [założone w 2005 roku przez artystę Karola Radziszewskiego pismo o tematyce queer], w „K MAG Magazyn” [alternatywne pismo o modzie i kulturze]. Wtedy nie miałaś czasu na rzeźbę, nie brakowało ci tego?

– Zwykle mam potrzebę zmiany dopiero wtedy, gdy wyczerpię temat. Pierwszą rzeźbę zrobiłam w 2010 roku. Nie wartościuję grafiki użytkowej i sztuki, to odrębne, równoprawne dziedziny.



MAREK KRZYŻANIEK/ZACHĘTA

Bydło, wystawa w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, 2014

Co to znaczy wyczerpać temat?

– Poczuć się bezpiecznie.

W jakim sensie bezpiecznie?

– Ciepło, wygodnie.

Długo pracujesz nad jedną realizacją? Jak to u ciebie wygląda?

– Praca to czas pomiędzy realizacjami, wygląda jak lenistwo.

Grafika projektowa, praca w magazynie i rzeźba... one się uzupełniają czy sobie przeszkadzają?

– Działają wzajemnie trójstronnie korzystnie.

To jak jedna wpływa na drugą?

– Na przykład swoboda projektowania sprawia, że rzeźba jest bardziej z b i t a.

Zetknięcie z „lifestylem”, praca w prasie kolorowej zmieniła cię?

– Oddzielam sztukę od jej środowiska. Moi rodzice są sadownikami, wychowałam się z roślinami, umocowało mnie to w rzeczywistości.

Czym jest rzeźbienie?

– Jest aktem kompletnej, uzależniającej przyjemności. Sytuacja jest absurda: są to tygodnie z ciężkimi maszynami, w toksycznym pyłu – praca w totalnym napięciu i natężeniu, która gwałtownie się kończy.

Nie masz poczucia, że można by w tym czasie robić coś innego? Coś co trafia do większej liczby ludzi?

– Mam.

I nie jest ci z tym źle?

– Wierzę w sztukę. Moje prywatne rezultaty nie warunkują jej sensu.

Pomińmy na chwilę tematy rzeźb, skupmy się na formie – zwartej, ciemnej masie. To jest twoje spojrzenie na rzeczywistość? Przeróżające i smutne!

– Rzeczywistość ma wiele wymiarów. W działalności artystycznej koncentruję się na kwestiach ogólnych i ich spokojnym opracowaniu. Przyjmuję optykę radykalną, racjonalną, np. interesuje mnie ewolucja tożsamości jako efekt przemiany materii. Chyba projektujesz sobie moją psychikę (uśmiech). Dla mnie jest to fascynujące. Jako narzędzie doceniam potencjał żartu. Mam oczywiście wiele kolorowych, wesołych epizodów, choćby projekt edukacyjnej serii dla młodzieży „Filmoteka Szkolna”, ale segreguję tematy. Sztuka jest dla mnie formą przekazu filozoficznego, odrzucam jej rozrywkową funkcję. Masa jest piękna, skromna.

Jakie tematy cię interesują?

– Temat wiodący to idea kreowania tożsamości. Koncentruję się na kwestiach związanych z wykluczeniem, ograniczeniami społecznymi, mechanizmami funkcjonowania jednostek, odmienności i cielesności. Interesuje mnie współistnienie bytów w ramach porządku społecznego, biologicznego lub politycznego oraz szeroko rozumiane zagadnienie transformacji materii. „Naturalną wspólnotę” podzieloną na materię żywą i nieożywioną rozumiem jako symbiozę na poziomie międzyludzkim oraz w relacjach z naturą i cywilizacją. Dryfuję w kierunku przyszłości, światów równoległych, bio, science fiction, logiki przyrody, lubię stare teksty popularno-naukowe, cyklicznie powracam do fascynacji skutkami postępu. Posthumanizm, neoluddyzm. Podmiotem ostatniego projektu *Ogon* jest postczłowiek – cybermałpa. Powstał według wzorca zwierzęcego, a jego selektywne organy ewoluowały technologicznie. Człowiek przestał być małpkształtny, to małpy

Krowa (2014)



ZACHĘTA

stały się człekokształtne. Antytotallitarna wymowa projektu jest kontynuacją anarchizujących wątków z rozszerzeniem do cyfry. Dotykam pojęcia wstydu, wartościowania faktu ludzkie/nieludzkie przy zmianie hierarchii, uwzględnienie Danych jako potencjalnie najwyższego bytu.

Ja, patrząc na twoje prace, widzę raczej kino Bergmana, spokojne, a wewnątrz kumulujące złą energię.

– Nie lubię filmów Bergmana. Energia nie ulega przemianie, cierpienie wzbudza litość, zamiast oczyszczać.

Skąd taka forma rzeźb? Nielatwo mi odnaleźć jakieś referencje, odwołania czy artystów, z których mogłabyś czerpać. A może inspiracje są poza rzeźbą?

– Wykorzystuję moduły. Proces stopniowego upraszczania i dostosowywania formy zakończyłam w 2006 roku. Podobnie jest z treścią, jest to ciąg myślowy. Bódźce zewnętrzne kształtują mnie, ale raczej nie kieruję się impulsami. Miałam odwrotne doświadczenie. Brałam udział w projekcie TR Warszawa. W koncercie muzyki współczesnej moje prace zostały użyte jako partytura. [4 for Beckett w wykonaniu Kwartludium i Barbary Kingi Majewskiej (głos), kurator Paweł Krzaczkowski, TR Warszawa, 30 listopada 2014 roku]. Dystans, jaki dało takie przełożenie na dźwięk, uświadomił mi oddziaływanie form i rytmu. Zaskakująca była precyzja improwizacji, spodziewałam się większych rozbieżności w tłumaczeniu. Chcę wrócić do baletu, jako dziecko marzyłam o byciu tancerką.

Czasem mam wrażenie, że twoje rzeźby wynurzają się z nudy i wkurzenia. Często się denerwujesz?

– Mam stabilną psychikę, chyba.

Chyba? To co czujesz, wymyślając rzeźby?

– Określenie „wmyślanie” krótkotrwale mnie zdenerwowało (uśmiech).

To jak nazywa się ten akt, twoim zdaniem, i czym jest?

– Jest to projektowanie modelu na podstawie danych. Rzeźba jest skondensowanym zapisem koncepcji. „Wmyślanie” jest jak „dzieci we mgle”.

Jesteś lakoniczna. Wywiadów nie udzielasz, jeśli już to zdawkowo, rzeźbisz bardzo oszczędnie. Nie lubisz mówić, czy może wręcz przeciwnie – cenisz sobie zwarty przekaz?

– Nie chcę zaśmieszać przestrzeni publicznej. Tworzę sztukę, aby promować konkretne idee, a nie siebie. To, jaka jestem, jest bez znaczenia, nie stoję na wystawie obok rzeźby. Staram się komunikować konkretnie i uniwersalnie.

Masz dużą niechęć do kolekcjonowania twoich prac, uważasz że nie powinny trafić w prywatne ręce?

– Wizja sztuki zamkniętej w mieszkaniach jest przerażająca. Uważam, że powinna znajdować się w publicznych i ogólnodostępnych kolekcjach.

Dlaczego sztuka zamknięta w mieszkaniach jest zła?**Myślisz że w kolekcji twoja praca straciłaby swój potencjał?**

– W mieszkaniach są meble.

Rozmawiał **Alek Hudzik** („Art & Business”)

Rzeźba *Bieda* (2011) na wystawie grupowej pt. *Świat nie przedstawiony. Dokumenty polskiej transformacji po 1989 roku* w Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2012



DWUTYGODNIK **VIVA!**

na tablety i smartfony!



APLIKACJA
VIVA! DWUTYGODNIK
DOSTĘPNA JEST:



Pobierz
i zainstaluj
wydanie –
pojedyncze lub
w prenumeracie.



VIVA! w wersji cyfrowej zawiera interaktywne i multimedialne treści niedostępne w wydaniu papierowym.

Łatwy i szybki dostęp do pełnej wersji magazynu oraz ekskluzywnych materiałów.

PeoPay

Płać aplikacją płatności mobilnych
PeoPay we wszystkich
terminalach zbliżeniowych.



www.peopay.pl



Bank Pekao

Pobierz aplikację:



Płatności zbliżeniowe są dostępne dla posiadaczy smartfonów z systemem operacyjnym Android w wersji 4.4 (KitKat) i wyższej oraz funkcją NFC. Urządzenie powinno mieć aktywną kartę SIM oraz dostęp do internetu. Szczegóły dotyczące aplikacji dostępne są w Regulaminach na stronie www.peopay.pl, u Doradców w oddziałach oraz pod numerem infolinii 801 365 365 (opłata wg taryfy operatora).

Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna z siedzibą w Warszawie, ul. Grzybowska 53/57, 00-950 Warszawa, wpisany do rejestru przedsiębiorców w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy w Warszawie, XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego, KRS: 0000014843, NIP: 526-00-06-841, REGON: 000010205, wysokość kapitału zakładowego i kapitału wpłaconego: 262 470 034 zł.

Klasycyzujący



romantyk

W jaki sposób Brahms był następcą mistrza z Bonn? – zastanawia się Dorota Szwarzman.

1. To prawda, że cień Beethovena pochyłał się przez lata nad twórczą osobowością Brahmsa. *I Sonata fortepianowa*, napisana przez dwudziestolatka, nawiązuje w swoim głównym temacie do słynnej Beethovenskiej *Hammerklavier*. Kiedy w 23 lata później odbyła się premiera *I Symfonii* (Brahms pracował nad nią przez kilkanaście lat) i dla wielu ewidentne stało się pokrewieństwo tematu triumfalnego finału z tematem *Ody do radości*, kompozytor komentował sarkastycznie: „Każdy osioł to widzi”. *II Symfonia* ma tę samą tonację D-dur, co *II Symfonia* Beethovena, i również jest najpogodniejszą spośród wszystkich symfonii kompozytora. Te analogie można by mnożyć – powinowactwa między twórczością Brahmsa i Beethovena są oczywiste, choćby w brzmieniach i orkiestracji – co nie oznacza, że Brahms to taki Beethoven, tylko późniejszy. Był bez wątpienia przywiązany do klasycznej, proporcjonalnej formy, można nawet zaryzykować stwierdzenie, że bardziej niż Beethoven, którego późne dzieła mają formę dość rozwieszoną, romantyczną. Zresztą ten sam Hans von Bülow, wielbiciel i wykonawca twórczości Brahmsa, który wymyślił określenie „trzej B” (do Brahmsa i Beethovena dodał jeszcze Johanna Sebastiana Bacha), uznał Beethovena za jednego z pierwszych romantyków. Brahms nigdy nie napisałby czegoś takiego jak ostatnie kwartety czy *IX Symfonia* – jego kameralistyka i symfonia nie wychodzą poza ramy klasycznej formy; w tej dziedzinie nie eksperymentował. Owszem, użycie formy passacaglii w finale *IV Symfonii* było w symfonice pewną nowością, ale zarazem nawiązaniem do najstarszego „B” – Bacha, który skrzypcową *Partitę d-moll* zakończył monumentalną *Chaconne*.

2. Beethoven i Brahms łączy głęboka emocjonalność, różny jest tylko rodzaj tej emocjonalności, choć obaj w najbardziej intymny sposób wypowiadali się w muzyce fortepianowej – w końcu byli znakomitymi pianistami. Jednak porównajmy – nie sonaty, lecz bagatele Beethovena z późnymi drobnymi utworami Brahmsa: Beethovenowski op. 126 nie przypomina Brahmsowskiego op. 117 czy 118. Forma

późnych bagatel bywa swobodna, intermezza czy capriccia Brahmsa mają zwykle prostą formę ABA. U Beethovena melancholia pojawia się raczej w powolnych częściach, u Brahmsa – przenika całą twórczość.

Owa melancholia to właśnie to, co czyni Brahmsa sobą, co – poza pewnymi charakterystycznymi zwrotami melodycznymi i fakturami – sprawia, że jest on tak rozpoznawalny. Brahms miał osobowość skłoną do smutku i depresji i niech nikogo nie zmylą *Tańce węgierskie*, które zresztą w jego twórczości były marginesem. Prawdziwy Brahms jest w pieśniach

U Beethovena melancholia pojawia się raczej w powolnych częściach, u Brahmsa – przenika całą twórczość.

(które – inaczej niż u Beethovena – są zasadniczą częścią jego twórczości), symfoniach, koncertach, kameralistyce i wspomnianych późnych utworach fortepianowych, a także w dziełach wokально-instrumentalnych, jak *Schicksalslied*, *Rapsodia* na alt i orkiestrę czy *Niemieckie requiem*.

To ostatnie jest jeszcze dodatkowo świadectwem jego światopoglądu. Wprawdzie wychowany w luteranizmie, był jednak agnostykiem. Użycie tekstów niemieckich zaczerpniętych z Biblii luteranśkiej, dobór tych tekstów starannie omijający dogmaty, muzyka, która się z tych tekstów wywodzi – wszystko to sprawia, że dzieło jest raczej wyrazem humanizmu niż religijności. Requiem, pisane przez parę lat od śmierci matki, stało się bardzo twórcy potrzebną refleksją nad życiem i śmiercią, nad fenomenem człowieczeństwa, nad światem. Trudno uwierzyć, że tak głębokie dzieło

stworzył 35-latek. *Missa solemnis* powstała, gdy Beethoven miał 49 lat.

3. Ów klasycyzm romantycznego w końcu kompozytora lokował go wśród konserwatystów. Brahms był o 20 lat młodszy od Wagnera, ale wielu współczesnych postrzegało go jako kogoś z poprzedniej epoki. Trudno zresztą znaleźć tak odmienne osobowości, jak Brahms i Wagner. Brahms nigdy nie napisał opery, Wagner poza wczesną młodością nie tworzył drobnych utworów fortepianowych czy kameralnych. Od klasycyzmu Wagner maksymalnie się oddalił, choć i dla niego wzorem i natchnieniem był Beethoven. Brahms, choć ostatecznie oddalił się mentalnie od Beethovena, z klasycyzmem do końca nie zerwał.

Potrafił jednak wyjść poza konwencje. Spójrzmy choćby na ostatnie miniatury fortepianowe, z których nawet dziś nie wszystkie są równie często grywane, jako zbyt „dziwne”.

Gdy Brahms, jak to miał w zwyczaju, wysłał Clarze Schumann, swej przyjaciółce na całe życie, owo zdumiewające *Intermezzo h-moll* op. 119 nr 1, opatrzył je liścikiem: *Nie mogę się oprzeć pokusie przepisania dla Ciebie małego utworu na fortepian, ponieważ bardzo pragnąłbym wiedzieć, jak on do Ciebie przemawia. Aż roi się w nim od dysonansów! Być może są one słuszne i uzasadnione, lecz nie smakują Ci należycie. Wolałbym tedy, aby były mniej słuszne, za to apetyczne i w Twoim guście. Ten drobiazg jest wybitnie melancholijny i „grać bardzo wolno” to mało powiedziane: każdy takt i każda nuta powinny brzmieć „ritardando”, opóźnione i zwolnione niejako, jakby chciało się z nich wyssać melancholię, rozkoszując się owymi dysonansami. Clara odpowiedziała z entuzjazmem: *Dobrze wiedziałeś, pisząc ten cudowny, na przekór wszelkim dysonansom pełen smutku i słodczy utwór, jak bardzo będę go uwielbiać. (...) Twoje h-moll w dysonansach to szara perła – znasz je? Mają w sobie coś tajemniczego, zamglonego – są bardzo cenne* [listy Brahmsa i Clary Schumann w przekładzie Pawła Kamasy]. I tak właśnie jest z Brahmem. **BM***

Dorota Szwarzman jest publicystką muzyczną tygodnika „Polityka”, autorką bloga *Co w duszy gra*.

Fakty i mity

Długie okresy spokoju
i stabilności w życiu Brahmsa
intrygowały jego biografów –
zrównoważony, roztropny
i uporządkowany?
To nie pasowało
do wizerunku
geniusza.

Klaudiusz Dębowski

Johannes Brahms,
Pieśń triumfu op. 55

BIBLIOTEKA JAGIELLOŃSKA

Brahms urodził się 7 maja 1833 r. w Gängeviertel, starej dzielnicy Hamburga (mimo usilnych starań nigdy nie pozbył się północnego akcentu). Osiem miesięcy później jego rodzina przeniosła się do małego domu przy Dammtorwall 29, w dzielnicy muzyków i artystów. Gdy Gängeviertel z czasem stało się slumsem, Brahmsów już tam nie było. Niestety, po dziś dzień turyści wciąż odwiedzają dom w Gängeviertel w przekonaniu, że to tam wychował się geniusz.

Jak twierdzi angielska muzykolog, Styra Avins, autorka książki *Johannes Brahms: Life and Letters*, jedynie mitem jest przekonanie, że kilkunastoletni Johannes, w związku z krytyczną sytuacją materialną swej rodziny, grywał na pianinie w domach publicznych w towarzystwie prostytutek i pijanych marynarzy. W ówczesnym Hamburgu tego rodzaju instytucje były już legalne i uregulowane przez prawo. Osoby niepełnoletnie nie miały tam wstępu pod karą grzywny, a nawet więzienia dla właściciela. Wykonywanie jakiegokolwiek muzyki było w nich surowo zabronione. 14-letni Brahms dorabiał sobie, grywając więc w tawernach i teatrach. Innym mitem jest skrajna bieda rodziny Brahmsów. Ojciec kompozytora Johann Jakob był muzykiem, grał na flecie, waltorni, skrzypcach, altówce, a przede wszystkim na kontrabasie. Jego ojczyzną był Szlezwik-Holsztyn, więc aby nabyć obywatelstwo Hamburga musiał przedstawić dwie opinie (moralną i religijną), posiadać mundur wojskowy, wykazać się umiejętnością posługiwania się bronią oraz wykazać, że dysponuje kwotą pieniędzy – na wystarczającą na utrzymanie czteroosobowej rodziny przez cały rok. Młody Johannes wraz z bratem Fritzem chodzili do prywatnych szkół, uczyli się łaciny, francuskiego, angielskiego, historii, nauk przyrodniczych, matematyki i gimnastyki. Za darmo – jako uzdolniony uczeń – Johannes pobierał tylko lekcje muzyki. W wieku 16 lat zagrał swój pierwszy samodzielny recital.

W domu Schumannów

W Hamburgu nie było wtedy arystokracji, na dodatek żaden miejscowy bogacz nie był zainteresowany sponsorowaniem kariery młodego muzyka. Gdy Johannes kończy 19 lat, ojciec wysłał go w trasę

koncertową po Niemczech. W Düsseldorfie Brahms zostaje przedstawiony rodzinie Schumannów. 25 października 1853 r.

Robert Schumann pisze o nim entuzjastyczny artykuł w „Neue Zeitschrift für Musik”, nazywając go „wybranym” i przepowiadając mu wielką przyszłość. Młody Brahms, przytłoczony nagłym sukcesem, niszczy wtedy sporą część swoich dzieł.

