

Warszawa
Wielkanoc 2010

BEETHOVEN

Nr 6

M A G A Z I N E



© 2010 Marcin Maciejowski

FENOMEN FORTEPIANU



Long Yu



Rudolf Buchbinder



Pavel Gililov



Ivan Monighetti



Louis Lortie



Mísia



Ingo Metzmacher



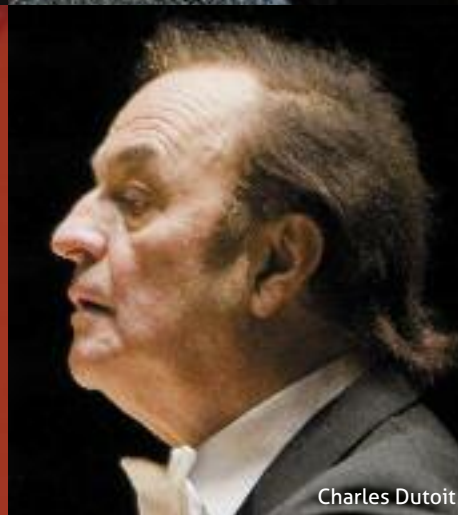
Kirill Gerstein



Eric Le Sage



Melanie Diener



Charles Dutoit



Helena Juntunen



Agata Szymczewska



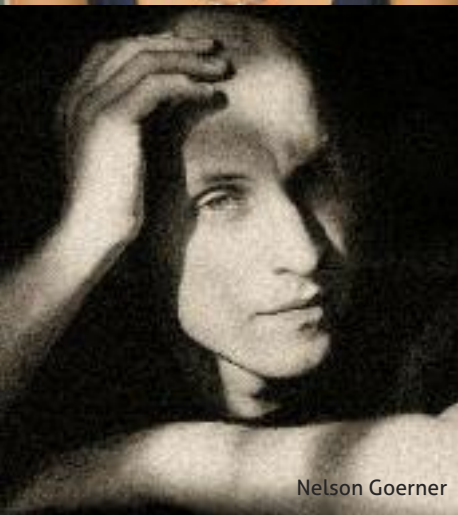
Boris Berman



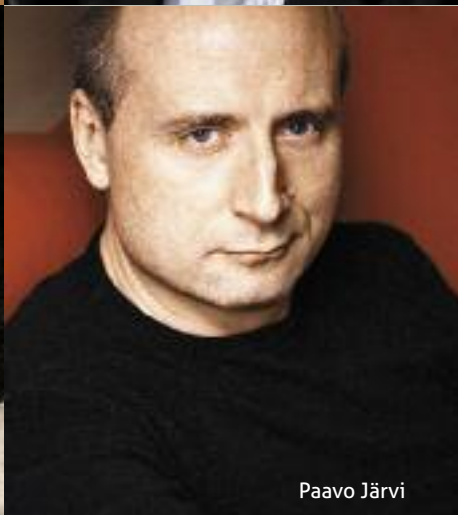
Rafat Kwiatkowski



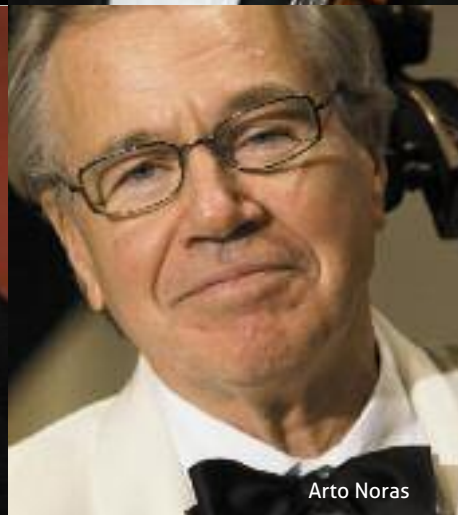
Mihaela Ursuleasa



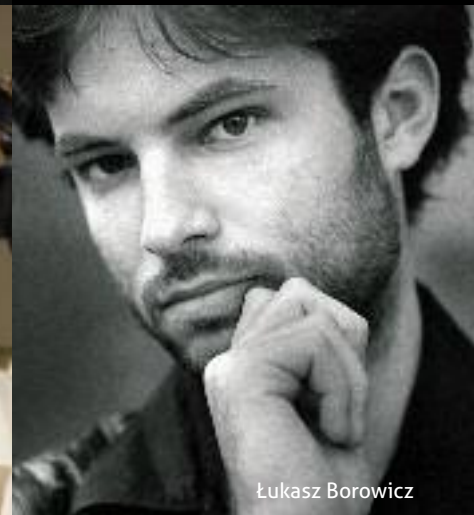
Nelson Goerner



Paavo Järvi



Arto Noras



Łukasz Borowicz

Warszawa, Wielkanoc i Beethoven

22 koncerty, 48 godzin muzyki: uroczyste koncerty, nastrój powagi. Ale także plakat-komiks Marcina Maciejowskiego i filmowy spot w tej samej konwencji, w Internecie, telewizji i w warszawskim metrze. Z jednej strony światowe gwiazdy muzyki poważnej, z drugiej zjawiskowa Mísia, mistrzyni pieśni fado, ze specjalnie dla nas przygotowanym multimedialnym programem...