Jednocześnie szybko zaprzyjaźnia się z Schumannami, opiekuje Clarą podczas

Brahms: „Byłem tak rozradowany myślą o niekomponowaniu, że muzyka sama do mnie przyszła”.

choroby Roberta. Do dziś nie wiadomo, jaki charakter miał związek Clary i Johanna. Zostawili po sobie olbrzymią korespondencję, dużo listów spalili. Przewija się w nich ton raz oficjalny, to znów bardziej poufale. Była dlań „kobietą idealną” – nie tylko muza, lecz także „głową i porządkiem”, duchem praktycznym i organizacyjnym. To ona prowadziła dom i dzieliła wydatki, ona też musiała zapewnić edukację dla siedmiorga dzieci, które wychowywały się praktycznie bez ojca. Była o 14 lat starsza od Brahmsa, z wielu jej listów emanują matczyne uczucia. W 1862 r., kiedy Brahms przenosi się na stałe do Wiednia, pisze: „Jesteś bardzo młody, jeszcze znajdziesz swoją kobietę i swoje szczęście”. Po 1868 r. następuje zmiana charakteru relacji z Clarą, która zaczyna podupadać na zdrowiu. Z kolei Brahms nie jest już nieśmiałym i delikatnym chłopcem, lecz

dojrzałym mężczyzną, którego szorstkość, zręczliwość, grube żarty zaczynają drażnić Clare.

Na domiar złego, kompozytor nieoczekiwanie zakochuje się w Julii, trzeciej córce Clary – tej samej, której zadelikował swe *Wariacje na temat Schumannna* op. 9, gdy była dzieckiem. Wkrótce zdaje sobie sprawę z nierealności tego związku. Jednakże Clara czuje się urażona – pewnego dnia z satysfakcją oznajmia mu, że Julia właśnie zaręczyła się z hrabią Vittorio Radicati di Marmorito...

Stary kawaler, pracowity geniusz

Wstawał o piątej. Po wypiciu mocnej, czarnej kawy pracował do południa, zawsze na stojąco, przy wysokim biurku, i mimo że był pianistą – nigdy przy fortepianie. Długo i mozolnie cyzelował swoje partytury, często je niszczył. „Nie jest trudno komponować, trudniej jest skreślać niepotrzebne nuty” – uważał. Po południu spacerował po mieście, chodził na koncerty, spotykał się z przyjaciółmi, czytał. Nie przepadał za luksusem, mimo że mógł sobie nań pozwolić. Wynajmował niedrogie apartamenty, ubierał się skromnie. Prowadził bogatą korespondencję – pozostawił po sobie przeszło 11 tys. listów. Aż tyle i tylko tyle, bo i tak przeważającą część zniszczył. Był przy tym mołem książkowym. Jego księgozbiór liczył blisko 800 tomów. Długie okresy spokoju i stabilności w życiu Brahmsa intrygowały jego biografów – zrównoważony, roztropny i uporządkowany? To nie pasowało do wizerunku geniusza. Lecz równocześnie zawsze odczuwał wewnętrzną pustkę egzystencjalną, której nawet sztuka nie była w stanie wypełnić; mogła go jedynie pocieszyć. Mając 57 lat postanowił złamać pióro. Nie dotrzymał postanowienia. „Byłem tak rozradowany myślą o niekomponowaniu, że muzyka sama do mnie przyszła”. Zmarł w 1897 r. w Wiedniu, prawdopodobnie na raka wątroby.

Wiele twarzy Brahmsa

Tylko prywatnie podziwiał Ryszarda Wagnera. Nigdy nie pojechał do Bayreuth, wolał studiować partytury, zwłaszcza *Śpiewaków norymberskich*. („Prędzej bym się ożenił, niż napisał operę”). Nie dążył do polemiki z Wagnerem, co nie przeszkadzało mu biernie przyglądać się, jak jego



przyjaciół, krytyk muzyczny Eduard Hanslick zajadłe niszczy młode talenty tylko dlatego, że komponują w duchu wagnerowskim.

Nie zareagował też, kiedy niesprawiedliwe ciosy spadły na Antona Brucknera, gdy temu przybyszowi z Górnej Austrii odmawiano w Wiedniu wykonywania jego symfonii i uniemożliwiano działalność pedagogiczną w konserwatorium.

Zaś Hansa Rotta uznał za kompletne beztalencie, nie zostawiając suchej nitki na jego *Symfonii E-dur* (1880) i doradzając 24-latkowi, aby przestał zajmować się muzyką. Wrażliwy kompozytor doznał załamania nerwowego. Osadzono go w domu dla psychicznie chorych, gdzie zmarł rok później na gruźlicę.

Brahms miał wiele twarzy – jego natura była złożona, pełna sprzeczności i tajemnic. Z jednej strony jawił się jako „zimnokrwiste zwierzę”, z drugiej – potrafił być łagodny, skromny i uczynny. Na pozór odporny na wdzięki płci przeciwnej, zakochał się w wielu kobietach naraz. Ten zatwardziały stary kawaler lubił przebywać z dziećmi i tęsknił za życiem rodzinnym, ale był na tyle zajęty pracą twórczą, że porzucił myśl o małżeństwie, które mogłoby go od niej oderwać.

Jako młodzieniec zakochał się z wzajemnością w śpiewaczce Agathe von Siebold, ale gdy wyczuł, że oczekuje się od niego oświadczenia, uciekł, a potem żałował tego przez wiele lat („Byłem łajdakiem w stosunku do Agathy”).

Brahms i inni

W 1853 r. poznał w Lipsku Hectora Berlioza („Byłem pod dużym wrażeniem jego *Scherza* i *Adagia* – pisał później francuski kompozytor do Josepha Joachima. – Dziękuję ci, że poznałeś mnie z tym odważnym, a przy tym jakże nieśmiałym młodym człowiekiem”). Liszta podziwiał jako pianistę. Muzyki

Jako młodzieniec
zakochał się
z wzajemnością
w śpiewaczce Agathe
von Siebold, ale gdy
wyczuł, że oczekuje się
od niego oświadczenia,
uciekł, a potem żałował
tego przez wiele lat
(„Byłem łajdakiem
w stosunku do Agathy”).

Piotra Czajkowskiego nie znosił – przy wzajemności rosyjskiego kompozytora, choć prywatnie obaj się zaprzyjaźnili. Mahlera cenił jako wybitnego dyrygenta, nie uznawał jako kompozytora (w czasie popołudniowych spacerów dyskutowali o przyszłości muzyki).

List przeciwko „muzyce przyszłości” podpisał w 1860 r. wraz z Josephem Joachimem „w imieniu dobrej tradycji, zdrowej muzyki i sztuki klasycznej”.

W efekcie przypięto mu łatkę kompozytora akademickiego, konserwatywnego pedanta. Fryderyk Nietzsche uważał, że „Brahms to melancholia impotencji. Nie tworzy w pełni, a tylko ma pragnienie pełni”. Zarzucano mu, że nie rozwija wielkich tematów lirycznych i dramatycznych, że za mało tworzy wielkich form na chwałę muzyki niemieckiej.

Krytycy Brahmsa nie zwrócili uwagi na uniwersalny język jego muzyki. Nigdy nie dostosowywał się do oczekiwań publiczności. Lakoniczność myśli i emocji, których intensywność jest głęboko ukryta – ta właściwość wielu jego dzieł była krokiem ku innowacjom XX wieku.

Reprezentował racjonalizm w sztuce, tworzył antytezę dla Lisztowsko-Wagnerowskiego romantyzmu. To Brahms był jednym z ideałów muzycznych młodego Arnolda Schönberga, który w 1932 roku zinstrumentował na orkiestrę *Kwartet g-moll* op. 25.

Jego adwersarze w pewnym sensie mieli rację – rzeczywiście od wczesnej młodości fascynował się muzyką fortepianową i kameralną. Posiadał doskonale wycucie poezji, w pieśniach kładł nacisk na jedność tekstu i melodii. Na gruncie orkiestry czuł się mniej pewnie – chętnie radził się doświadczonych muzyków. Onieśmielała go spuścizna Beethovena, ale i na tym polu potrafił wypracować swój odrębny i niepowtarzalny styl – „niedozwolone” wówczas zdwojenia tercjowe i sekstowe, duże nasycenie brzmienia (przy stosunkowo niedużej obsadzie), uwydatnienie środkowych rejestrów orkiestry (altówki, wiolonczele, instrumenty dęte drewniane) – oto cechy jego stylu. Starał się bardziej eksponować efekty akustyczne poszczególnych grup instrumentów niż jaskrawą kolorystykę tutti. Jego cztery symfonie, koncerty instrumentalne, serenady, wariacje i uwertury do dziś stanowią żelazny repertuar sal koncertowych na świecie. **BM**



Jacek Majchrowski
Prezydent Miasta Krakowa
zaprasza

I Barocchisti
Huelgas Ensemble
Hespèrion XXI
La Capella Reial de Catalunya
Akademie für Alte Musik Berlin
RIAS Kammerchor
Academia Montis Regalis
Les Talens Lyriques
Accademia Bizantina
Capella Cracoviensis

misteria paschalia

30 marca –
5 kwietnia 2015
Kraków

Znajdź nas



#misteriapaschalia

Sprzedaż biletów:

InfoKraków:

- ul. św. Jana 2
- Pawilon Wyspiańskiego
pl. Wszystkich Świętych 2
- CORT, ul. Powiśle 11
- Sukiennice, Rynek Główny 1/3

www.eventim.pl

proj. homework

www.misteriapaschalia.com

Transmisje i retransmisje koncertów
w Programie 2 Polskiego Radia

Organizatorzy



kbf ★



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano
ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego

Współorganizator



Jiří Bělohlávek

na Festiwalu Beethovenowskim zadyryguje Filharmonią Czeską

Maciej Łukasz Gołębiowski: Na Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena zadyryguje pan VII Symfonią Antonína Dvořáka. Czy dla pana ten utwór ma w sobie coś szczególnego?

Jiří Bělohlávek: – VII Symfonia *d-moll* była dla Dvořáka próbą stworzenia dzieła dorównującego symfoniom Johanna Brahmsa. W swoich listach pisał, że ma nadzieję skomponować utwór, który olśni świat. Ostatecznie powstała symfonia, która w mojej opinii ma bardziej międzynarodowy wymiar niż pozostałe dzieła symfoniczne Dvořáka [nosi podtytuł *Londyńska*]. Większość tematów, poza czwartą częścią, to melodie uniwersalne, niezwiązane z narodowym folklorem. Dvořák wyraźnie starał się uciec od korzeni, ale jednocześnie był zbyt związany z tradycją, by zupełnie z nią zerwać. Powstał utwór, który można nazwać podróżą przez ciemność ku światłu – ku finałowemu D-dur.

Dlaczego utalentowany wiolonczelista wybrał karierę dyrygenta?

– Kiedy studiowałem grę na wiolonczeli, bardzo interesowałem się sportem i namiętnie grałem w hokeja. Niestety, jak to w sporcie – kontuzje się zdarzają. Uszkodziłem sobie nadgarstek i nie mogłem już ćwiczyć tak intensywnie, jak przedtem. Już wtedy pociągała mnie dyrygentura. Miałem 14 lat, kiedy w praskim konserwatorium założyłem orkiestrę kameralną, która była dla mnie muzycznym laboratorium. Oczywiście, tęsknię dziś czasem za wiolonczelą. To piękny instrument, który szczerze kochałem. Mam w swojej kolekcji wiolonczelę Gagliano, ale wypożyczyłem ją pewnemu zdolnemu studentowi. Instrument powinien grać, żyć, a nie stać w szklanej witrynie.

Jaki wpływ miał na pana Sergiu Celibidache?

– Poznałem maestro Celibidache w 1968 roku, gdy dyrygował gościnnie Filharmonią Czeską w Pradze. Często słuchałem jego prób i koncertów, wziąłem udział w kursach mistrzowskich, które prowadził. Polubił mnie i zaprosił do Sztokholmu, gdzie pracował jako główny dyrygent Orkiestry Symfonicznej Szwedzkiego Radia. Byłem jego asystentem i oczywiście nadal uczyłem się każdego dnia. W sumie w ciągu dwóch lat odwiedziłem Szwecję pięciokrotnie. Był to bardzo inspirujący czas. Miałem szansę obserwować mistrza przy pracy: dla młodego dyrygenta to była najcenniejsza lekcja. Obserwowałem, jak tworzył struktury muzyczne, jak pracował z partyturą i z zespołem. Nauczyłem się wtedy pracować na najwyższych obrotach – był bardzo wymagającym nauczycielem. Potrafił rzucić mi na biurko partyturę

utworu, którego nie znałem i żądać, żebym następnego dnia był gotów tym zadyrygować.

Sam też się nie oszczędzał i lubił pracować nad detalami. Pracując nad Brucknerem powtarzał niektóre fragmenty niezliczoną ilość razy. Pan również jest taki drobiazgowy?

– Czasy bardzo się zmieniły. Nawet w przypadku Celibidache był to już zupełny wyjątek, że pozwolono mu tak długo pracować z orkiestrą nad programem pojedynczego koncertu. Dziś wszystko dzieje się szybciej, ale też orkiestry są znacznie lepsze technicznie niż kilkadziesiąt lat temu. Miałem szczęście, że dyrygowałem studencką orkiestrą, z którą mogłem pracować nad utworem tak długo, jak chciałem. W praktyce zawodowej nigdy potem nie miałem takiej możliwości.

Ma pan autorską metodę na przekonanie do siebie orkiestry?

– Absolutna szczerość. To jedyny sposób, by pozyskać zaufanie muzyków i sprawić, aby robili dokładnie to, czego od nich chce dyrygent. Całym sobą trzeba pokazać, że rola dyrygenta polega na wiernym podążaniu za zapisem kompozytorskim. To żadna szczególna metoda, tylko konieczność. Dyrygent to *primus inter pares*. Partner, kolega, a nie despotyczny władca marionetek.

Jest pan od lat związany z czeską wytwórnią fonograficzną Supraphon. Na czym polega fenomen tej firmy, która przetrwała zmianę ustroju i nadal prowadzi działalność wydawniczą?

– Udało im się przetrwać, ale wciąż borykają się z problemami finansowymi. Myślę, że główną zasługę miała w tym zawartość archiwów Supraphonu. W ostatnich dwóch dekadach firma ta wydaje głównie reedycje wspaniałych nagrań z przeszłości. Ich jakość jest na tyle dobra, że mogą konkurować z produkcjami cyfrowymi. Nowe płyty, jeśli się ukazują, zawierają repertuar kameralny, niewymagający dużych składów, a więc dużo mniej kosztowny w studio nagraniowym.

Jak wyglądały pana początki w Supraphonie?

– Ta wytwórnia była dla mnie wielką szansą, w zasadzie spełnieniem marzeń. W tamtych czasach wszystko było państwowe i nie można było tak po prostu nagrać sobie płyty, choćby się nawet miało ogromne pieniądze. Samo zaproszenie do współpracy od monopolisty w dziedzinie krajowej fonografii było dużym wyróżnieniem, przyspieszało karierę. Miałem tam zaprzyjaźniony, wąski krąg współpracowni-

ków, z którymi znakomicie się rozumiałem, nagraliśmy razem wiele płyt z różnym repertuarem. Do dziś spotykam niektórych z nich przy okazji kolejnych projektów.

Pana kariera jest przykładem, że da się promować rodzimą twórczość za granicą.

– Zawsze byłem przekonany, że obowiązkiem artysty jest promowanie jego kraju i rodzimej sztuki. To praca i zobowiązanie na całe życie. Trzeba próbować umieszczać w swoich programach utwory mniej znanych kompozytorów i przekonywać ludzi, że warto ich posłuchać. Mnie się to częściowo udało z muzyką Martinů i Suka, ale do dziś często mam ten problem, gdy jadę z orkiestrą na tournée czy na festiwal. Proponuję organizatorom czeską muzykę współczesną i inne ciekawe utwory, a ich kontrproponycja to niemal zawsze IX Symfonia Dvořáka.

Czeska publiczność jest ciekawa nowych brzmień?

– Żadna publiczność nie jest wystarczająco wykształcona i gotowa na nowości, jeśli stale się z nią nad tym nie pracuje. To również stały obowiązek każdej instytucji kultury, nie tylko w moim kraju. W Pradze staram się tak układać repertuar koncertów abonamentowych, by zachować właściwe proporcje między klasyką a utworami mniej znanymi. To się jak dotąd dobrze sprawdza.

Pracował pan z dwiema znakomitymi orkiestrami – BBC Symphony Orchestra i Filharmonią Czeską. Zauważył pan między nimi jakieś szczególne różnice?

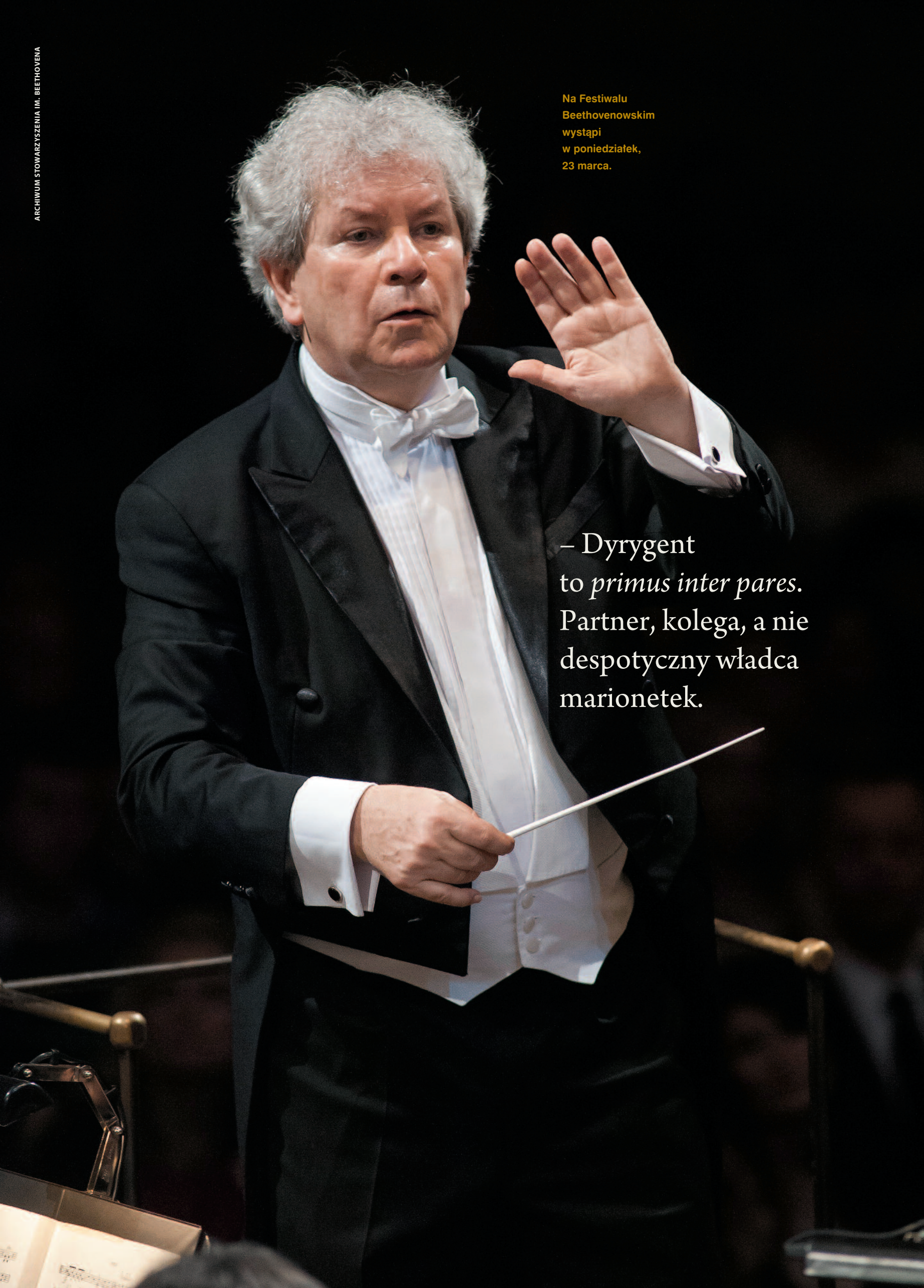
– Największa różnica polega na tym, że brytyjskie orkiestry, w tym BBC SO, mają niesamowitą wprost elastyczność i zdolność szybkiego opanowywania materiału, bez względu na styl i epokę, z której pochodzi utwór. W Czechach, by osiągnąć równie wysoki poziom wykonania, trzeba pracować dużo dłużej i w wolniejszym tempie.

Rozmawiał Maciej Łukasz Gołębiowski

Jiří Bělohlávek – czeski dyrygent, rocznik 1946, pochodzi z Pragi. Przez wiele lat główny dyrygent Filharmonii Czeskiej, założyciel Prague Philharmonia. W latach 1995-2000 główny dyrygent gościnny BBC Symphony Orchestra, ostatnio też główny dyrygent gościnny Rotterdams Philharmonisch Orkest. Ceniony jako dyrygent operowy, dyrygował czeskimi operami w Metropolitan Opera i Royal Opera House w Londynie. Dyrygował najlepszymi orkiestrami świata.

Na Festiwalu
Beethovenowskim
wystąpi
w poniedziałek,
23 marca.

– Dyrygent
to *primus inter pares*.
Partner, kolega, a nie
despotyczny władca
marionetek.



Dyrygent jest bogiem, ale i mistrzem autokreacji.
To on skupia na sobie uwagę. Chyba że pracuje w teatrze
operowym – wtedy jest mu znacznie trudniej.

Jacek Marczyński

(„Rzeczpospolita”)

Dyrygenci z kanatu

Kiedyś tych, którzy poświęcili się operze,
nazywano kapelmajstrami, podkreślając w ten sposób,
że należą do mniej prestiżowej kategorii dyrygentów.
Amerykanie do tej pory stosują określenie „pit-conductor”,
czyli dyrygent w kanale. Jednak większość z tych, którzy
spróbowali przygody z teatrem operowym,
pozostaje pod jej urokiem.

– Czy wolę symfonię, czy operę? Żadnemu z tych gatunków nie dałbym preferencji – powiedział kiedyś Jerzy Semkow. Gdy pod koniec lat 60. XX wieku miał zadebiutować w nowojorskiej Metropolitan Opera *Eugeniuszem Onieginem*, odmówił i spektakle te przejął Stanisław Skrowaczewski. Swoje wejście na amerykański rynek postanowił opóźnić i poczekać na propozycję którejś z tamtejszych orkiestr symfonicznych.

Z kolei James Levine był dyrektorem Boston Symphony Orchestra i głównym dyrygentem gościnnym Filharmonii Monachijskiej, ale jego nazwisko łączone jest niemal wyłącznie z Metropolitan Opera. Czy można się temu dziwić, skoro w kanale tego teatru pojawił się w 1971 roku i pracuje w nim do dziś? Różnica jest taka, że obecnie z powodu dolegliwości kręgosłupa prowadzi orkiestrę na siedząco.

Christian Thielemann, Franz Welser-Möst czy Valery Gergiev bronią się przed zakwalifikowaniem ich do jednej kategorii. Nawet Fabio Luisi, przejmując na czas choroby Levine’a jego spektakle, nie zrezygnował z równoczesnego prowadzenia Wiedeńskich Symfonicznych. A zostawszy dyrektorem Opernhaus w Zurychu, postanowił, że orkiestra teatru będzie też dawać koncerty jako Philharmonia Zürich.

Trudno więc wskazać drugiego takiego dyrygenta jak Nello Santi, który swoje długie życie poświęcił operze. Śpiewacy go uwielbiają,

twierdząc, że przygotowanie z nim premiery daje więcej niż cały okres studiów.

Przeciwnieństwem Santiiego jest natomiast apodyktyczny Riccardo Muti. – Jestem bardzo wymagający i bardzo surowy – powiedział w wywiadzie. – Ale te cechy ułatwiły mi karierę. Kto miał okazję patrzeć, jak Muti dyryguje w operze, dostrzegł, że jedną ręką daje wskazówki orkiestrze, drugą pokazuje śpiewakom, gdzie mają stanąć, nie licząc się z tym, co wymyślił reżyser. Efekt muzyczny bywa równie doskonały jak u Santiiego, choć osiągnięty zupełnie innymi metodami.

Dyrygenci muszą dzisiaj walczyć o swoją pozycję w teatrze: przede wszystkim z reżyserami, ale i ze śpiewakami, bo kult gwiazd się umacnia. – Im większej klasy śpiewak, tym łatwiej – opowiadał mi Kazimierz Kord. – Ci naprawdę wybitni wiedzą, o co im chodzi, są tak precyzyjni, że dyskusje stają się zbędne.

Bywa, że wielu dyrygentów przenosi do opery styl, a nawet zwyczaje z sali koncertowej. Najbardziej skrajny tego przykład dał przed laty Witold Rowicki. Zostawszy na pewien czas dyrektorem Teatru Wielkiego w Warszawie, uciszał publiczność oburzony faktem, że ta klaszcze po każdej arii. Inni dyrygenci zapominają natomiast, że teatr operowy to nieprzerwany ciąg kompromisów.



1. James Levine (urodzony w 1943 roku). Król nowojorskiej Metropolitan Opera, w której rządzi od ponad 40 lat, choć oficjalnie nie jest tam dyrektorem – za to wręcz bogiem. Ciężka choroba kręgosłupa wyeliminowała go na prawie dwa lata, ale wrócił i kolejny sezon zaczął premierą *Wesela Figara*. Najbardziej wszechstronny dyrygent operowy świata, ale dziełami współczesnymi interesuje się z rzadka.

Falstaff Verdiego w Nowym Jorku



2. Nello Santi (1931).

Zwany po prostu „Papa Santi”. Może ostatni dyrygent, który bezgranicznie chce służyć śpiewakom, opery Verdiego i Pucciniego prowadzi z pamięci, nucąc je pod nosem razem z wykonawcami i nie spuszczaając ich z oka. Nie dba zbyt wiele o sławę; od lat związany jest z operą w Zurychu, ale ponieważ jej były dyrektor objął właśnie La Scallę, więc i Santi w przyszłym sezonie się tam pojawi.

Macbet Verdiego
w Metropolitan Opera (1964)



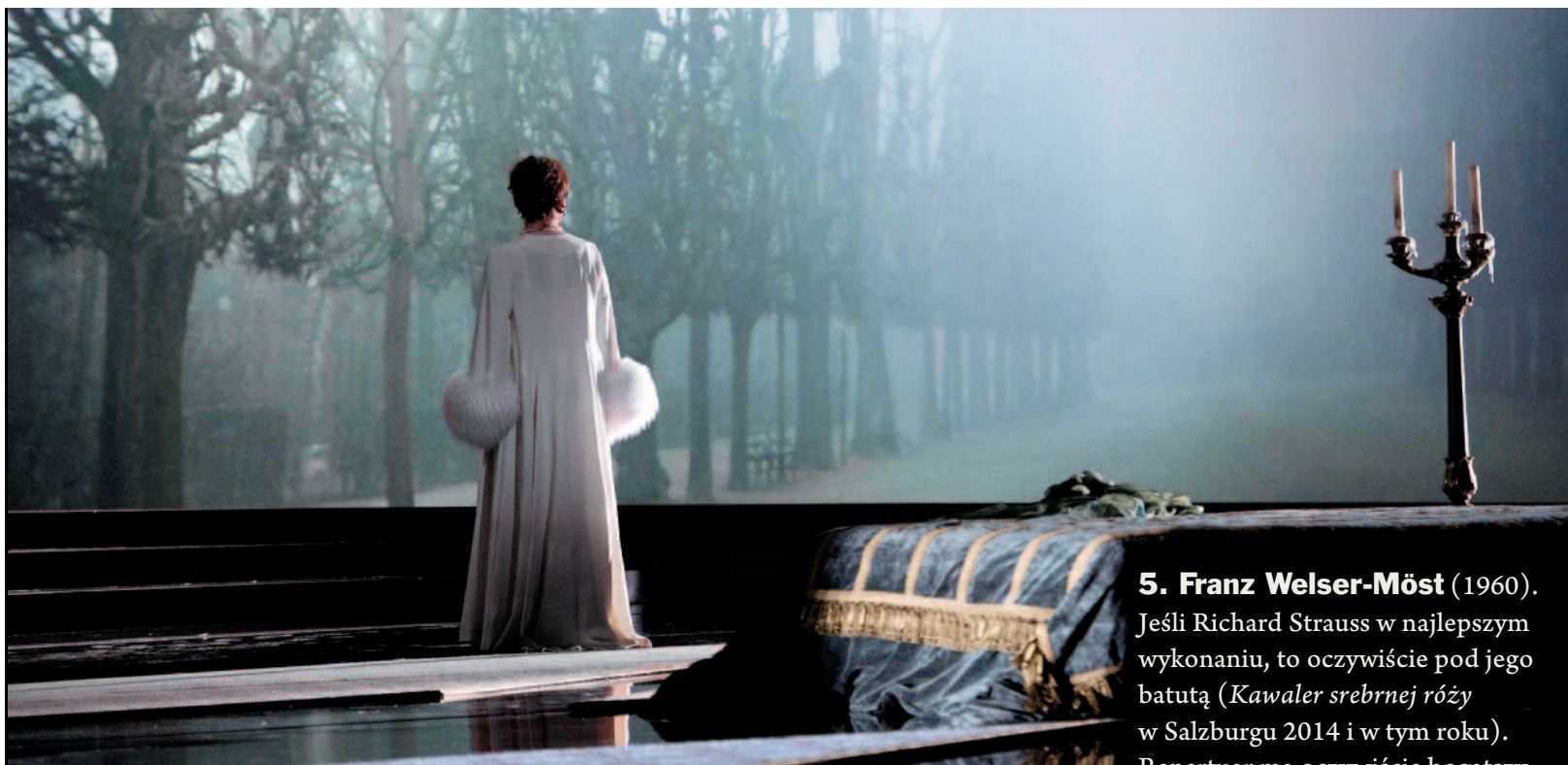
3. Riccardo Muti (1941). W 2005 roku bunt zespołów La Scali zmusił go do odejścia z dyrektorskiego stanowiska i pozostawił rysę na nienagannym wizerunku. Jesienią 2014 odszedł z Opery w Rzymie, protestując przeciw budżetowym cięciom. Na tegorocznym festiwalu w Salzburgu poprowadzi *Ernaniego* zapewne ze znakomitą rezultatem. Przeciwiństwo Santiago, od śpiewaków oczekuje posłuszeństwa i nie pozwala na popisy.

Macbet w Salzburgu

4. Antonio Pappano (1959). Od 12 lat szef muzyczny Royal Opera House (Covent Garden) w Londynie (najmłodszy dyrygent na tym stanowisku w historii tego teatru), wcześniej – w La Monnaie w Brukseli. Ma ogromne doświadczenie i życzliwość dla artystów, wielu gwiazdom dopomógł w osiągnięciu jeszcze większego sukcesu (Angela Gheorghiu czy Roberto Alagna).

Parsifal Wagnera w Londynie





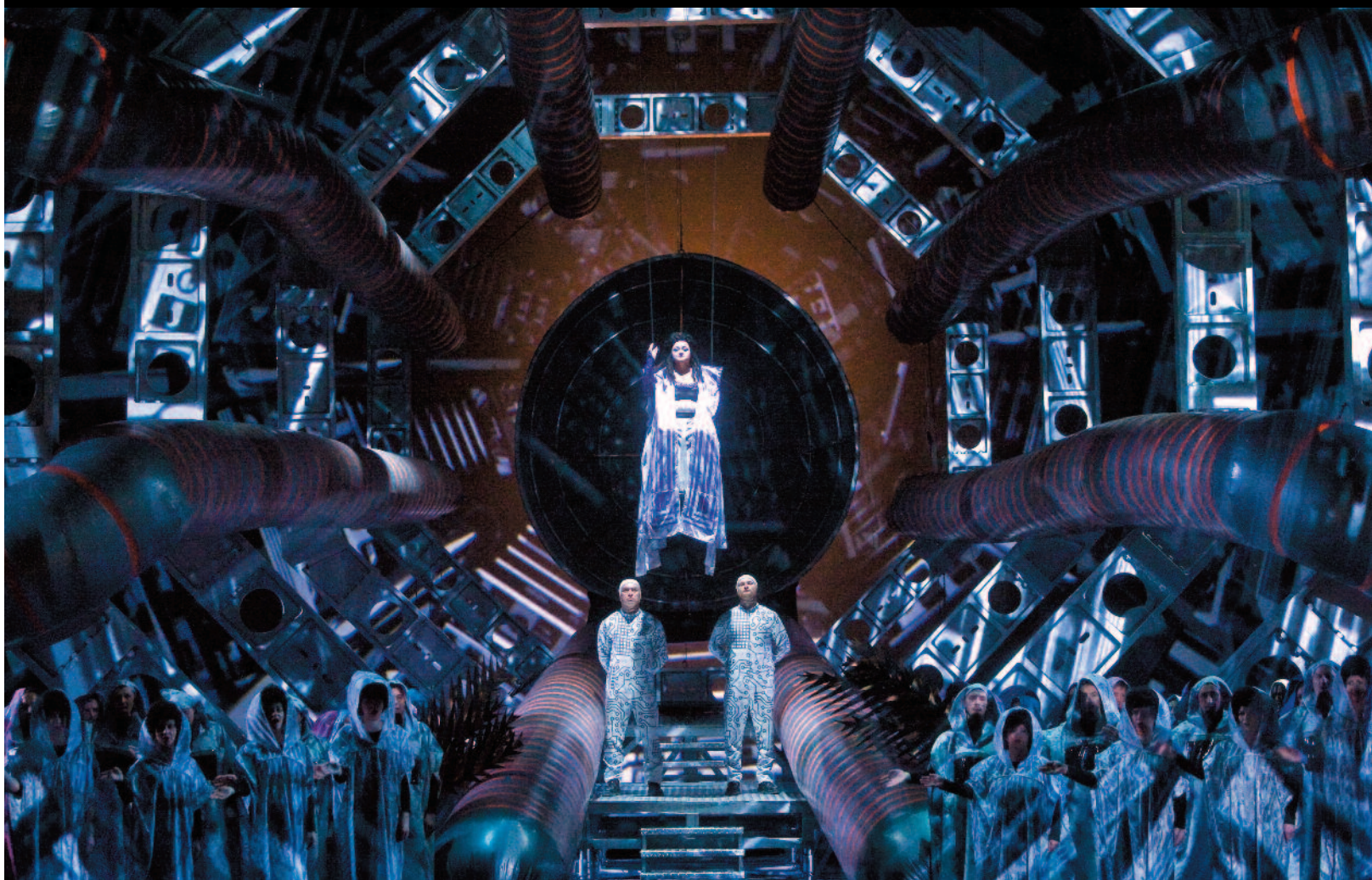
Krassimira Stoyanova jako Marszałkowa w *Kawalerze srebrnej róży* R. Straussa w Salzburgu

6. Valery Gergiev (1953). Ten rekordzista wśród dyrygentów prowadzi po 180 koncertów w sezonie. Nie wszystkie są doskonałe, ale jego dokonania jako dyrektora od 26 lat Teatru Maryjskiego w Petersburgu imponują. Zalał Metropolitan Opera operami rosyjskimi, nie unika też Wagnera, bardzo lubi *Trojan* Berlioza. Ostatnio zapraszany mniej chętnie ze względu na bliskie kontakty z Władimirem Putinem.

Trojanie Berlioza w Warszawie

5. Franz Welser-Möst (1960).

Jeśli Richard Strauss w najlepszym wykonaniu, to oczywiście pod jego batutą (*Kawaler srebrnej róży* w Salzburgu 2014 i w tym roku). Repertuar ma oczywiście bogatszy i zawsze ze znakiem jakości, co udowodnił jako dyrektor muzyczny Opernhaus w Zurychu. Rodacy docenili go w 2010 roku, powierzając mu takie stanowisko w wiedeńskiej Staatsoper, które niedawno porzucił na skutek konfliktu z naczelnym dyrektorem.





7. Daniel Barenboim (1942). Miał odwagę dyrygować w Izraelu Wagnerem. Jego interpretacje tej muzyki są wyjątkowe. Interesująco odczytuje opery Czajkowskiego (*Dama pikowa* czy *Eugeniusz Oniegin*), czasami sięga po Verdiego, a ten sezon zaczął od premiery Toski. Szef muzyczny Staatsoper w Berlinie i do niedawna La Scali.

Anna Netrebko i Plácido Domingo w *Trubadurze* Verdiego w Staatsoper Berlin

8. Christian Thielemann (1959).

Były asystent Herberta von Karajana, nie zawsze sympatyczny, znany z ostrego języka. Obecnie związany z Semperoper w Dreźnie i Festiwalem Wielkanocnym w Salzburgu, doradca muzyczny w Bayreuth. Jego specjalność to dramaty Wagnera i Richarda Straussa, ale na Wielkanoc 2015 dla Salzburga szykuje *Rycerskość wieśniaczą* i *Pajace*.

Kobieta bez cienia R. Straussa w Salzburgu



Kopciuszek Rossiniego
w Met



METROPOLITAN OPERA

9. Fabio Luisi (1959). Kiedy James Levine zachorował, przekazał mu wszystkie swoje spektakle w Metropolitan. Dziś Luisi jest tam pierwszym dyrygentem gościnnym, a oprócz tego szefem muzycznym Opernhaus w Zurychu. Oczywiście znawca muzyki włoskiej, ale o jego wszechstronności świadczy fakt, że w 2013 roku zdobył nagrodę Grammy za nagranie *Siegfrieda* i *Zmierzchu bogów*.

10. Yannick Nézet-Séguin

(1975). Kanadyjczyk z wielką przyszłością: obecnie prowadzi Rotterdam Philharmonic, ale coraz częściej pojawia się gościnnie w operze, i to w najlepszych teatrach (Nowy Jork, Paryż, Wiedeń, Salzburg). Imponuje żywiołowością, dyryguje na ogół z pamięci. Być może rośnie następca Santiago, bo kocha śpiewaków, a oni uwielbiają z nim pracować.

Renée Fleming w *Rusałce* Dvořáka,
Metropolitan Opera



KEN HOWARD/METROPOLITAN OPERA

Od Mascagniego do Pendereckiego

– Opera włoska to miód na moje serce –

mówi śpiewaczka Ewa Vesin, sopran.

Tomasz Handzlik: Można już pani gratulować wizyty w Metropolitan Opera?

Ewa Vesin: – Nie wiem, czy jest w ogóle o czym mówić. Oczywiście przesłuchanie do Met było dla mnie wielkim wyzwaniem, ale zrobiłam to nie dla kariery, tylko dla samej siebie. Potrzebowałam nowych wyzwań i sprawdzenia swoich możliwości, bez względu na rezultat. Miesięczna praca w Yale University pod okiem Doris Yarick-Cross i Timothy’ego Shaindlina była dla mnie zupełnie nowym doświadczeniem, nowym spojrzeniem na siebie, skłaniającym do przemyśleń, których ukoronowaniem było właśnie przesłuchanie w Met.