Tegoroczny Festiwal Ludwiga van Beethovena odbywa się w atmosferze Roku Chopinowskiego. Ktoś mógłby powiedzieć, że to symboliczne dwie twarze festiwalu – ale czy rzeczywiście? Gdy Beethoven dobiegał swych dni, Chopin był ledwie młodzikiem: dziś obu na równi fetujemy jako geniuszy swoich czasów. Obaj już w młodości łamali uświęcone „przez wieki” tradycje. Obaj mieli też przywilej nie zawsze dany artystcie: uznania doczekali się jeszcze za życia.

Każdy wirtuoz był kiedyś u progu kariery. Młody człowiek przychodzący pierwszy raz w życiu na koncert niesie w plecaku buławę... melomana. Festiwal nie ma – i nie stara się mieć – dwóch twarzy. Muzyka jest jedna.

Andrzej Giza

dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

Dla łowców rarytasów

1800 wykonawców z różnych stron świata wystąpi na XIV Wielkanocnym Festiwalu. Ta liczba robi wrażenie, podobnie jak wielkie produkcje. Już w pierwszym tygodniu wystąpią orkiestry symfoniczne z Berlina i Szanghaju. W międzynarodowej obsadzie zabrzmi też opera romantyczna Carla Marii von Webera, której paradoksy wyłapuje w swoim artykule Piotr Deptuch. Łowcy rarytasów repertuarowych powinni być zadowoleni – *Euryanthe* Webera, Ries, Nowakowski, Mahler czy Czerny, którym zachwyca się w rozmowie z Kacprem Miklaszewskim pianista Pavel Gililov. Fenomen fortepianu jest w tym roku kluczem do odczytania muzyki Beethovena, Chopina i Schumanna. Koncertom, jak co roku, towarzyszy wystawa manuskryptów Beethovena ze zbiorów Biblioteki Pruskiej w Berlinie, przechowywanych w krakowskiej Jagiellonce. Żaden festiwal nie może się pochwalić taką atrakcją. Włodzimierz Kalicki przypomina sensacyjne okoliczności, w jakich rękopisy trafiły do Polski: przed kilku laty był to przedmiot jego dziennikarskiego śledztwa na łamach „Gazety Wyborczej”.

Anna S. Dębowska

redaktor naczelna „Beethoven Magazine”



John Axelrod i Christoph Eschenbach, 13 kwietnia 2006



Cornelia Much, Michel Lethiec, Trevor Pinnock, Elżbieta Penderecka, 2008



Christa Ludwig, 15 marca 2008

Christopher Hogwood, 28 marca 2007





Anne-Sophie Mutter i Krzysztof Penderecki, 29 marca 2009

Festiwal, który witam z radością

z **Marią Kaczyńską**, Pierwszą Damą RP
rozmawia **Eliza Orzechowska**:

Jest pani stałym gościem Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena...

Maria Kaczyńska: Jestem jego gościem od 2004 roku, od czasu, gdy Lech Kaczyński, ówczesny prezydent Warszawy, zaprosił Festiwal Beethovenowski do stolicy. Wielkanocny Festiwal należy już do stałych wydarzeń muzycznych Warszawy i za każdym razem witam go z ogromną radością.

Na jakie koncerty wybiera się pani w tym roku?

Program jest imponujący, a wybór koncertów trudny z uwagi na moje ograniczone możliwości czasowe. Na pewno będę chciała usłyszeć Shanghai Symphony Orchestra i wszystkie dziewięć symfonii Beethovena, jeśli czas mi na to pozwoli.

Jak ocenia pani atmosferę i poziom festiwalu na tle innych imprez muzycznych w kraju?

Zawsze jestem pod ogromnym wrażeniem znakomitej organizacji festiwalowych wydarzeń, starannego doboru programu i wysokiego poziomu artystów, którzy przyjeżdżają do Warszawy z całego świata. Atmosfera koncertów jest znakomita, wręcz rodzinna. Jest to niewątpliwie wielka zasługa dyrektora festiwalu, pani Elżbiety Pendereckiej.