Wydaje mi się, że kiedy już spróbowałam swoich sił na samym szczycie, na tym operowym olimpie, to teraz będzie mi łatwiej w innych teatrach. Bo moja kariera jest trochę inna niż ta, którą obiera większość śpiewaków operowych. Ja postanowiłam najpierw założyć rodzinę. Oczywiście nie zrezygnowałam z pracy śpiewaczki. Tuż po studiach na 10 lat związałam się z Operą Wrocławską, gdzie tak naprawdę uczyłam się zawodu. Dziś, kiedy moje dzieci spokojnie rosną, a dojrzałość mojego głosu właściwie dopiero teraz pozwala mi na śpiewanie tych partii, które są dla niego odpowiednie, nadszedł chyba moment, kiedy koło napędowe mojego rozwoju zacznie się coraz szybciej i konkretniej kręcić.

Kształci już pani nowe pokolenie wokalistów.

– Jako wykładowca gościnny Akademii Muzycznej we Wrocławiu studentów mam na razie niewielu. Ale muszę przyznać, że i tak kosztuje mnie to znacznie więcej stresu niż zawód śpiewaczki operowej. Być może dlatego, że od szóstego roku życia występuję na scenie i teatr jest dla mnie czymś zupełnie naturalnym. W pracy pedagoga dochodzi za to sprawa wielkiej odpowiedzialności za młodych ludzi. Poza tym jest to praca na żywym instrumencie.

Co pani przekazuje swoim studentom?

– Jestem chyba dość nietypowym nauczycielem, bo nie zabraniam im jeżdżenia na konsultacje i kursy mistrzowskie prowadzone przez innych śpiewaków. Sama wciąż staram się doskonalić warsztat. W czasach, kiedy studiowałam, słyszeliśmy tylko zakazy. Nie wolno nam było jeździć na warsztaty ani konsultować się z innymi pedagogami.

Przed paroma tygodniami przygotowywała się pani do wykonania *Symfonii tysiąca* Gustava Mahlera, a na Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena usłyszemy panią we fragmentach oper Pietra Mascagniego. Nierzadko sięga pani po Giacomę Pucciniego i Giuseppe Verdiego, a z drugiej strony po Ryszarda Wagnera czy Krzysztofa Pendereckiego, którego *Credo* wykonywała pani z okazji 80. urodzin mistrza w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej pod batutą Valery’ego Gergieva. To duży rozrzut stylistyczny.

– Tak naprawdę olbrzymi to on był wtedy, kiedy śpiewałam jeszcze partie mezzosopranowe, np. Księżnę Eboli w *Don Carlosie* czy Carmen, a jednocześnie sopranowe. W tej chwili skupiam się tylko na repertuarze sopranowym. Z muzyką symfoniczną też muszę się zmierzyć. Zresztą nie uważam, że to był duży rozrzut. Puccini,

włoskie bel canto, a teraz Mascagni – to prawdziwy miód na moje serce. A Penderecki? Nie śpiewam wszystkiego. Nie pokusiłam się jeszcze o żadną z jego oper. *Credo* jest jak najbardziej prawidłowo napisane dla sopranu, natomiast *Polskie Requiem* jest wielkim wyzwaniem, to dzieło bardzo trudne dla wokalistów.

Uwielbiam *VIII Symfonię*. Za chwilę będę się również przygotowywać do *VII*. Na szczęście przy współpracy z Krzysztofem Pendereckim mam ten przywilej, że najpierw oglądam utwór z każdej strony i jeśli uznam, że jest dla mnie za wcześnie, zawsze mogę odmówić. Profesor się nie gniewa.

Jeśli zaś chodzi o Pucciniego, Verdiego, Mascagniego czy Wagnera, to bazą jest technika. Zawsze jedna i ta sama. Dochodzą oczywiście kwestie interpretacyjne. I Wagner jest w tym gronie zupełnie wyjątkowy. Przygotowując się do tetralogii w Operze Wrocławskiej, miałam przyjemność pracować z profesorem Hansem-Peterem Lehmannem. Skupialiśmy się nad tekstem, bo u Wagnera słowo jest najważniejsze. Zresztą pisany w starogermańskim języku tekst był bardzo trudny, nieraz potrzebowaliśmy wsparcia profesjonalnych tłumaczy. Cała praca zaczynała się więc od opowiedzenia tych zawiłych historii zawartych w librecie, tych wszystkich niuansów związanych niemal z każdą postacią. To było ciężkie zadanie. A gdy bierzemy Pucciniego czy Verdiego, to wiadomo, że tematem opery jest miłość, że ktoś się zakochuje, a potem zazwyczaj umiera. I sprawa jest prosta. U Wagnera poza miłością jest szereg wątków pobocznych, drobnych szczegółów, które dzięki pomocy profesora Lehmana mogliśmy naprawdę zgłębić. I ta praca nad tekstem przełożyła się w pewnym momencie na pracę nad wokalem. Pucciniego czy Verdiego śpiewa się niemal od samego początku na studiach. Po jakimś czasie to legato, ta długa fraza staje się zupełnie naturalną sprawą. A u Wagnera nagle zaczyna się tekst, tekst, tekst... zwracanie uwagi na najmniejsze szczegóły, na każdy przecinek.

Nad czym pani teraz pracuje?

– W tym sezonie zadebiutuję rolą Halki na scenie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. W muzycznym środowisku moje nazwisko zaczęło być rozpoznawane dopiero po wrocławskim Wagnerze. Jako bardzo młoda dziewczyna śpiewałam tam m.in. rolę Zygliny w *Walkirii*. Zaraz potem Teatr Wielki zaproponował mi angaż do kilku swoich przedstawień. Odmówiłam. Czulałam, że jestem jeszcze zbyt niedoświadczoną śpiewaczką, a warszawska scena wciąż jest dla mnie zbyt wielka. I jakoś tak się poskładało, że zadebiutuję tam dopiero teraz, 10 lat później. Z Narodowej przyszła też propozycja zaśpiewania partii Vitelli w spektaklu *Laskawość Tytusa* Wolfganga Amadeusza Mozarta, a więc to wszystko tak powolutku, małymi krokami idzie do przodu.

Przedemną jeszcze *Król Roger* Karola Szymanowskiego w Operze Krakowskiej. A to już znacznie trudniejsza, wymagająca olbrzymiego skupienia muzyka. Zresztą tak jest z większością dzieł współczesnych. Nie da się pracować nad tymi utworami po kilka godzin dziennie, bo wymagają bardzo intensywnego skupienia. Puccini, Verdi, Mascagni to muzyka śpiewna, przyjemna. A tu już w grę wchodzi matematyka.

Rozmawiał Tomasz Handzlik



Ewa Vesin wystąpi
24 marca w Filharmonii
Narodowej z Davidem
Sotgiu (tenor) pod
dyрекcją Massimiliano
Caldiego.

Długa droga do



PHILHARMONIE DE PARIS

390 milionów euro kosztowało Francję wybudowanie nowoczesnej sali koncertowej na północy Paryża.

Otwarto ją 14 stycznia tego roku, ale prace wykończeniowe wciąż trwają...

Stanisław Suchora, Paryż

Wiele przedsięwzięć zaczyna się od marzeń. Tak było z paryską Filharmonią, o której od trzech dziesięcioleci śnił kompozytor Pierre Boulez, szara eminencja życia muzycznego we Francji. W 1995 roku na północnych krańcach Paryża, przy Porte de Pantin, powstało Cité de la Musique projektu Christiana de Portzamparc z salą koncertową na 900 miejsc, które miało być uwerturą do dużo większego dzieła – położonej po sąsiedzku Philharmonie de Paris. Jednak pierwsze decyzje w jej sprawie zapadły dopiero 10 lat później z inicjatywy premiera Dominique'a de Villepin, dzięki któremu podpisano porozumienie między rządem, władzami Paryża i regionu Île-de-France. W 2006 roku ogłoszono konkurs na projekt

Filharmonii Paryskiej



architektoniczny. Zwycięzcą został francuski architekt Jean Nouvel, autor wielu cenionych projektów, m.in. Copenhagen Concert Hall i rozbudowy opery w Lyonie (jego rywalami byli m.in. Zaha Hadid i Christian de Portzamparc). Światowy kryzys, który wybuchł dwa lata później, skomplikował przebieg inwestycji i opóźnił ją o kilka lat – oficjalna inauguracja Filharmonii Paryskiej odbyła się dopiero 14 stycznia 2015 roku. Nie oznacza to jednak, że obiekt jest w pełni ukończony.

Kontrowersje

Jean Nouvel nie pojawił się na uroczystości otwarcia. Na łamach dziennika „Le Monde” stwierdził, że nie konsultowano z nim zmian w trakcie budowy, że oszczędzano na materiałach i budowano w pośpiechu ze szkodą dla

jakości inwestycji. A przecież to właśnie budżet nowej filharmonii – 390 milionów euro według dziennika „The Guardian” – budzi najgorętsze emocje, zwłaszcza w kontekście słabej sytuacji finansowej Francji. Koszt inwestycji wzrósł ponad trzykrotnie w stosunku do kwoty, którą zaplanowano na początku. W 2006 roku miało to być 110 milionów euro, ale – jak alarmowały francuskie media – ta kwota rosła. Firma Bouygues, która wygrała przetarg na budowę, wyceniła ją na 306 milionów euro. Nikt nie jest w stanie zapewnić, że aktualna kwota 390 milionów euro jeszcze nie wzrośnie – wciąż trwają prace wykończeniowe wewnątrz i na zewnątrz budynku...

Jest jeszcze jedna kwestia. Nowa filharmonia miała wzbogacić francuskie życie muzyczne. Krążyła opinia, że do Paryża przyjeżdża za mało



PHILHARMONIE DE PARIS

światowej sławy orkiestr, a powodem tego zjawiska miał być niedostatek odpowiednich sal koncertowych. Filharmonia miała temu zaradzić. Miało też przybyć więcej miejsc dla publiczności. Co z tego jednak, że otwarto Filharmonię Paryską, skoro od tego roku zamknięto dla muzyki klasycznej słynną Salle Pleyel, którą – paradoksalnie – dziewięć lat wcześniej wyremontowano z myślą o lepszym przystosowaniu do działalności koncertowej. W 2015 roku Salle Pleyel przechodzi w zarząd inwestora prywatnego, od którego będzie zależać jej dalsze przeznaczenie. Wiadomo jednak, że do oferty najmu sali dołączono klauzulę zakazującą organizowania tam koncertów muzyki klasycznej, które przeniesiono do nowej filharmonii wraz z rezydującą dotąd w Salle Pleyel Orchestre de Paris. W tej sytuacji nie trudno obliczyć, że Paryż zyskał zaledwie 500 miejsc siedzących (Sala Wielka nowej filharmonii mieści 2400 foteli, ale wraz z Salle Pleyel klasyka traci ich 1900).

Inauguracja, czyli *Alternatywy 4*

Inauguracja odbyła się uroczyście 14 stycznia tego roku w obecności wielu znakomitych gości, w tym prezydenta François Hollande'a. Orchestre de Paris pod dyktando Paavo Järvi wykonała utwory Varèse'a, Dutilleux, Escaicha (światowe prawykonanie *Koncertu na orkiestrę*), Ravela, Faurégo. Wykonanie fragmentów *Requiem* tego ostatniego nabrało specjalnego charakteru w kontekście zamachu na redakcję „Charlie Hebdo”, który nastąpił tydzień wcześniej. W następnych dniach w ramach „drzwi otwartych” Filharmonię odwiedziły dziesiątki tysięcy gości. Treść organizowanych tu wydarzeń (koncerty, spotkania, warsztaty, zwiedzanie sal) była jak najbardziej interesująca, jednak nie sposób było nie dostrzec, do jakiego stopnia nowa sala jest nieukończona. Niemal z każdej strony gmach Filharmonii otoczony jest rusztowaniami, barierkami i podnośnikami. W środku – pył budowlany. Dodajmy do tego zrealizowaną

najwidoczniej w pośpiechu pracę wykończeniową oraz – jako wisienkę na torcie – sypiące się z sufitu elementy ... Tu aż prosi się o porównanie z drzewkami, które „zdają się kłaniać w powitalnym geście” jak w ostatnim odcinku kultowego polskiego serialu Stanisława Barei *Alternatywy 4*.

Serce Filharmonii

Przestąpiwszy próg Sali Wielkiej Filharmonii i wysłuchawszy koncertu, łatwo zapomnieć o kontrowersjach i niedoróbkach. Audytorium robi ogromne wrażenie opływowymi, nieregularnymi kształtami balkonów i zawieszonych u sufitu ekranów akustycznych. Miłe dla oka są wybrane przez architekta kolory wnętrza (drewno – od jasnego, sosnowego po ciemnomiodowe).

W nowej sali wysłuchałem dwóch koncertów symfonicznych i recitalu fortepianowego – i za każdym razem byłem wysoce usatysfakcjonowany akustyką wnętrza. Słuchając występu Orchestre de Paris i Lang Langa byłem z początku nieco zaskoczony dość długim pogłosem sali (odpowiedzialny za akustykę wnętrza gabinet Marshall Day Acoustics z Nowej Zelandii, wspierany przez ekipę Yasuhisy Toyoty zaplanował czas pogłosu na 2–2,3 sekundy). Przyzwyczajony do takiego brzmienia, mogłem delectować się dobiegającym z niemal każdej strony selektywnym dźwiękiem orkiestry. W nowym audytorium z łatwością wychwycić można nawet najdelikatniejsze piano, jak na recitalu Hélène Grimaud i podczas koncertu Janine Jansen z Orchestre de Paris. Niebagatelną rolę odgrywa również zmniejszenie dystansu dzielącego słuchaczy od środka sceny – siedzący w ostatnich rzędach drugiego balkonu słuchacze znajdują się bowiem jedynie 32 metry od podium dyrygenta na scenie (dla porównania w mniejszym o 500 miejsc audytorium Salle Pleyel dystans ten był równy 48 metrom). Grande Salle zdecydowanie można nazwać tętniącym muzyką sercem Filharmonii. *Per aspera ad astra. BM*

Philharmonie de Paris w liczbach:

- 2 400 – liczba miejsc w Grande Salle w konfiguracji siedzącej
- 3 650 – liczba miejsc w konfiguracji stojącej
- 30 500 m³ – kubatura Grande Salle
- 250 – liczba miejsc w dużej sali prób, która może również przyjmować publiczność
- 200 – liczba miejsc w sali konferencyjnej Filharmonii
- Dwie duże sale prób (odpowiednio 500 i 200 m²)
- Cztery średnie sale prób (od 100 do 250 m²)
- 10 studiów dla kameralistów
- Dziewięć sal przeznaczonych na działania edukacyjne dla grup
- 850 m² – powierzchnia ekspozycyjna na wystawy czasowe
- 15 × 20 m – rozmiary organów Riegera w Grande Salle



BATYCKI



■ B S.A. 80-747 GDAŃSK UL. KAMIENNA GROBLA 28/29 TEL. +48 58 309 19 91 FAX +48 58 309 19 95 E-MAIL BATYCKI@POST.PL ■
■ SKLEP FIRMOWY 'BATYCKI' WARSZAWA UL. MOKOTOWSKA 45 TEL. +48 506 724 787 ■ KRAKÓW RYNEK GŁÓWNY 13 TEL. + 48 126 170 232 ■
■ [HTTP://WWW.BATYCKI.PL](http://www.batycki.pl) ■



Święta trójca fortepianu

O nowych nagraniach
Leifa Ove Andsnesa,
Piotra Anderszewskiego
i Grigorya Sokolova

pisze **Róża Świątczyńska** (Polskie Radio).

Andsnes i Beethoven

Laureat prestiżowej Nagrody Gilmore'a z 1998 roku, Norweg Leif Ove Andsnes (ur. 1970) nie odcina bynajmniej kuponów od sukcesu. Sławę przyniosła mu muzyka Griega, ale promuje też zapomnianych norweskich twórców jak Harald Sæverud, którego miniatury wykonał kiedyś w Warszawie. W Roku Chopinowskim 2010, zaproszony przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, pokazał, że polskiego kompozytora też potrafi grać, a w jego utworach widzi zapowiedź twórczości Griega. Bo Andsnes to pianista uniwersalny. Obok Liszta, Schumanna i Rachmaninowa grywa Bartóka, Kurtága i Ligetiego, ale również Szymanowskiego i Lutosławskiego. Bliski jest mu także repertuar klasyczny: Haydn, Mozart czy Schubert, którego pieśni wykonywał z Ianem Bostridge'em. Warto bowiem pamiętać, że Andsnes to świetny kameralista – przez prawie 20 lat prowadził festiwal w Risør i wciąż występuje tu z zaprzyjaźnionymi muzykami.

I właśnie przez pryzmat muzyki kameralnej warto słuchać jego najnowszych interpretacji. To fonograficzny debiut pianisty w wytwórni Sony Classical – trzy płytowy album z kompletem koncertów fortepianowych oraz chóralską *Fantazją c-moll* podsumowuje przygodę Andsnesa z Beethovenem. Właśnie dobiega końca ostatni etap jego koncertowej podróży po świecie w podwójnej roli solisty i dyrygenta Mahler Chamber Orchestra z tym programem.

Rejestrowane w ciągu trzech lat koncerty Beethovena dowodzą, że Andsnes jest artystą w pełni dojrzałym, we wspaniałej pianistycznej formie. Jego interpretacje, zawsze dość obiektywne, i tu wyróżnia apolińska równowaga, energia rytmiczna, klarowność frazy i doskonała kontrola brzmienia. Trudno znaleźć w nich ślady patosu, choć trudno też szukać spontanicznych emocji. Jednak pod pozorem intelektualnego chłodu skrywa się głęboka wrażliwość. Wystarczy posłuchać niezwykle intymnych środkowych części w *Koncertach C-dur* czy *Es-dur*, by zrozumieć, że pianista nie traktuje muzyki jako narzędzia autokreacji, lecz szuka w niej czystego, humanistycznego przekazu. Obok świetnych interpretacji, choćby *I Koncertu*, zdarzają się w tym albumie słabsze momenty, jak dość bezbarwna środkowa część *Koncertu G-dur* czy chwiejny rytmicznie finał *Koncertu c-moll*. Niedostatki równoważy jednak wspaniała gra Mahler Chamber Orchestra, znakomicie partnerującej soliście we wszystkich koncertach, ożywiającej brzmienie pikanterią artykulacji i zachwycającymi dialogami. Przykład wspaniałej kameralistyki i jedno z ciekawszych ujęć Beethovenowskich koncertów w ostatnich latach.

Anderszewski i Bach

Laureatem Nagrody Gilmore'a jest też Piotr Anderszewski. To pianista chętnie zestawiany z Andsnesem, nie tylko z uwagi na zbliżony wiek. Próba sugerowania rywalizacji między tymi świetnymi muzykami byłaby jednak chybiona. O ile Andsnesowi przypisuje się obiektywne podejście do muzyki, interpretacje Anderszewskiego zawsze wyróżnia silny pierwiastek osobisty.

Ten subiektywizm uderza szczególnie ostatnio. Tak było w Warszawie na recitalu 11 stycznia tego roku, kiedy zachwyił genialnie zinterpretowanym cyklem *Metop* Szymanowskiego i pięknie wykonanymi *Geistervariationen* Schumanna. Ale w wykonaniu Anderszewskiego i dzieła niemieckiego romantyka potrafią budzić skrajne emocje. Bo choć neurotyczne krążenie między jawą a snem jest w jego późnych utworach całkiem uprawnione, podobne traktowanie *Fantazji C-dur* czy *Koncertu fortepianowego a-moll* wywołuje polemiki.

Kuluarowe spory wzbudza również Bach Anderszewskiego, bo jego utwory pianista gra może najbardziej subiektywnie. W Warszawie wykonał *Uwerturę w stylu francuskim* oraz *VI Suitę angielską* znaną ze swej debiutanckiej płyty. I tradycyjnie podzielił słuchaczy. Sceptycy zarzucali mu rytmiczną nerwowość, brak klarowności i wyrazistego pulsu. Fani chwalili miękkość frazy i operowanie kontrastem, kontemplacyjne piękno saraband i taneczną żywiołowość finałów.

Muzyka Bacha znalazła się też na najnowszej płycie pianisty. Trzy *Suity angielskie* – I, III i V zostały nagrane w sali koncertowej Filharmonii Narodowej w Warszawie w różnym czasie i na trzech różnych fortepianach. Bo Bach w wydaniu Anderszewskiego to zawsze Bach



fortepianowy – obficie przyprawiony pedalem, melodyjny, bogaty w dynamiczne odcienie, ale też wybitnie retoryczny. Niegdyś bardziej wyostrojony rytmicznie, dziś o złagodzonych konturach, zawsze jednak uderzający logiką frazy, kontrapunktyczną wyobraźnią, bogatą paletą kolorów i rzadką umiejętnością skupiania uwagi słuchacza.

Ta płyta ma swą dramaturgię, ma też rosnącą artystyczną wartość. Otwierająca całość *III Suita g-moll* BWV 808 obfituje w niezwykle momenty w *Sarabandzie*, *Gawotach* i *Gigue*, nosi jednak ślady pewnej nerwowości solisty. Pięknie brzmi *I Suita A-dur* BWV 806, urzekająca dla odmiany spokojem i liryczną śpiewnością. Zachwycają finezyjne ornamenty i lekkość artykulacji, choć efekt psują czasem nieoczekiwane akcenty. *V Suita e-moll* BWV 810 jest dziełem najbardziej wizjonerskim i dramatycznym. Będąca jej sercem *Sarabanda* to natchniona medytacja, w której czas jakby staje w miejscu. A dzięki „transowej” *Gigue* przenosimy się z pianistą w inny wymiar. Fascynująca przygoda.

Sokolov w Salzburgu

Są pianiści i jest Grigory Sokolov... Ta lakoniczna opinia sytuuje rosyjskiego artystę w opozycji do pianistycznego świata. Prawdą jest, że ten być może największy żyjący obecnie pianista wyraźnie odcina się od jakichkolwiek powinowactw – jeśli mówi o szkole rosyjskiej, wspomina Gilelsa, Rachmaninowa i Sofronickiego. Za każdym razem też zaskakuje swoimi interpretacjami. Bach, Rameau, Beethoven, Schubert, Skriabin czy Chopin zawsze noszą piętno jego artystycznej osobowości. Jeśli Anderszewski jest pianistą subiektywnym, to co powiedzieć o Sokolowie...

I nie wiadomo, co w nim fascynuje bardziej – fenomenalna technika, zdumiewająca różnorodność brzmień i odcieni dynamicznych czy może umiejętność konstruowania najbardziej złożonych form. Sugestywne interpretacje Sokolowa wyróżnia często ekstremalna ekspresja. Ale ten wizjoner, potrafiący genialnie zinterpretować *Sonatę „Hammerklavier”* Beethovena, umie też być subtelnym lirykiem.

Osią jego najnowszego albumu jest Chopin. To debiut fonograficzny Sokolowa w wytwórni Deutsche Grammophon, pierwsze od ponad 15 lat nowe nagranie pianisty, zapis jego recitalu z Salzburga w 2008 roku. W programie dwie sonaty Mozarta (KV 280 i 332) oraz 24 *Preludia* op. 28 Chopina.

Mozart w ujęciu Sokolowa brzmi zachwycająco – czaruje prostotą, zaskakuje niuansami i intymnym brzmieniem. Ale to Chopin przykuwa najsilniej uwagę: 24 genialne miniatury, pieczołowicie ze sobą powiązane w fascynujący kalejdoskop nastrojów i emocji. Interpretacja Sokolowa jest pełna kontrastów dynamiki i ekspresji. Często przekracza granice chopinowskiego stylu i tak cenionej przez kompozytora naturalności, mimo to przykuwa uwagę od pierwszej do ostatniej nuty. Trudno się od tej wizji oderwać, a sześć bisów od Bacha do Skriabina dopełnia magii spotkania z tą wielką osobowością. Oby jak najwięcej takich spotkań! **BM**



Julia Kociuban *Schumann, Chopin, Bacewicz*

DUX

Wydawca: Stowarzyszenie im. L. van Beethovena

Julia Kociuban to bez wątpienia jedna z najbardziej obiecujących pianistek młodego pokolenia, o czym przekonuje jej solowa płyta – recital z utworami Schumanna (*Kreisleriana* op. 16) i Chopina (*Andante spianato* i *Wielki Polonez Es-dur* op. 22) oraz z ukłonem w stronę polskiej muzyki XX wieku: neoklasyczną *II Sonatą fortepianową* Grażyny Bacewicz.

23-letnia krakowianka doskonali obecnie swój warsztat w salzburskim Mozarteum pod kierunkiem Pawła Giliłowa – słychać, że zetknięcie z tą osobowością artystyczną dobrze działa na młodą pianistkę. O ile młodzi pianiści (i nie tylko pianiści) wciąż w dużej mierze opierają swój repertuar na romantyzmie, o tyle nie oznacza to automatycznie, że go rozumieją; dystans nie służy tej muzyce. Kociuban daje w tym względzie nadzieję na coś więcej – czuje ducha romantycznego, mroczne nastroje *Kreislerianów*, skomplikowane Schumannowskie polifonie i przesunięcia rytmiczne, zmienny tok narracji; to wszystko, co tworzy pewną kapryśność i baśniową atmosferę tego cyklu. W *Polonezie Es-dur* pianistka dobrze odmalowała charakterystyczną dla wczesnego Chopina kolorystykę brilliant. W jej wykonaniu można by sobie życzyć więcej rozmachu i dostojności, czasem też oddechu, tego ułamka sekundy przed pojawieniem się nowej myśli. Ale trzeba też docenić wysiłek, który włożyła w opanowanie tempo rubato, jednego z najtrudniejszych elementów stylu, i w tworzenie krągłego, śpiewnego dźwięku (tego na pewno mogłoby być jeszcze więcej!). W *Sonacie* Bacewicz słychać solidny warsztat pianistyczny, z pewnością dużo powyżej polskiej przeciętnej. Trzymamy kciuki za Konkurs Chopinowski! **asd**

KRĘGLICCY CATERING

Wnosimy wiele dobrego



fot. Mikołaj Grynberg

Chianti, El Popo, Forteca,
Meltemi, Santorini, Opasły Tom,
Arkady Kubickiego,
Klub Bankowca.

www.kregliccy.pl

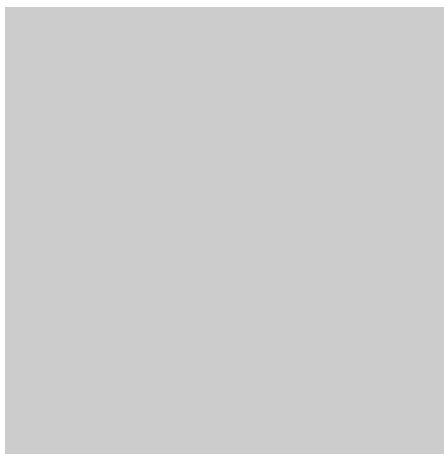
tel. 22 826 01 09
ul. Foksal 17, 00-372 Warszawa

*Chianti El Popo
Opasły Tom PIW-u Forteca*

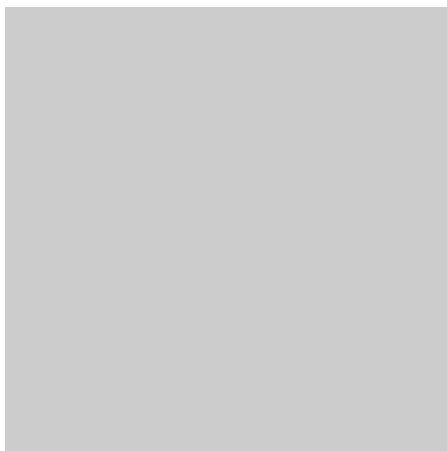
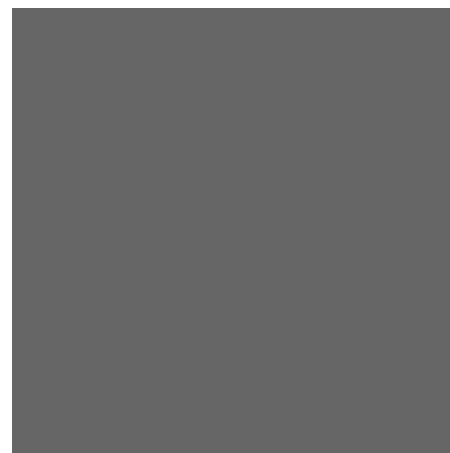


KRĘGLICCY
restauracje i catering

*Meltemi Santorini
Piata Ćwiartka*



Zarządzamy najważniejszymi gazociągami w Polsce. Rozwijanie sieci przesyłowej łączymy z odpowiedzialnością za otoczenie, w którym funkcjonujemy. Wspieranie kultury stanowi dla nas ważny element zaangażowania społecznego. Dlatego z pasją wspieramy artystów w tworzeniu unikatowych projektów.



łączymy z kulturą

W czepku urodzony

LOGAN WU



– Na drugi dzień po otrzymaniu nagrody znów siadam do pracy, mając świadomość, że to od tego zależy, jaka będzie moja muzyka – mówi **Dariusz Przybylski**, kompozytor i organista.

Adam Olaf Gibowski: Masz 30 lat, a w dorobku ponad 80 opusów.

Dariusz Przybylski: – Ostatnio dużo pracuję. Liczba opusów zależy od temperamentu kompozytora. Mam szczęście do dobrych wykonawców, którzy potrafią mnie zainspirować i zmobilizować do pracy: dzięki temu powstało wiele moich utworów. Bez odczuwanej potrzeby odkrywania nie widzę sensu mojej pracy jako kompozytora.

Rzadko się zdarza, aby w tak młodym wieku kompozytor miał już w dorobku pięć oper i pracował nad szóstą.

– Doprecyzowując: trzy z nich to mniejsze formy trwające ok. 20 minut, a trzy pozostałe – pełnospektaklowe opery. Na pewno te krótsze formy były dla mnie eksperymentem, gdyż opera wymaga innego podejścia do czasu niż muzyka wokalna-instrumentalna, którą wcześniej uprawiałem. Z jednej strony jest łatwiej, bo tekst zawsze coś podpowiada i wpływa na formę, ale pozostają takie problemy, jak zwarte przeprowadzenie narracji, dysponowanie przebiegiem emocjonalnym muzyki i kreowania postaci. Opera jest najlepszym miejscem do prezentacji muzyki współczesnej, ponieważ warstwa teatralna i dramatyczna pomaga widzom i słuchaczom zrozumieć przekaz muzyczny, nawet jeśli nie obcuje on na co dzień ze współczesną techniką kompozytorską.

Mam wrażenie, że wystrzegasz się monumentalizmu, choć nie uciekasz od wielkich form. Z czego to wynika?

– Tworzę muzykę, którą słyszę, i nie zależy mi na przypisywaniu mnie do konkretnego stylu. Poddawanie się chwilowym modom, podążanie za trendami to pierwszy krok do tworzenia sztuki efekciarskiej, która szybko popada w zapomnienie. Piękne jest to, że istnieje w sztuce współczesnej tyle różnorodnych kierunków – to daje duży wachlarz wyboru odbiorcom. Ostatnio rzeczywiście komponuję wielkie formy, a wynika to z chęci głębszego zaangażowania słuchacza w mój muzyczny język. Dłuższe formy na to pozwalają. Nie potrzebuję monumentalnego aparatu wykonawczego – skupiam się

na zastosowaniu środków potrzebnych do nawiązania intymnego kontaktu ze słuchaczem, na klarownym przebiegu muzycznym wywołującym stany emocjonalne, dążę także do wzbogacania palety brzmieniowej.

Jakie wydarzenie otworło ci drzwi do poważnej kariery?

– Staram się pracować dużo, konsekwentnie, na najwyższym poziomie. Nie skupiam się tylko na budowaniu kariery, najważniejsza powinna być muzyka, ale porażką byłoby dla mnie pisanie do szuflady. Miałem niebawale szczęście do ludzi, od pierwszych nauczycieli, przez profesorów, wykonawców mojej muzyki, po wydawców. Wszyscy oni wywarli duży wpływ na to, kim teraz jestem.

Masz niemieckiego wydawcę – Verlag Neue Musik. To także sukces.

– W dzisiejszych czasach nie ma potrzeby wiązania się z wydawcami, nuty można szybko przesłać mailem, nagrania opublikować w Internecie, ale Verlag Neue Musik zaproponowało mi bardzo dobre warunki współpracy. Zależy mi na tym, aby cała moja twórczość była zgromadzona w jednym miejscu. Ponadto wydawanie nut drukiem zmusza mnie do wykonania ostatecznej korekty, którą zazwyczaj odkładałem „na potem”, bo już pochłaniała mnie praca nad nowym utworem. Najlepsze efekty osiągnąłem, współpracując z osobami i instytucjami, które same tego chciały, i tej zasady się trzymam.

Czy jednak wyobrażasz sobie życie i pracę bez stawiania do walki o nagrody?

– Uważam, że najważniejsza jest systematyczna praca, to dzięki niej można osiągnąć największy sukces. Może wyjdę na megalomana, gdy powiem, że staram się komponować taką muzykę, która będzie miała wartość nawet za sto lat – ponadczasową. Przepraszam za te górnolotne słowa, ale jestem przekonany, że między innymi dzięki takiemu podejściu do własnej twórczości powstają najlepsze dzieła. Cieszę się z najmniejszego choćby pozytywnego odzewu, ale na drugi dzień po odebraniu nagrody znów siadam

do pracy nad partyturą, mając świadomość, że to od tego zależy, jaka będzie moja muzyka.

Ostatni rok był dla ciebie bardzo pomyślny, zrealizowałeś dwa zamówienia dla berlińskiej Deutsche Oper, nominowano cię do Paszportu „Polityki”. Życie cię rozpieszcza?

– Robię to, co kocham, staram się ciągle rozwijać i otwierać na nowe formy współpracy. Dużo pracuję, jednak zawsze z satysfakcją. „Rozpieszczony przez życie” to może za dużo powiedziane, nie jestem milionerem na jachcie, ale mogę powiedzieć, że jestem szczęśliwy, żyjąc i tworząc w Warszawie.

W zawodzie kompozytora oryginalność to warunek konieczny, ale czy poza tym trzeba mieć rozwinięte inne umiejętności, na przykład menedżerskie?

– Oryginalność – tak, ale nie za wszelką cenę; ważniejsze jest dla mnie rozwijanie nowoczesnego języka dźwiękowego w oparciu o tradycję, tworzenie mojego wyobrażenia piękna bez popadania w banał czy kicz. Myśląc o nowym dziele, wychodzę od brzmienia, nie od koncepcji i treści formułowanych zazwyczaj w długich notach programowych. Jeśli chodzi o umiejętności menedżerskie, to zawsze myślę o Lutosławskim, który odpisywał na listy kilka godzin dziennie. Internet trochę to przyspieszył, ale muszę przyznać, że dużo czasu poświęcam na korespondencję i planowanie pracy.

Rozmawiał **Adam Olaf Gibowski**

Dariusz Przybylski (ur. 1984) – kompozytor i organista. Kompozycję studiował u prof. Marcina Błażewicza, prof. Yorika Höllera i prof. Wolfganga Rihma, organy u prof. Andrzeja Chorościńskiego i prof. Johannesy Gefferta. 20 czerwca 2014 roku odbyła się premiera jego dwóch oper kameralnych zamówionych przez Deutsche Oper Berlin, 28 listopada w Filharmonii Olsztyńskiej – utworu *Murals. Hommage à Mark Rothko* (2014) w wykonaniu Macieja Frąckiewicza (akordeon), Marka Brachy (fortepian) i Orkiestry Akademii Beethovenowskiej pod dyktando Jacka Kaspiszka. Jest prodziekanem Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie.

BMW i8: silnik spalinowy: moc 170 kW (231 KM), silnik elektryczny: moc 96 kW, moc systemowa: 266 kW (362 KM), przyspieszenie 0-100 km/h: 4,4s, prędkość maksymalna: 250 km/h, zużycie paliwa w cyklu mieszanym: 2,1 l/100 km, emisja CO₂ w cyklu mieszanym: 49 g/km.

BMW EfficientDynamics

Mniejsza emisja. Większa radość z jazdy.

BMW i



Radość z jazdy



BMW i8. SAMOCHÓD SPORTOWY PRZYSZŁOŚCI.

BMW i8 jest pierwszym samochodem o sportowych parametrach i zużyciu paliwa oraz emisji spalin małego auta. Zaletą hybrydowego układu plug-in jest idealna synchronizacja silnika elektrycznego i spalinowego widoczna w maksymalnej wydajności i dynamice na drodze. Uosabia charakterystyczną przyjemność z jazdy BMW w rewolucyjnej i łamiącej stereotypy formie. Dynamiczne proporcje dają mu „przyspieszenie” nawet podczas postoju. To nie jest już tylko wizja, lecz elektryzująca, inteligentna rzeczywistość. To pierwszy samochód sportowy, który wyprzedza swój czas.

BMW i. BORN ELECTRIC.

Beethoven: Czyżby i on był tylko zwykłym człowiekiem?

Słowo „Bonaparte” na stronie tytułowej symfonii *Eroica* przekreślono z taką siłą, że pióro przedarło papier.

Jarosław Czuby

1.

Scena, która na zawsze weszła do legendy, miała miejsce pewnego wiosennego dnia 1804 r. w mieszkaniu trzydziestoczteroletniego, sławnego już wówczas kompozytora i pianisty Ludwiga van Beethovena, przy Döblinger Hauptstrasse w Wiedniu. Po krótkiej rozmowie z przybyłymi właśnie przyjaciółmi, Ferdinandem Riesem i księciem Moritzem Lichnowskym, gospodarz rzucił się do stołu, na którym leżała robocza kopia zapisu nutowego ukończonej niedawno *III Symfonii Es-dur*, chwycił pióro i z wściekłością wykreślił kilka słów na stronie tytułowej, wołając: „Czyżby i on był tylko zwykłym człowiekiem? Teraz i on podepcze wszystkie ludzkie prawa i służyć będzie własnej ambicji. Wyniesie się ponad wszystkich, stanie się tyranem!”.

Znanego z wybuchowego temperamentu kompozytora wytrąciła z równowagi wieść, że pierwszy konsul republiki francuskiej Napoleon Bonaparte zamierza koronować się na cesarza Francuzów. Beethoven był gorącym wielbicielem opromienionego zwycięstwami we Włoszech i Egipcie generała i zamierzał dedykować mu swe najnowsze dzieło. Jeden z egzemplarzy symfonii był już podobno przygotowany do wysłania do Paryża za pośrednictwem ambasady francuskiej. Nie zachował się do naszych czasów, w jednej z wiedeńskich bibliotek znajduje się natomiast kopia robocza – świadectwo gwałtownych uczuć miotających kompozytora: na jej stronie tytułowej słowo „Bonaparte” przekreślono z taką siłą, że pióro przedarło papier.

2.