Elżbieta Penderecka, Maria Kaczyńska, Andrzej Giza



Nigel Kennedy, 27 marca 2007



Rudolf Buchbinder, 2008

Gidon Kremer, 1 kwietnia 2004



DEKALOG DYREKTORA FESTIWALU

1. Misja

Każdy festiwal musi mieć swoją ideę przewodnią. Dla mnie jest nią pozyskanie młodej publiczności dla muzyki klasycznej i kultury wysokiej.

2. Repertuar

Dlatego potrzebny jest atrakcyjnie dobrany, różnorodny program, wykraczający poza zwyczajowy kanon melomana.

3. Gwiazdy

Bez gwiazd nie ma festiwalu. Wielcy artyści w programie świadczą o klasie imprezy. Anne-Sophie Mutter, Rudolf Buchbinder, Paavo Järvi, Arto Noras to artyści ściśle związani z naszym festiwalem.

W tym roku dołączą Charles Dutoit, Paul Groves, i wielu innych.

4. Inicjatywa

Dużo jeżdżę po świecie, słucham setek koncertów, bywam na festiwalach, poszukuję młodych talentów z myślą o zaprezentowaniu ich u nas. Moim najnowszym odkryciem jest 11-letni chiński pianista Marc Yu. Cieszę się, że wystąpi w koncercie obok tak wybitnej pianistki jak Elisabeth Leonskaja.

5. Publiczność

Nasz festiwal ma stałą publiczność, ma swoich fanów. Ale liczba słuchaczy rośnie. Dzięki naszej akcji promocyjnej, przeprowadzonej w telewizji Deutsche Welle oraz w serwisie internetowym CNN, coraz więcej zagranicznych melomanów kojarzy stolicę Polski z Festiwalem Beethovenowskim i przyjeżdża na nasze koncerty.

6. Galeria plakatu polskiego XXI wieku, czyli działania pozamuzyczne

Chcemy, aby festiwal nie tylko skupiał uwagę melomanów, lecz stał się wydarzeniem interesującym dla różnych odbiorców kultury, dla różnych środowisk. To jedyny w Polsce festiwal, dla którego plakaty projektują malarze tej miary, co Marcin Maciejowski, Wilhelm Sasnal czy Bartek Materka. Ich prace współtworzą pozytywny i intrygujący wizerunek.

7. Odwaga

To wyjść poza obręb muzyki klasycznej, w stronę jazzu i wartościowej rozrywki. Współtworzyć projekty artystyczne z takimi indywidualnościami, jak Misia, Urszula Dudziak, Grażyna Auguścik, Andrzej Jagodziński Trio.

Festiwal powinien zaspokajać głód muzyki pozarepertuarowej.

8. Nagrania

Po każdym festiwalu powinno pozostać coś więcej niż pamięć o wydarzeniach artystycznych. Od kilku lat wspólnie z Polskim Radiem rejestrujemy koncerty WFB, wydajemy też serię rzadko wykonywanych oper na płytach, docenioną m.in. na MIDEM w Cannes.

9. Kursy mistrzowskie i sympozjum naukowe

Festiwal powinien być okazją do spotkania się występujących na nim wybitnych artystów z młodszym pokoleniem muzyków; naturalną platformą przekazywania doświadczeń i wiedzy. Także naukowej – po każdym sympozjum w ramach WFB Akademia Muzyczna w Krakowie wydaje skrypt podsumowujący sesję.

10. Impresariat

Torowanie drogi młodym talentom to nowa rola Impresariatu Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena, a Wielkanocny Festiwal jest jednym z tych miejsc, w których mają oni szansę zabłysnąć i mogą rozpocząć swoją karierę.

Elżbieta Penderecka

A full-length portrait of Elżbieta Penderecka, an elderly woman with short, styled blonde hair. She is wearing a black long-sleeved top with a large, ruffled collar and a matching black skirt. Her accessories include a multi-strand pearl necklace, large pearl earrings with gold-colored accents, and a ring on her left hand. She is standing in a grand interior space, with a dark, ornate metal staircase railing visible on the left and white architectural columns in the background. The lighting is soft and even, highlighting her features and the textures of her clothing.

Elżbieta Penderecka,
Dyrektor Generalna
Wielkanocnego Festiwalu
Ludwiga van Beethovena

Fot. Piotr Kucia



PRZYCZAJONY TYGRYS

Współczesna muzyka chińska to głównie twórczość kompozytorów, którzy dojrzewali w czasach maoistowskiej „rewolucji kulturalnej”, takich jak Qigang Chen i Xiaogang Ye.