Urodzony w 1770 r. Beethoven należał do tej części pokolenia wykształconych

Europejczyków, której mentalność i krąg wyobrażeń politycznych kształtowały idee wywodzące się w równym stopniu z ideologii oświecenia, jak i fascynacji na nowo odczytywanymi antycznymi wzorcami cnoty, obywatelstwa i heroizmu. Sympatia, z jaką znaczna część Europejczyków śledziła wojnę o niepodległość kolonii amerykańskich, wynikała z ich przekonania o wartości praw człowieka i obywatela. Niedawni poddani króla Jerzego III toczyli ją w imię zasad wyraźnie sformułowanych w Deklaracji Niepodległości i konkluzji, że *ilekroć jakakolwiek forma rządu sprzeciwia się celowi, w jakim była ustanowiona, naród ma prawo zmienić ją lub zmieść zupełnie*.

Uznanie dla idei wolności i suwerenności narodów sprawiło, że spore kręgi europejskiego wykształconego szlachty przychylnie przyjęły wybuch rewolucji francuskiej i polskiej insurekcji wywołanej w 1794 r. Gorące przyjęcie, z jakim spotkał się w 1797 r. w Anglii i Stanach Zjednoczonych uwolniony z więzienia w Petersburgu Tadeusz Kościuszko, było hołdem dla zasług „bohatera dwóch kontynentów”, które docenić potrafili nie tylko Polacy.

Ów silnie zaznaczający się w ostatnich dziesięcioleciach XVIII w. kult wolności, obecny także w sferze estetyki, oddziaływał również na kulturę niemiecką, szczególnie w literaturze i publicystyce, w tym na twórczość młodych filozofów i pisarzy w latach 60. i 70. XVIII w., którą wkrótce zaczęto określać mianem *Sturm und Drang* („burza i napór”). Centralnymi problemami zajmującymi twórców tej miary, co Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller czy Johann-Gottfried Herder stały się kwestie funkcjonowania jednostki w społeczeństwie,

prawnych i obyczajowych barier ograniczających jej rozwój, etycznych powinności człowieka. Wśród pojęć organizujących ich wyobraźnię szczególnie znaczenie miały rozum, postęp, tolerancja, wolność, siła ducha i wrażliwość.

W Rzeszy Niemieckiej, podzielonej na kilkaset państw, państewek, biskupstw i wolnych miast, literatura podejmująca podobne tematy mogła spotkać się ze szczególnym uznaniem w kręgach wykształconego mieszczaństwa, którego aspiracje nie mogły być realizowane w warunkach systemu absolutyzmu i dzielących społeczeństwo barier stanowych. Trwałość owej fascynacji potwierdza późniejsza twórczość Beethovena, choćby *Egmont*, *Fidelio*, *IX Symfonia*.

3.

Wybuch rewolucji francuskiej, postrzeganej jako szansa na gruntowną przebudowę systemów politycznych w Europie, a nawet szerzej – regenerację ludzkości, znaczna część niemieckiego mieszczaństwa obserwowała z prawdziwym entuzjazmem. Te sympatie zostały wystawione na ciężką próbę przez wydarzenia, których widownią stała się Francja po 1791 r. Strach przed politycznym chaosem, anarchią i rewolucyjnym terrorem nie przytłumiły jednak przekonania, że istnieje godne podziwu dziedzictwo pierwszej, liberalnej fazy rewolucji w pełni wyrażone w Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela z 1789 r. Dla wielu obserwatorów emocjonalnie związanych z ideą republikańskich rządów ich utrzymanie we Francji stało się sprawą o wymiarze niemal ogólnoludzkim. W tej sytuacji Bonaparte, zwycięski generał, który przejął władzę pierwszego konsula we Francji w wyniku zamachu stanu w 1799 r.,

Horace Vernet, *Bitwa pod Wagram* (1836)

stał się mężem opatrznociowym europejskich republikanów. Wkrótce zapewnił Francji bezpieczeństwo zewnętrzne. Jego działania w polityce wewnętrznej, zmierzające do wygaszenia konfliktów, prowadziły do utrwalenia rewolucyjnych zasad ustrojowych, odsuwając zarazem groźbę ekscesów anarchii i terroru. Dla wielu obserwatorów był jako zwycięski wódz i mądry prawodawca uosobieniem twórczego geniuszu, który może stawić czoło wyzwaniom współczesności. W ich oczach Bonaparte był niczym odpowiedź Historii na wezwanie Herdera sprzed lat: „Wielcy geniusze, przybądźcie nam z pomocą, wzywa was nasz czas!”.

4.

Bonaparte, o którym pisano, że wraz ze swoimi żołnierzami stał się natchnieniem ludów, przykuwał uwagę z jeszcze jednego powodu. Nadzieje związane z nim obejmowały również narodowe aspiracje Niemców, przekonanych o tym, że czas Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego przeminął, jego miejsce zaś powinno zająć nowoczesne, zjednoczone państwo rządzone według zasad konstytucyjnych. Mogło ono zostać powołane do życia dzięki wielkiej przebudowie politycznej kontynentu, którą pokieruje młody generał uznawany za pogromcę starej monarchicznej Europy i portretowany przez Davida jako człowieka, którego żelaznej woli musi podporządkować się nawet Natura. Podobne oczekiwania wobec „Człowieka Wieku” żywił Beethoven. Wzmacniać je mogły dość bliskie kontakty kompozytora z generałem Jean-Baptiste Bernadottem, który w 1798 r. przebywał w Wiedniu jako pierwszy w historii ambasador republiki francuskiej w monarchii habsburskiej.

Wobec tak ogromnych nadziei kręgi o republikańskich przekonaniach uznały koronację Napoleona za zdradę najwyższych ideałów. Paradoksalnie, sam Napoleon nie miał poczucia niewłaściwości swego czynu – i naprawdę, co może trudno dziś zrozumieć, jako polityk mógł mieć czyste sumienie. Przyjęcie cesarskiego tytułu nie oznaczało zmiany ustroju we Francji, dokonało się jednak na mocy plebiscytu. Fundamenty ustroju państwa nadal opierały się na podstawowych zdobyczach prawnych rewolucji: zasadach wolności osobistej, równości wobec prawa i nienaruszalności własności prywatnej. Akt Senatu stwierdzał wyraźnie: „Rządy republiki powierza się cesarzowi Francuzów”. Bonaparte miał zatem sprawować swe rządy w imieniu obywateli, a nie jako władca Francji. Co więcej, w ówczesnej teorii państwa pojęcie republikanizmu wiązano z systemem politycznym opartym na konstytucji i gwarantującym utrzymanie zasady równości wobec prawa.

5.

Wizja rządów „republikańskiego” cesarza nie wydawała się wówczas zupełnym paradoksem. Napoleon z pewnością nie uważał się za tyrana. Jego osobiste ambicje były ogromne, jednak ich istotą nie był splendor związany z koroną. Pierwszy konsul był politycznym pragmatykiem, uważał zatem, że cesarski tytuł ułatwi funkcjonowanie porewolucyjnej Francji wśród otaczających ją monarchii starego ładu. Dziedzicność tronu miała w założeniu uchronić Francję przed chaosem wojny domowej, która mogła rozpętać się w wypadku nagłej śmierci jej przywódcy. W planach Napoleona mieściła się również oczekiwana przez grono republikańskich

entuzjastów przebudowa polityczna Europy, której ściśle centrum stanowić miała Francja. „Polityka nie ma serca, tylko głowę” – jeśli Beethoven znał maksymę Napoleona, nie musiał jej akceptować. W ciągu kilku lat, które nastąpiły po koronacji kompozytor zyskał zresztą, jak wielu innych, nowe powody do niechęci wobec bohatera czasów młodości. Kolejne zwycięstwa Napoleona, reorganizacja państw niemieckich przeprowadzona przez niego w interesie Francji (daleka od marzeń o nowoczesnym, narodowym państwie), nakładane przez cesarza kontrybucje... Wszystko to mogło umocnić twórcę *Eroiki* w przekonaniu o tym, że nie myliło go przeczucie wyrażone w 1804 r. słowami: „Stanie się tyranem!”.

Wraz ze zmianą sytuacji na kontynencie, ewoluowały nastroje i poglądy twórców i myślicieli. Deklarujący niegdyś wiarę w postęp i braterstwo ludów Fichte zasłynął jako autor antynapoleońskich *Mów do narodu niemieckiego*, zaś sam Beethoven uczcił klęskę napoleońskich żołnierzy w Hiszpanii symfonicznym *Zwycięstwem Wellingtona*.

Opublikowaną w 1806 r. *III Symfonię Es-dur* op. 54 opatrzone podtytułem: „Dla uczczenia pamięci wielkiego człowieka”. Czy był to swoisty nekrolog? Czy marsz żałobny w drugiej części (ów „orszak pogrzebowy w ciemnym fiolecie” według słów angielskiego poety Samuela Coleridge’a), odprowadzał do grobu złudzenia Beethovena sprzed lat?

6.

Klęsce cesarza Francuzów w latach 1814-1815 towarzyszył kolejny przyływ nadziei na ustanowienie w Europie sprawiedliwego porządku opartego na zasadach ustrojowych rewolucji, ale respektującego zasady suwerenności narodów. Wkrótce po zakończeniu kongresu wiedeńskiego wielu współczesnych zrozumiało, że nowy system europejski nie spełni tych oczekiwań. Można przypuszczać, że kolejne rozczarowanie ponownie zmieniło stosunek Beethovena do Napoleona. Według relacji jednego z przyjaciół wieść o śmierci cesarza na Świętej Helenie w 1821 r. skomentował słowami: „Siedemnaście lat temu napisałem muzykę na to smutne wydarzenie”. Być może kilka lat rządów Świętego Przymierza zmieniło ocenę dokonań Napoleona przez Beethovena? Trudno też wykluczyć, że strącony ze szczytów władzy, samotnie umierający na odległej wyspie bohater znów stał się dla twórcy *Eroiki* „wielkim człowiekiem”? **BM**

Jarosław Czubyty, dr hab. prof. UW, pracownik Instytutu Historycznego Uniwersytetu Warszawskiego

Persistence in action

I feel no satisfaction from the fact that the Ludwig van Beethoven Association hit the bulls eye with regard to some of Europe's most critical problems. The name of the project we have recently completed – *Multiculturalism doesn't work?* – sounds like a threatening reminder, especially as we started working on it long before the tragic events in Paris. A scientific session, artistic projects, and competitions guided us towards the diagnosis that skilfully implemented cultural education carries a potential for assuaging conflicts, and, as a result, contributes to actual – and not declared – integration between antagonistic communities and groups in the most peaceful manner. Isn't it therefore time to cry over the roses when the forests are burning? Is it worthwhile to make savings on culture?

I am writing about this during the 19th Ludwig van Beethoven Easter Festival because this is an event that, with its persistent activity, has built an important and durable brand without resigning from the highest artistic aspirations. Today, the significance of the festival is indisputable. Warsaw should be and is proud of it: as for the time in the festival, the city turns into Europe's cultural salon: coming here, frequently in organised groups, are music lovers and representatives of the media from all over the world, and the concerts are broadcast or rebroadcast to 40 countries. The festival events give joy to their audiences who have faithfully stood by us, and also benefiting from them are hoteliers, restaurateurs, and the entire tourism and cultural infrastructure. The permanent and annual character of the festival builds a certain ritual, and a holiday atmosphere defined also by the approaching Easter. It has priceless value, as can be attested to by the locals and visitors of all Europe's festival cities from Avignon to Saint Petersburg, and from Edinburgh to Bayreuth. As it happens even with the most famous festivals, we, too, sometimes face problems. Nowhere in the world do such ambitious events continue thanks only to the revenues from ticket sales: they count on the support of the authorities of their respective cities and regions, and finally on government subsidies. This is especially the case when the festival budget is managed by a public benefit organisation, which by definition has at its disposal no permanent sources of financing and where there is an accompanying sense of uncertainty. Therefore, thanking the authorities of the capital city of Warsaw and the Ministry of Culture and National Heritage for standing by us for all these years, I appeal to them to continue treating the Beethoven Festival as a perfect investment. Does it not pay back with interest every year, even if it does so in a currency that is difficult to measure? The guarantor of the values on which we build the idea of the festival was, and still is, the power of the spirit and persistence in action of Elżbieta Penderecka: it is to a great extent thanks to her full involvement, personal contacts in the world of music, and the gifts for persuading sponsors that we have successfully completed the programme of each year's festival for years. I have been looking at the achievements of Ms Penderecka with respect since the first festival, at the time still held in Kraków: In all of them I too have found a motivation to cooperate all these years, against all odds. Next year, we will

hold the festival for a jubilee, 20th time – and for me these 20 years will mark precisely half of my life spent with the Beethoven Festival. And I shall never regret those years, those experiences, and those festival meetings and emotions.

Andrzej Giza

Director of the Ludwig van Beethoven Association

Elżbieta Penderecka

Artistic Director about conductors, choirs, and orchestras at the 19th Ludwig van Beethoven Easter Festival in Warsaw.

Anna S. Dębowska: What would you draw the special attention of this year's Easter Festival audience to?

Elżbieta Penderecka: the programme is too rich to point to only a single major musical event.

This year we made sure we focused on Beethoven and his followers, and also on presenting a number of new faces.

The first is a consummate conductor, Leonard Slatkin, long-term music director of the National Symphony Orchestra in Washington. The first time he conducted in Poland was at the Krzysztof Penderecki Festival commemorating the 80th birthday of the composer. The musicians of the National Polish Radio Symphony Orchestra were thrilled about the cooperation. It seems difficult to believe that so many magnificent conductors have never been to Poland before, therefore all the gladder am I that this particular director will open this year's 19th Ludwig van Beethoven Easter Festival with works by Beethoven, Mahler, and Brahms.

We are also friends with maestro Slatkin thanks to his wife, the composer Cindy McTee, who graduated from Yale University under Krzysztof Penderecki.

The second outstanding conductor performing for the first time at the Easter Festival is Jiří Bělohlávek, the chief conductor of the Czech Philharmonic Orchestra. We are very glad that his orchestra, considered one of the best in Europe, will perform in Warsaw. Bělohlávek returned to it after many years of absence from his country. In 1995–2000, he was principal guest conductor of the BBC Symphony Orchestra, to become its first chief conductor in 2006.

We will also hear Vasily Petrenko who has long been acclaimed in the United Kingdom. Where did the idea to bring him together with the Beethoven Academy Orchestra come from?

I observe young people making their careers. It was so also with Rafael Payare, who I invited to Poland to the festival. I remember him from Venezuela, and later I met him in Copenhagen at the competition he won. The jury was presided over by our great friend, Maestro Lorin Maazel, who passed away last year. As far as Vasily Petrenko goes, he is today among the spearhead of the young conductors, and in his case, it is difficult to believe that this is going to be his first visit to Poland. And yes, he will work with the Beethoven Academy Orchestra. This magnificent orchestra has very often performed with Jacek Kasprzyk, who is captivated by it, recently. In Trondheim, they played together outstandingly well. I would very much like the BAO to have the status of an orchestra appointed by the Ministry of Culture to a permanent engagement, and I am trying to convince Minister Małgorzata Omilanowska that this should be the case.

What about other new faces at the festival?

The Hover State Chamber Choir of Armenia is a great curiosity. They will perform pieces by an Armenian composer, Komitas Vardapet, but also by Brahms, Gubaidulina, and Krzysztof Penderecki. Another concert worthy of attention will be performed under a young Armenian conductor, Sergey Smbatyan, who had his début in Poland with the National Polish Radio Symphony Orchestra in Katowice last December. This will be another opportunity to listen to contemporary Armenian music – Ghazaros Saryan's Passacaglia performed by the Warsaw Philharmonic Orchestra. On that night, the soloist will be Leticia Moreno returning to Warsaw after studies with, among others, Maxim Vengerov. This year I have also invited artists who have already performed with us in the last 18 years, for example, the Korean Chamber Orchestra who are celebrating a magnificent jubilee of 50 years on stage this year. They will perform with a consummate violinist Ju-young Baek. There is Camilla Tilling returning to the Festival, this time in Mahler's Symphony No. 4, and performances by pianists Alexei Volodin and Simon Trpčeski. There is Danjulo Ishizaka in Brahms's Double Concerto, this time with Sayaka Shoji, winner of the First Prize at the Paganini Competition in Genoa.

We are glad to host the Baltic Sea Youth Philharmonic under Kristjan Järvi who will perform a selection of music by composers from the Baltic Sea region.

The International Fryderyk Chopin Piano Competition in Warsaw is approaching...

Hence my idea of presenting the pianists taking part in the contest: Julia Kociuban and Szymon Nehring. We are releasing CDs of both, and support their talent. They will present themselves playing not only Chopin but also Beethoven, Scarlatti, Szymanowski, and Grażyna Bacewicz.

I find plenty of opera connections in the programme of the Festival. Do you set great store by opera?

I have indeed done so since my childhood when my father took me to rehearsals and performances. He was concertmaster at Kraków Philharmonic and Opera.

This year marks the 70th anniversary of the death of Pietro Mascagni, the last master of Italian opera, and I am very satisfied that we are presenting a digest of his oeuvre. We have managed to invite the great-granddaughters of the composer, Francesca Albertini Mascagni and Guia Farinelli Mascagni: they will lecture at the Italian Institute of Culture on Tuesday, 24th March before the evening concert at the Warsaw Philharmonic Hall.

An important event at the Beethoven Festival is the first Polish concert production of Britten's opera *The Turn of the Screw*.

It was composed in 1954 to the commission of the Venice Biennale, performed in Italy, and later at London's Sadler's Wells Theatre to be produced in New York four years later, and finally it is reaching Poland so many years after that. The vocalists are English-speaking soloists from the United Kingdom and the United States, with the only Pole among them being Agnieszka Rehlis, yet we have chosen the best Polish musicians, notably Maria Machowska, Krzysztof Bąkowski, Katarzyna Budnik-Gałązka, and Rafał

Kwiatkowski to the roster of soloists and instrumentalists playing a significant role in the dramaturgy.

And the closing finale?

Brahms. We have managed to gather together a number of rarely performed vocal and instrumental cycles that show Brahms from a quite unknown perspective. Mahler – *Kindertotenlieder* and Krzysztof Penderecki's *Dies illa*. The last is a piece written to commemorate the outbreak of the first world war and was performed for the first time last year in Brussels at a special concert – Thousand Voices for Peace. In the Polish premiere in Warsaw we will hear the Polish National Radio Symphony Orchestra under Alexander Liebreich, Johanna Rusanen (soprano), Agnieszka Rehlis (mezzosoprano), Liudas Mikalauskas (bass), and the Karol Szymanowski Kraków Philharmonic Choir.

Interviewed by **Anna S. Dębowska**

Borowicz in Britten's clutches

At the 19th Ludwig van Beethoven Easter Festival, Łukasz Borowicz will conduct the Polish premiere of the opera based on Henry James's *The Turn of the Screw* (1954).

'In 1977, the Scottish Opera performed this piece during the guest performances at the Wielki Theatre in Łódź and the Dramatic Theatre in Warsaw. Our performance is the first Polish production of the title.

I first experienced the music of Benjamin Britten while still at music school, playing *Simple Symphony* as a part of an orchestra. What made its way into my memory most powerfully was its second movement – *Playful Pizzicato*. When a conductor, I performed, among other works, *Serenade* for tenor, horn and strings, *Illuminations*, *The Young Person's Guide to the Orchestra*, and *Court Dances* from the opera *Gloriana*. Other masterpieces, chiefly works for the stage, I mainly got to know as a music lover. Britten's exceptional sensitivity and literary taste result in all his operas featuring consummate librettos. Each of them is a separate chapter: closed and perfect. I encountered *The Turn of the Screw* for the first time in Istanbul while working on a concert with the city's symphony orchestra. In my free time I would visit local bookshops looking for books in English. By coincidence I chanced on a short story by Henry James. The masterpiece attracted, if not possessed, me. Then I thought about Britain's operas. Thus, the order was the most proper: the literary original came first and its musical version followed.

James's original turned into a libretto by the outstanding Myfanwy Piper lost nothing of its magnificence, even though the composer and librettist consulted mostly on the phone. The premiere at the Teatro La Fenice in Venice in 1954 did not, however, receive a sufficiently warm welcome. It was otherwise in the United Kingdom: the English audience knew the original and received its musical version in an absolutely natural manner.

The English title *The Turn of the Screw* is usually translated verbatim. So the French, Germans, Italians, and Russians learn from the title about turning the screw. In Poland the established translation might be less literal, yet renders the

climate of the piece better: 'in the clutches [literally: 'pincers'] of fear'. The deeper we enter the composition, the more we try to understand it and explicitly to interpret it, the more eludes us. It is hard to say whether the events described happened at all or were only a projection of the heroes' psyche. Who's good and who's evil? Can the death of a child be a metaphor of passage into maturity? What did Miles do? Who is Quint? Why do spirits meet and talk in the opera although in the book they do not? Why is the narrator also Quint? The essence of the piece is the intellectual play into which we are entangled, and – lost in conjectures – in we might never possibly find an answer.

The score leaves no place for doubt. The composer left highly detailed guidelines for the performance. The work consists of two symmetrical acts with successive scenes intertwined with variations that originate from the prologue. On the one hand they bring the work together, on the other, allow a discreet change of setting. The music is thoroughly English, it stems from the word, emphasising its sound and sense. This is done in part thanks to the limited line-up. The singers are accompanied by 13 instrumental soloists. Due to the difficulty of their parts, it has become the custom to mention each of them on the bill posts from the very premiere of the opera. The composer's sense of instrumentation and imagination means that in this case 'less' means 'more': it is with the precision of means that Britten builds an epic piece with a grand panache.

What deserves special attention is the entrusting of the part of Miles to a boy soprano. He must prove perfect vocal technique, flawless intonation, and a perfect sense of rhythm, at the same time forgetting nothing of the theatrical interpretation. We invited Dominic Lynch, who played Miles at London's Holland Park Opera. Remembering the stage version of the piece, he will certainly find it easier to take on that role on the stage of the Warsaw Philharmonic Hall where there will be no set and no costumes.

Taken down by **M.Ł. Gołębiowski**

Łukasz Borowicz – since 2006, the first guest conductor of Poznań Philharmonic, from 2007 to 2015 chief conductor of the Polish Radio Orchestra. In 2014 awarded the Tansman Prize for Outstanding Musical Personality, and the International Classical Music Award for recording the complete orchestral works of Andrzej Panufnik (CPO). The artist's upcoming plans include débuts with SWR Stuttgart, Philharmonie Zuidnederland, Akademie für Alte Musik Berlin, RIAS Kammerchor, and the premiere of Pyotr Tchaikovsky's *Eugene Onegin* in Nantes.

Performed at 7:30 pm on Saturday, 28th March at Warsaw Philharmonic Hall.

The end of the dictators

'When someone treats music as a business, his career is over fairly quickly'; believes conductor **Vasily Petrenko**.

Róża Świątczyńska (Polskie Radio): Is the concert you are going to conduct at the Ludwig van Beethoven Easter Festival your first performance in Poland?

Vasily Petrenko: No, not really. This is my début at the Ludwig van Beethoven Festival in Warsaw and also my conducting début in Poland, which does not mean that I have never performed in your country. I was a chorister at the Orthodox Music Festival in Hajnówka. I was there with various ensembles from Saint Petersburg and once we even managed to win!

Saint Petersburg is a city with great musical traditions. When you were born, it was still Leningrad...

I also graduated from the boys' musical school there, which must be Russia's oldest such school as it was founded by Peter the Great. For centuries, it educated choristers for the tsar's church. Of course, everything changed radically when the communists seized power. The school started to educate choir conductors, and as there were a good few hundred professional choirs in the Soviet Union, it was quite a profitable job. You started learning at the age of seven, and left ten years later with a diploma of professional choirmaster. There could be as many as 250 candidates for each of the 25 places. No more than eight would graduate.

Did you dream about the profession of choirmaster?

No, not really. I played the piano, clarinet, violin, flute, trumpet, and a number of other instruments. I also sang a lot, solo and in the choir.

So when did you decide to become an orchestra conductor?

That was in the early 1990s when I saw that the empire was coming to an end, and the choir traditions were failing as well. Today, there are probably around 30 choirs in Russia, so there are no prospects in this profession. It is different with the orchestras; they still need new conductors. This profession gives far more engagements, also abroad. An orchestra conductor can also work at the opera. I started to study orchestra conducting in a conservatory.

There you met the great tycoons of conducting, notably Yuri Temirkanov, Mariss Jansons, Valery Gergiev. What has contact with these artists given you?

You can learn a lot from everyone, it is important to have a clear goal, imitate nobody's style, soak up the advice of great musicians, and use it for your own purposes. I had the privilege to listen to one of the last concerts by Yevgeny Mravinsky. It must have been 1983. Although I was a child, I remember it perfectly well. He conducted Schubert's 'Unfinished', and one of Bruckner's symphonies. I was dazzled with the wealth of emotions he drew from Schubert, yet I was scared by Bruckner. I found him so difficult,

serious, overly intellectual. Not much later I heard Leonard Bernstein. He arrived with the New York Philharmonic and his *West Side Story*. It was worlds apart. In Russia, we were accustomed to grave and solemn performances, and the Philharmonic from New York showed us how many positive emotions can flow from the stage and this from the very first note.

Who else made an impression on you at that time?

Late in the 1990s we had Georg Solti visiting us with the Pittsburgh Symphony Orchestra. They played Brahms and Beethoven symphonies – a repertoire that is not among their fortes. Moreover, Solti had a specific interpretative concept, and at the rehearsals you could see that the orchestra opposed it. The musicians were on the verge of hating him. Yet he was stubborn. He practised with them for two days until they gave up. When they finally accepted a more European type of articulation and sound, they gave the best concert I have ever heard. After the performance, I introduced myself to Sir Georg, and I said I admired the way he managed the ensemble. I asked him what piece of advice he could give to me, a novice in the profession. He answered: 'my wish is that music may always be your hobby'. And he was right. When someone treats music as a business, his career is over fairly quickly.

And you stood one day at the helm of the Royal Liverpool Symphony Orchestra. You were only 30...

That was December 2006. At the time, the orchestra played low-budget concerts and did not have a permanent conductor. They were looking for someone with unexaggerated expectations, who would conduct a fairly difficult concert with works of Brahms, and Prokofiev's *Alexander Nevsky*. They found me, and this is how I flew to Liverpool. We had the first rehearsal in horrible conditions, on the outskirts of the city. The Town Hall, where we were practising, was being renovated. There was a horrible noise all around... I was somewhat shocked, but that first meeting united us and the concert went very well. We got on together very well, and so it has continued since that time.

Some even say that a miracle happened in Liverpool: electrifying concerts, repeatedly full houses, a young audience, an orchestra at the peak of their form. How did you manage that?

Work, work, and work again... We have two rehearsals every day, sometimes two concerts with different programmes each week. Musical life is very demanding, especially in the United Kingdom.

Musicians praise your friendliness in contact and your good manners... Do the days of Toscaninis and Reiners belong to the past?

The period of dictators is long gone. We live in a free world, we have more liberties than ever before. A conductor is to inspire the artistic and intellectual development of musicians. He is to help them give everything of themselves. That is why I have introduced musicians to a variety of styles. I show them different types of articulation and assorted ways of playing.

Yet what still counts in an ensemble is charismatic leadership. How then can you win authority at a time when musical life is democratised?

Such a relationship must be founded on respect for the conductor. It used to be based on fear, today it is mutual respect. Musicians were afraid

of Toscanini as he had unlimited power over them. Today, musicians have trade unions that protect their rights. Therefore leadership can only be won through musical authority.

They say that the orchestra offered you an unlimited contract. Liverpool is clearly becoming your other home...

I am a citizen of the United Kingdom and an honorary citizen of Liverpool. I even have a doctorate from the local university where I was offered a professorship. So I really feel at home there. I don't know how long it is going to last, but so far we get on fine together.

Interviewed by **Róża Świątczyńska** (Polskie Radio)

Vasily Petrenko, born in 1976, since 2006 the leading conductor of the Royal Liverpool Symphony Orchestra. Together with the pianist Simon Trpčeski, awarded the Diapason d'Or award for a recording of Rachmaninov's concertos.

At 7:30 pm on Wednesday, 1 April, Vasily Petrenko conducts the Beethoven Academy Orchestra at the Warsaw Philharmonic Hall in a programme of Gustav Mahler's Symphony in D major and Sergei Rachmaninov's Piano Concerto No. 3 in D minor.

Mahler – neurotic, revolutionary

Interview with **Jacek Kaspszyk**, music and artistic director of the Warsaw Philharmonic – National Orchestra of Poland

Anna S. Dębowska: Mahler is your composer. When did this love begin?

Jacek Kaspszyk: I have listened to Mahler since early childhood. It began with the songs and Symphony No. 4 and I gradually got to know all his works thanks to my mother being a great fan of Mahler. At home we had a recording of his complete symphonies conducted by Leonard Bernstein.

Mahler's ideas on harmony and instrumentation went far into the future, and in the unfinished Symphony No. 10, where this harmony verges on madness, possibly even into the 21st-century. We note the same in symphonies Nos 6, 7, and in the *Adagio* from No. 9, where his associations and harmonic delays are exceedingly daring for the times.

I've been fascinated from the very beginning by the poetry, neuroticism, and nostalgia so powerfully present in Mahler who can be interpreted through the interpretation of life and everyday emotions. Conversations with God, uncertainty of what is on the other side – if there is anything at all – considerations about the ways we can influence the present and prepare our future: a plethora of questions that philosophers had asked for centuries are there in his music. And, like with the philosophers, there are always question marks emerging at the end.

Symphony No. 6 (1903–04) received the name 'Tragic'. Do you agree with such an interpretation?

I believe that each of his symphonies is tragic, and also optimistic, brimming with warmth, energy, and sensitivity. All his adagios, highly focused and dramatic, may also be full of mad optimism. Mahler's neuroticism was of prime

order: it was creative. This music follows no programme, makes no a priori assumptions. Each can interpret it their own way: intellectually, emotionally, or by combining the two. I have always believed that, for example, a combination of Mahler with Boulez conducting him is impossible, and yet it turned out that the highly unemotional and analytical, not to say rational, approach of Boulez – one of a composer to a composer or a conductor to a conductor – gave really good results.

What kind of conductor was Mahler?

We know a great deal from what Otto Klemperer, who was his assistant, said. I myself learned a lot from Mieczysław Horszowski, who studied in Vienna when a very young man, remembered Mahler, and was captivated with his artistic ideas. He is said to have been a very emotional conductor, yet he also defended the text, did not lead change in anything, although he did make slight changes in Beethoven and Schumann, and conducted *Don Giovanni* consummately, but also Wagner as well.

I've always adored Claudio Abbado with whom I've had the honour and luck to become friends. His acuity in approaching Mahler, an investigative nature in every phrase and in every designation, was impressive. Abbado was always wondering what sound the composer would like to hear. He did not show his own tragedy on the canvas of Mahler's pieces, preferring to remain in the shadow. It is a rarity.

Symphony No. 6 is not less mysterious than No. 9. In the first movement beginning with a dramatic march, shepherds bells can be heard; the finale is a melting pot of multiple themes, and we also hear in it two or, as Mahler initially wanted, three strikes of the hammer, considered the symbol of fate.

Later, as we know, the hammer found a continuation in Berg. Still, all composers from the Viennese School were fascinated with Mahler. He was also adored by Richard Strauss, yet quite without reciprocity.

The Symphony closes the happy period in the life of Mahler, so strongly synchronised with his work. Mahler left the Opera in Vienna, left for America to give concerts, and there he – an artist and intellectual in the Viennese style – could not count on full understanding. His daughter died and his own heart began to fail. He intertwined important personal experiences into each Symphony. Unless you are a genius, this would have been unbearable. For that reason, people did not make the effort to enter more deeply into his music, and treated the composer as superficial in his lifetime. If we consider that at that time, before Mahler arrived at the Opera in Vienna, the local orchestra vibrated only once in *Lohengrin* – and that in the point of culmination – as excessive vibration was believed below a gentleman's dignity – little wonder that the showing of emotions, as happens in his symphonies, was treated as a lack of taste. That's why the Viennese Philharmonic long stood up against Mahler, until the 1960s when, influenced by Bernstein, they recognised his music theories. Interviewed by **Anna S. Dębowska**

7:30 pm on Thursday, 2 April, Warsaw
Philharmonic Hall, Jacek Kasprzyk at the rostrum

On Mahler and his symphonies

Remarks from Vasily Petrenko, Leonard Slatkin, and Jacek Kasprzyk who will conduct Mahler's symphonies Nos 1, 4, and 6 at the Easter Festival.

Vasily Petrenko

Symphony No. 1 in D major 'Titan' (1884–88) is a surprising piece, the quintessence of the creative invention of Mahler from the days when he was still a happy man. Traces of various, frequently dramatic, courses of his life are already visible in his later works, but in the 'Titan', where Mahler reaches back to his early songs, you can see how clear was his vision of the world. It holds room for parody and grotesque, there is a spiced up ländler and a massive finale. Not to mention nature: after all sounds of the forest, birds' trills, and assorted voices of nature come to speak in this work. It is a true universe, and Mahler worked a long time on it. The sketches were made very early so he could hone of them for many years before he finally decided to publish the symphony. He needed a very great deal of time indeed to develop such a magnificent structure, with its extraordinary beginning, developing from a single note... After all, it was his first symphony.

Wednesday, 7:30 pm, 1 April, Warsaw
Philharmonic Hall

Leonard Slatkin

Gustav Mahler can be considered one of the most magnificent masters of the medium of sound, especially of orchestration, and this can be heard in every bar. And to me, this is a post-Wagnerian perception of the orchestra, as a particular Orchestra palette, with the composer placing all the possible colours on his sheet. The greatest challenge is to retain in mind the architecture and structure of entire symphonies. It is easy to take delight in detail and get lost among it, yet a perfect performance of any work depends on a holistic concept.

I have conducted the entire series, including two different closings of Symphony No. 10.

I performed Symphony No. 4 for the first time on 15 and 16 December 1984, but then I had already known it quite well as it was produced by other conductors. I was very lucky as my soloist was Sylvia McNair. My earlier performances were quite hurried; today I approach the piece with greater calm.

Many people believe Symphony No. 4 in G major (1899–1900) to be Mahler's easiest symphony to listen to. The orchestra plays in a smaller line-up, and the work is his shortest symphony. I find it a positive look at the world and what there may be after death. Among all his symphonies, this one certainly carries the greatest delicacy. Listening to Mahler's other compositions, we try to follow grand moments, yet here, most importantly, there are more moments of absolute inmost tranquillity.

Today, when a lack of individuality pervades the world, Mahler gives us an opportunity to experience true illumination.

7:30 pm on Sunday, 22 March, Warsaw
Philharmonic Hall

Brahms: a classical romantic

In what ways was Brahms an heir to the maestro from Bonn? – **Dorota Szwarzman.**

1.
It is true that for years the shadow of Beethoven loomed over the personality of Brahms. The Piano Sonata No. 1 that the 20-year-old wrote makes reference to Beethoven's famous *Hammerklavier* in its main theme. When Symphony No. 1 – a work that Brahms worked on for over a decade – premiered 23 years later, many found the relationship of the triumphant final theme to that of the *Ode to Joy* evident, the composer commented not without sarcasm that 'any ass can see that'. Symphony No. 2 is in the same D major key as Beethoven's Second, and is also the most cheerful of all the composer's symphonies. The analogies could be continued. The kinship between the works of Brahms and Beethoven is obvious for example in the sound and orchestration, which does not mean that Brahms is a Beethoven, only somewhat later. He was, without doubt, bound to the classical, proportional form, one could even venture to say that he was more so than Beethoven whose late works have a fairly wild, romantic form. Still, Hans von Bülow himself, an aficionado and performer of Brahms's works who invented the term '3B' (adding Johann Sebastian Bach to Brahms and Beethoven), recognised Beethoven as one of the first Romantics. Brahms would never have written anything like the last quartets or the Ninth Symphony; his works, whether chamber or symphonic, do not go beyond the framework of the classical form; this was a field he did not experiment in. Indeed, resorting to the form of passacaglia in the finale of Symphony No. 4 was a certain novelty in symphonic music, yet also a reference to the oldest of the 'Bs', that is Bach, who crowned the violin Partita in D minor with the monumental *Chaconne*.

2.
Beethoven and Brahms shared a profound emotionalism, albeit of a different type; even though the two expressed themselves most intimately in piano music. After all, they were consummate pianists. Let us, however, compare not personal matters, but rather Beethoven's bagatelles with the late minor works of Brahms: Beethoven's Op. 126 does not remind one of Brahms's Op. 117 or Op. 118. The form of the late bagatelles may be free, and Brahms's intermezzos and capriccios usually feature a simple ABA form. In Beethoven, melancholy emerges chiefly from the slow movements, and in Brahms it pervades the whole oeuvre.

That melancholy is what makes Brahms himself, and makes him – besides certain characteristic twists in the melody and textures – so recognisable. Sadness and depression were a penchant of Brahms's nature, and let no one be mistaken by his *Hungarian Dances* that were still marginal among his works. The true Brahms is in the songs (that, unlike in Beethoven, are a crucial part of his oeuvre), symphonies, concerts, chamber works, the already mentioned late piano works, and also in the vocal and instrumental pieces, notably *Schicksalslied*, *Alto Rhapsody*, and *A German Requiem*.

The last additionally attests to his worldview. Although brought up in Lutheranism, the composer was nevertheless an agnostic. Using German texts taken from the Lutheran Bible, the texts were carefully selected to avoid the dogmas. This together with the music that originated from these texts makes his work an expression of humanism rather than religiosity. The *Requiem*, written a few years after the death of his mother, became a reflection on life and death that the artist very much needed, as well as on the phenomenon of humanity and the world. It is hard to believe that such a profound piece is the work of a 35-year-old. *Missa solemnis* was composed when Beethoven was 49.

3. That classicism of an after all romantic composer pigeonholed him among the conservatives. Brahms was twenty years Wagner's junior, yet many contemporaries perceived him as someone from the previous epoch. Still, it would be difficult to find personalities as distant as Brahms and Wagner. Brahms never wrote an opera, and Wagner, apart from in his early youth, never composed minor piano or chamber works. Wagner distanced himself as far as he could from classicism, although even he would find Beethoven both a role model and inspiration. Brahms, although he finally distanced himself mentally from Beethoven, never fully broke away from classicism.