Ich utwory usłyszymy na otwarcie XIV WFB.

W bogatej tradycji muzycznej Chin zawód kompozytora nie istniał. Dopiero w początkach XX wieku tamtejsi artyści znający muzykę europejską zaczęli zapisywać swoje utwory stosując europejską notację. Proces, który doprowadził do obecnego rozkwitu chińskiej twórczości kompozytorskiej, trwał wiele wieków; ważnym jego elementem była asymilacja muzyki zachodniej. Za jej symboliczny początek uznać można rok 1598, kiedy marzący o nawróceniu mieszkańców Państwa Środka jezuita Matteo Ricci podarował cesarzowi Wan Li klawikord: instrument, na którym – rzecz w muzyce chińskiej dotąd nieznana – można było grać akordy. Utwory kompozytorów zachodnich rozbrzmiewały na dworach cesarskich, poznawali je uczniowie licznych szkół misyjnych. Jednak wiele lat musiało upłynąć, zanim sami Chińczycy zabrali się za komponowanie.

W stronę muzyki narodowej

Przełamanie zachodniego monopolu w tej dziedzinie nie przyszło łatwo, jako że wcześniej działające w Chinach instytucje nowoczesnego życia muzycznego pozostawały w rękach cudzoziemców. Najstarszą w tym kraju orkiestrę symfoniczną założono już w roku 1879 w Szanghaju (w jego eksterytorialnej części), ale aż do roku 1925 nie pozwalano w niej grać Chińczykom. W tym czasie wśród chińskiej

inteligencji coraz żywsze stawało się pragnienie przyswojenia zachodniej wiedzy muzycznej i kultywowania jej w narodowym duchu. Cel ten wielu chińskich muzyków uważało za swój patriotyczny obowiązek, za służbę na rzecz modernizacji i demokratyzacji kraju. Młodzi muzycy odbywali studia na Zachodzie, poznawali tam także nurty najnowsze – muzykę Bartóka, Hindemitha czy Schönberga. Lecz za równie ważne uważali zgłębianie własnej tradycji, a większość z nich wyznawała ideę „muzyki narodowej”.

W czasach realizmu socjalistycznego

Rewolucja komunistyczna, w wyniku której 1 października 1949 r. ogłoszono powstanie Chińskiej Republiki Ludowej, miała dla twórczości kompozytorskiej mieszane skutki. Z jednej strony obowiązywać zaczęły zasady realizmu socjalistycznego na wzór sowiecki, co dla wielu kompozytorów nie było nawet specjalnie uciążliwe – już wcześniej powszechne było wśród nich przeświadczenie, że twórca winien „służyć masom”. Bardziej niebezpieczne okazały się tendencje do uznawania muzyki artystycznej za burżuazyjny luksus. Z drugiej strony objawiły się zalety scentralizowanego państwa, dzięki którym życie muzyczne kraju mimo wszystko się rozwijało.

Rewolucja kulturalna i po niej

Prawdziwą katastrofą okazała się rozpoczęta w roku 1966 „rewolucja kulturalna”: nie wykonywano wówczas żadnej muzyki oprócz kilku wzorcowych oper rewolucyjnych i takichże pieśni. Muzyki „burżuazyjnej” (jak nazywano muzykę zachodnią) i „feudalnej” (czyli tradycyjnej chińskiej) zakazano całkowicie. Czerwonogwardziści niszczyli instrumenty jako szkodliwy przeżytek i prześladowali twórców, z których wielu spędziło kilka lat na „reedukacji”, polegającej na zesłaniu na wieś i ciężkiej pracy fizycznej.

Pragmatyczny kurs przyjęty po śmierci Mao Zedonga w roku 1976 otworzył nowy rozdział w muzyce chińskiej. Przełomowym i symbolicznym wydarzeniem stało się ponowne otwarcie Centralnego Konserwatorium w Pekinie. Na 18.000 kandydatów było tylko sto miejsc – władze uczelni postanowiły przyjąć jeszcze dodatkowych stu kandydatów. Wśród przyjętych znaleźli się najbardziej znani dziś na świecie kompozytorzy: Tan Dun, Chen Yi, Zhou Long, Guo Wenjing, Qu Xiaosong, Xiaogang Ye, Qigang Chen i zmarły w roku 1993 Mo Wuping.