Nevertheless, he knew how to go beyond the conventions. Let us at least take a look at his last piano miniatures, not all of which are played even today, being considered too 'strange'. When Brahms sent his surprising Intermezzo in B minor, Op. 119 No. 1 to his lifetime friend, Clara Schumann, as was his custom he accompanied it with a short message: 'I am tempted to copy out a small piano piece for you because I would like to know how it agrees with you. It is teeming with dissonances! These may [well] be correct and [can] be explained, but maybe they won't please your palate and now I have wished that they would be less correct, but more appetising and agreeable to your taste. The little piece is exceptionally melancholic and 'to be played very slowly' is not an understatement. Every bar and every note must sound like a *ritard[ando]*, as if one wanted to suck melancholy out of each and every one, lustily and with pleasure out of these very dissonances!' This was answered enthusiastically by Clara: 'Writing that wonderful piece, teeming with sadness and sweetness against all the dissonances, you knew well how much I would appreciate it. (...) Your B minor in dissonances is a grey pearl – do you know them? They carry something mysterious and obscure in them – they are very precious.' [Letter of Brahms quoted from Berthold Litzmann, *Clara Schumann: Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, and the letter of Clara Schumann is translated from the Polish translation by Paweł Kamasa.] And this is how it goes with Brahms. **BM**

Dorota Szwarcman is a music journalist of *Polityka* weekly, and author of the blog *Co w duszy gra*.

Absolute honesty

'A conductor is primus inter pares. A partner, a colleague, and not a despotic master of puppets', says the Czech conductor, Jiří Bělohlávek.

Maciej Łukasz Gołębiowski: At the Ludwig van Beethoven Easter Festival you will conduct Antonín Dvořák's Symphony No. 7. Does this piece have any special associations for you?

Jiří Bělohlávek: For Dvořák, it was an attempt at composing a piece equal to the symphonies of Johannes Brahms. In his letters, the artist wrote that he hoped to compose a work that would dazzle the world. The final product is a symphony that I believe to be of a more international nature than Dvořák's symphonic works. [It is dedicated to London.] Apart from the furiant in the fourth movement, most themes are universal melodies with no links to national folk music. Dvořák clearly made an attempt at escape from these roots, yet he was at the same time too strongly bound by tradition to be able to depart from them completely. The result is a powerful piece that can be called a travel through darkness towards the light – to the final D major.

Why did a talented cellist opt for a career as a conductor?

Parallel to studying the cello, I was very much interested in sport, and a passionate hockey player. Unfortunately, sport is sport and accidents happen. I hurt my wrist and could not practice as intensively as I had before. At the time I had already been attracted to conducting. I was 14 when I set up a chamber orchestra in the Prague Conservatory. It was my musical laboratory. I quite obviously miss the cello: it is a magnificent instrument that I dearly loved. I have a Gagliano in my collection, yet I loaned it to a certain talented student. An instrument should play, be alive, and not stand in its glass castle.

What impact did Sergiu Celibidache have on you?

I met the maestro Celibidache in 1968 when he was a guest conductor of the Czech Philharmonic Orchestra in Prague. I frequently listened to him at rehearsals and concerts and I participated in the master classes he conducted. He took a shine to me and invited me to Stockholm, where he worked as the principal conductor of the Swedish Radio Symphony Orchestra. I was his assistant, and quite obviously I continued to learn day in day out. Altogether, over a period of two years, I visited Sweden five times. It was a very inspiring time. I had an opportunity to observe my master at work: for a conductor that was the most precious lesson. I observed him creating musical structures, and working on the score and with the ensemble. It was at that time that I learned to work at the fastest pace – he was a very demanding teacher, capable of throwing the score of a piece I didn't know onto my desk and making me be ready to conduct it on the very next day.

He did not spare himself either, and loved working on details. Busy with Bruckner, he endlessly repeated certain fragments. Are you as meticulous as that?

The times have changed, even the example of Celibidache was already an extraordinary

exception; the fact that they let him work with the orchestra for so long on the programme of a single concert. Today, everything takes place more quickly, yet orchestras are technically much more proficient than they used to be just a few decades ago. I was lucky to conduct a student orchestra with which I could practice a piece as long as I wished. Never again in my professional practice did I have such a luxury.

Do you have your proprietary method to win over an orchestra?

Absolute honesty. It is the only way to gain the trust of musicians and make them do precisely what the conductor wants them to do. With your complete self, you need to show that the role of the conductor is established on a faithful following of what the composer penned down. It is not a specific method, but a necessity. A conductor is *primus inter pares*. A partner, a colleague, and not a despotic master of puppets.

You have been connected for years to the Czech label Supraphon. What is the secret of this company that survived the change of system and continues to publish?

They survived successfully, yet financially they keep on struggling. I believe that their survival must chiefly be credited to the wealth of the Supraphon archive. In the last two decades they have mostly published re-editions of magnificent recordings from the past. Their quality is good enough to compete with digital productions. New records, if released, contain a chamber repertoire that does not call for large line-ups, and therefore are much less costly to record in a studio.

What were your first days with Supraphon like?

They were a great opportunity for me; in fact, they were a dream come true. At that time everything belonged to the state, and you just couldn't release records yourself, even if you had plenty of money. Just an invitation to cooperate from the monopolist on the national recording market was a great distinction, and it accelerated my career. I had a narrow circle of friends and collaborators and there was a magnificent understanding between us; we recorded many records together with a varied repertoire. To this day, I keep on meeting some of them on one project after another.

Your career is proof that one can promote works of native culture abroad.

I have always been convinced that it is a duty of the artist to promote his homeland and its native art. It is a labour and onus for a lifetime. You need to try to include works by less recognised composers in your programmes, and convince people that they are worth listening to. I partially succeeded in doing this with the music of Martinů and Suk, but to this day I frequently find it a problem when I take an orchestra on tour or to a festival. I propose contemporary Czech music and other interesting pieces to the organisers, and their counterproposal is nearly unwaveringly Dvořák's Symphony No. 9.

Are the Czech audiences curious about new sounds?

No audience is sufficiently educated and ready for novelties, unless you work permanently with them on it. It is also the permanent obligation for every cultural institution, not only in my country.

In Prague, I try to design repertoires of subscription concerts so as to maintain appropriate proportions between classics and pieces that are less well known. So far it has worked very well.

You have worked with two consummate orchestras: the BBC Symphony Orchestra and the Czech Philharmonic Orchestra. Did you notice any special differences between them?

The greatest difference is in the absolutely uncanny flexibility of British orchestras, BBC SO included, and their capacity for the quick mastering of a repertoire, irrespective of the style and period from which the music comes. To achieve an equally high level of performance in the Czech Republic, you need to work much longer at a slower pace.

Interviewed by **Maciej Łukasz Gołębiowski**

Jiří Bělohlávek: Czech conductor born in 1946. Hails from Prague, long-term first conductor of the Czech Philharmonic, founder of Prague Philharmonia. In 1995–2000, the principal guest conductor of the BBC Symphony Orchestra, recently also the principal guest conductor of Rotterdams Philharmonisch Orkest. Recognised also as an opera conductor, he has conducted Czech operas in New York's Metropolitan Opera and London's Royal Opera House. The best orchestras of the world have performed under his baton.

7:30 pm on Thursday, 2 April, Warsaw Philharmonic Hall

Conductors from the pit

The conductor is god, but also a master of self-creation. He is the one who focuses attention. Unless he works in an opera house: then life's much harder on him.

Jacek Marczyński

There was a time when those who devoted themselves to the opera would be called *kapellmajster*, which emphasised their belonging to a less prestigious category of conductors. To this day Americans use the term 'pit conductor' to denote the ones who conduct in the pit, contrasting them with the ones who stand on stage before the audience. Yet most of those who have tried their hand in the opera house remain under its charm. 'Do I prefer symphonies or operas? I would give preference to neither', Jerzy Semkow was once heard saying. 'For I love opera too much to deal with it often, and moreover, an opera house is an unbroken catalogue of sometimes unacceptable compromises. Yet it is impossible to forget the smell of the wings.' Nevertheless, when offered the opportunity to make his début at New York's Metropolitan Opera with *Eugene Onegin* in the late 1960s, he refused and the productions were taken over by Stanisław Skrowaczewski. Semkow decided to wait for a proposal from one of the American orchestras. In turn, James Levine was director of the Boston Symphony Orchestra and principal guest conductor of the Munich Philharmonic, yet his name is connected almost exclusively with the Metropolitan Opera. Is there any room for

wondering why if he arrived in the pit of that theatre in 1971 and has worked there to this day? The difference is that nowadays, due to a spinal condition, he conducts the orchestra from there, sitting down.

Others – and Christian Thielemann, Franz Welser-Möst, and Valery Gergiev are in their number – oppose being classified into a single category. Even Fabio Luisi, when he took over Levine's performances during his friend's illness, did not resign from conducting the Viennese Symphony in parallel. And having become director of Zurich's Opernhaus he decided that the opera house's orchestra would also play as the Philharmonia Zürich.

It would therefore be difficult to find another Nello Santi, a conductor who has devoted his long life to the opera. Singers adore him, and claim that they benefit more from preparing a premiere with him than during all of their studies.

Possibly Antonio Pappano – his junior by a quarter of a century – will become Santi's successor in the future as his career so far has consisted of two important stages: ten years in the post of music director of La Monnaie in Brussels, and an even longer spell managing the Royal Opera House in London's Covent Garden. In opposition to Santi stands the domineering Riccardo Muti. 'I am very demanding and very harsh. Yet these traits have helped in my career', he said in an interview. Those who have had an opportunity to see Muti conducting an opera have noticed that he guides the orchestra with one hand, and with the other ushers the singers to the places he finds appropriate, hardly acknowledging what the director intended. The musical effects may be as consummate as in Santi, yet achieved with entirely different methods.

Nowadays, conductors must fight for their position in the opera house: first of all with the directors, but also with the singers, because the cult of the star is increasing. 'The higher the order of singer, the easier it is. Those who are really exquisite know what they want, and are so precise that any discussion becomes redundant. There have been prima donnas who wanted to add elaborate cadences to sustain the impressive sound above what is appropriate. Then I explain what I am interested in, and we reach an understanding', Kazimierz Kord told me. It happens that many conductors transfer their style – and even their habits – from the concert hall to the opera. The most extreme example of that was given years ago by Witold Rowicki. Nominated Director of the Wielki Theatre in Warsaw for a time, he would silence the audience appalled by the fact that they clapped after each aria. In turn, other conductors forget that the opera house is an unbroken continuum of compromises.

1. James Levine (born 1943). King of New York's Metropolitan Opera where he has reigned supreme for over 40 years. Although officially not its director, he is its god. Severe spinal problems eliminated him for nearly two years, yet he returned and opens the new season with a premiere of *Il Nozze di Figaro*. The most multitalented opera conductor in the world, still he hardly ever takes an interest in contemporary works.

2. Nello Santi (1931). Known simply as 'Papa Santi'. He is possibly the last conductor eager to act unreservedly as a servant to the singers. He

conducts Verdi's and Puccini's operas by heart, humming them together with the performers, and always having an eye on them. He does not care much for fame, for years he has been tied to the opera in Zurich, but, as its former director, has just embraced La Scala. Santi will be seen there in the coming season as well.

3. Riccardo Muti (1941). The reverberations of the conflict which forced him to leave La Scala in 2005 and left a chink in the impeccable image have died down. In the autumn of 2014, he left the Opera in Rome in a protest against budget reductions. He is widely expected to give a terrific performance of *Ernani* standing at the rostrum of this year's Salzburg Festival. An opposite in character to Santi, he expects obedience from singers and allows no empty show-offs.

4. Antonio Pappano (1959). The musical director of London's Royal Opera House (Covent Garden) for the last 12 years, and the youngest conductor to hold the post in its history. Earlier, he had held the same position at La Monnaie in Brussels. With great experience and a very friendly attitude to artists, he has helped many stars (Angela Gheorghiu and Roberto Alagna) to achieve even greater success.

5. Franz Welser-Möst (1960). If you want to listen to the best performance of Richard Strauss, it will be under his baton (*Der Rosenkavalier* in Salzburg in 2014). Obviously his repertoire is much broader and is always touched with his hallmark highest quality, which he proved as musical director of Opernhaus in Zurich. His compatriots appreciated him in 2010 by entrusting him with the same position in Vienna's Staatsoper, which he recently abandoned in the wake of a conflict with the managing director.

6. Valery Gergiev (1953). Record holder among conductors, he is in charge of 180 concerts per season. Not all of them are perfect, yet his achievements in his capacity as Director of the Mariinsky Theatre in Saint Petersburg have been impressive over the last 26 years. He has inundated the Metropolitan Opera with Russian works, does not avoid Wagner, and likes very much Berlioz's *Trojans*. Recently invited far less eagerly due to his close contacts with Vladimir Putin.

7. Daniel Barenboim (1942). He had the cheek to conduct Wagner in Israel. His interpretations of that music are exceptional, and he also makes interesting interpretations of Tchaikovsky's operas (*The Queen of Spades* and *Eugene Onegin*), and would sometimes reach for Verdi. He opened this season with a premiere of *Tosca*. Musical director of Berlin's Staatsoper and – until recently – of La Scala.

8. Christian Thielemann (1959). Former assistant of Herbert von Karajan, not always friendly and known for his sharp tongue. Currently connected to Dresden's Semperoper and the Easter Festival in Salzburg, musical consultant in Bayreuth. His domain is Wagnerian drama and Richard Strauss, yet he is working on *Cavalleria Rusticana* and *I Pagliacci* for Salzburg in 2015.

9. Fabio Luisi (1959). When James Levine fell ill, he entrusted Fabio with all his jobs at the Met. Today Luisi is its first guest conductor, and besides that, musical director of Opernhaus

in Zurich. Obviously, an expert in Italian music, yet highly versatile – let proof of this be the fact that he won a Grammy in 2013 for his recording of *Siegfried* and *Götterdämmerung*.

10. Yannick Nézet-Séguin (1975). A conductor with a great future: currently stands at the helm of the Rotterdam Philharmonic yet makes more and more frequent guest appearances in the opera, and this in the best opera houses of New York, Paris, Vienna, and Salzburg. He impresses us with his vigour, and usually conducts from memory. Possibly, he is growing up to be a successor of Santi because he adores singers, and they love working with him.

Jacek Marczyński is a journalist of *Rzeczpospolita* national daily.

From Mascagni to Penderecki

'Italian opera is honey to my heart' says the soprano **Ewa Vesin**.

Tomasz Handzlik: Can we already congratulate you on your visit to the Metropolitan Opera?

Ewa Vesin: I don't know if there's anything to talk about at all. Obviously, I found the audition for the Met a great challenge, but I didn't do it for my career, but rather for myself. I needed new challenges and also a test of my competence, notwithstanding the result. I found a month's work at Yale University under the supervision of Doris Yarick-Cross and Timothy Shaindlin an absolutely novel experience, a new look at myself that favoured reflections which were crowned by the audition for the Met itself.

I believe that now that I have seen what I can do at the very top, at this Mt Olympus of the opera, I'll now find it easier in other theatres because my career is somewhat different from the path taken by most opera singers. I decided to first start a family, obviously not quitting as a singer. Immediately after my studies, I was associated with Wrocław Opera for ten years where what I really did was learning the profession. Today, when my children are peacefully growing up, and in practice the maturity of my voice already allows me to sing the parts appropriate for it, this must be the moment when my development drive moves into top gear and becomes more distinctive.

You are already training a new generation of vocalists.

As a guest lecturer at the Academy of Music in Wrocław, I have up to now few students. Yet I must admit that I do it at the expense of greater stress than the profession of an opera singer. Perhaps because I have performed on stage since I was six and I find the theatre something absolutely natural. What comes on top of that in the work of a teacher is the question of great responsibility for young people. Moreover, you work on a living instrument.

What do you get across to your students?

I must be quite an unorthodox teacher, because I don't forbid them to go to consultations and master classes conducted by other singers. I myself still continue to hone my skills. When I was a student, all we heard were restraints. We were not allowed to go to workshops or consult other teachers.

A few weeks ago you were getting ready to perform Gustav Mahler's 'Symphony of a Thousand'; and at the Ludwig van Beethoven Easter Festival, we will hear you in fragments of Pietro Mascagni's operas. You frequently reach for Giacomo Puccini and Giuseppe Verdi, and on the other hand – Richard Wagner, and Krzysztof Penderecki, whose *Credo* you performed on the occasion of the Maestro's 80th birthday at the Wielki Theatre – Polish National Opera under Valery Gergiev. Not a small range of styles, is it?

It was truly enormous when I still sang both mezzosoprano – for example Princess Eboli in *Don Carlos* and Carmen – and soprano parts. Now I focus solely on the soprano repertoire. I must also face symphonic music. Still, I don't believe this range to be too big. Puccini, the Italian bel canto, and now Mascagni – this is the true honey to my heart. And Penderecki? I don't sing all his works. I have not yet even tried to do any of his operas. *Credo* is written absolutely correctly for a soprano, while the *Polish Requiem* is a great challenge, as it is a very difficult work for vocalists. I adore Symphony No. 8, and in a while I will also be working on the previous one. Luckily, cooperating with Krzysztof Penderecki, I have the privilege to examine each piece from all angles, and should I consider that it is still too early for me, I can always refuse. The Professor does not get annoyed.

When it comes to Puccini, Verdi, Mascagni, and Wagner – the technique is the starting point. One and the same. Always. Obviously, there are also the questions of interpretation coming on top of that. In this company, Wagner is absolutely unique. Working on his tetralogy at the Wrocław

Opera I had the pleasure to work with Professor Hans-Peter Lehmann. We focused on the text, as the word is the most important thing in Wagner. Still, written in old Germanic, the text was very difficult and we frequently needed the support of professional interpreters. The whole work thus started from telling those contorted stories contained in the libretto, and all those nuances related to nearly every figure. That was a hard task. On the other hand, when we take Puccini or Verdi, it is obvious that the theme of the opera is love: somebody falls in love, and later usually dies. Everything is so simple. In Wagner, there is an array of subplots besides love, little details that we could really examine thanks to the assistance of Professor Lehmann. There came a time when the work on the text translated into working on the vocals. Puccini and Verdi are sung at the Academy from nearly the very first day. After some time, that legato, that long phrase, becomes something absolutely natural. On the other hand, in Wagner, there is suddenly the beginning of text, text, text... paying attention to the most minute detail, to every comma.

What are you working on now?

This season I will have my début as Halka on the stage of the Wielki Theatre – Polish National Opera. My name began to be recognised in the musical world only after the Wagner in Wrocław. As a very young girl, the roles I sang there included the role of Sieglinde in *The Valkyrie*. Soon afterwards, the Wielki proposed engaging me for a number of their productions. I refused. I felt I was still too inexperienced as a singer, and the Warsaw stage was still too big for me. Then somehow it just happened that I will have my début there only now, ten years later. The same opera house also offered me the part of Vitellia in Wolfgang Amadeus Mozart's *La clemenza di Tito*, so everything is slowly developing, going forwards small step by small step. There is also Karol Szymanowski's *King Roger* at the Kraków Opera ahead of me. It is far more difficult music, calling for vast concentration. Still, the majority of contemporary pieces are like that. You cannot work on these pieces for only a few hours a day as they call for an intense focus. Puccini, Verdi, Mascagni is just sung music – pleasant. And what comes into play here is mathematics.

Interviewed by **Tomasz Handzlik**

Ewa Vesin will perform on 24 March at the Warsaw Philharmonic Hall with David Sotgiu (tenor) under Massimiliano Caldi.



Lconcept¹³

WINA, HERBATY, KAWY, OCTY, OLIWY, MAKARONY

SKLEP ONLINE: WWW.CONCEPT13.PL



WARSZAWA: DH VITKAC, BRACKA 9
KRAKÓW: PASAŻ HANDLOWY RYNEK GŁ. 13

DER ELEFANT

SINCE



1990

KUCHNIA • SKŁAD WIN

*The World
Whole on Your Plate*

ŚWIEŻE RYBY • OSTRYGI • KRABY
KRWISTE STEKI • SOCZYSTY HAMBURGERY

DER ELEFANT

PLAC BANKOWY 1

WARSZAWA

WWW.DERELEFANT.COM