Chiński duch

Od tego czasu można mówić o prawdziwym rozkwicie twórczości w Chinach. Młodzi kompozytorzy, a także część twórców starszego

pokolenia w większości zarzucili dominujący przez dziesięciolecia (choć nadal tu i ówdzie kontynuowany) styl określany niekiedy mianem „pentatonicznego romantyzmu”. Za jego wyróżnik uznać można harmonizowane w dur-moll melodie ludowe przykrojone do równomiernej temperacji i przez to pozbawione bogactwa rozmaitych i odmiennych w różnych tradycjach i regionach systemów intonacyjnych, ornamentacji i zmiennego metrum. Przynajmniej równie ważne, jak studiowanie muzyki zachodniej, stało się dla nich wnikliwe studiowanie własnej tradycji. „Chińskość” ich muzyki objawia się w eksplorowaniu specyficznych cech muzyki rodzimej, takich jak intonacja, technika instrumentalna i wokalna, ornamentyka i rytm oraz w tłumaczeniu na język dźwięków chińskich koncepcji filozoficznych, ducha i emocji. „Chińskość ducha” niekoniecznie bywa przez kompozytorów kultywowana. Dla wielu z nich ważniejsza bywa autoekspresja. Wynika ona po prostu z naturalnej zdolności rozumienia własnej kultury.

Graj na fortepianie, będziesz wielki

Chiny często uważa się za kraj, który w największym stopniu może zmienić oblicze wywodzącej się z Zachodu muzyki artystycznej, co wynika z prestiżu, jakim cieszy się ona tam od dziesięcioleci. Świadczy o tym wiele faktów, choćby to, że kilkadziesiąt milionów dzieci uczy się w Chinach gry na fortepianie – często dlatego, że rodzice uważają fortepian za instrument elity, wobec czego umiejętność gry traktują jako element ułatwiający życiowy sukces. Z popularnością muzyki klasycznej i romantycznej nie idzie jednak w parze zainteresowanie muzyką dawną (nawet barokową) i współczesną, zatem nowocześniejsze nurty rodzimej twórczości początkowo nie otrzymywały prawie żadnego wsparcia ze strony władz i instytucji. To właśnie – obok chęci uczestniczenia w światowym życiu muzycznym i zdobywania doświadczeń – zdecydowało, że większość chińskich kompozytorów mieszka za granicą. Najbardziej znanym z nich jest niewątpliwie mieszkający w Stanach Zjednoczonych Tan Dun, twórca oper *Marco Polo*, *Tea*, *First Emperor*, znany także dzięki muzyce filmowej (*Przyczajony tygrys*, *ukryty smok*). Tam również działają lub działali przez pewien czas m.in. Zhao Long, Qu Xiaosong, Ye Xiaogang, Bright Sheng i Chen Yi. Mniej efektowną niż Tan Dun, lecz bardzo piękną i subtelną muzykę tworzy osiadły we Francji **Qigang Chen**, ostatni uczeń Messiaena.

Cudze chwalicie, swego nie znacie

Sukces utworów tych i innych twórców na Zachodzie sprawił, że pod koniec lat 90. ich muzykę zaczęto dostrzegać również w kraju, a orkiestry, od których za granicą domagano się wykonywania chińskich utworów, włączyły je do swojego repertuaru. Prestiż kompozytorów wzrósł do tego stopnia, że zaczęto zamawiać u nich utwory z okazji ważnych wydarzeń: w roku 1997 przyłączenie Hongkongu do Chin kontynentalnych uczczono wykonaniem symfonii *Heaven, Earth, Mankind* Tan Duna. **Qigang Chen** poproszono o napisanie utworu na otwarcie olimpiady w Pekinie. Niektórzy, jak Qu Xiaosong i **Xiaogang Ye**, zdecydowali się na powrót do kraju. Nie ulega wątpliwości, że również dzięki inicjatywom podejmowanym w Chinach (festiwale, zespoły specjalizujące się we współczesnej muzyce) o nowej muzyce tego kraju będziemy słyszeć coraz częściej.

Krzysztof Kwiatkowski

Z Chin do Europy

– W Chinach kompozytorzy nie podlegają cenzurze – twierdzi maestro Long Yu, szef Shanghai Symphony Orchestra, która zainauguruje XIV Wielkanocny Festiwal Beethovenowski.

Konrad Godlewski: To jedna z najlepszych orkiestr na Dalekim Wschodzie?

Long Yu: To najstarsza orkiestra w Azji, a także jedna ze starszych na świecie. W zeszłym roku obchodziła 130-lecie istnienia. Sam pochodzę z Szanghaju, dokąd wróciłem po dwudziestu latach, dlatego dyrygowanie nią uważam za wielki zaszczyt i przywilej. Orkiestra składa się z najlepszych muzyków i współpracuje z najlepszymi artystami z całego świata. W sezonie 2009/2010 są wśród nich także dyrygenci z Polski: Krzysztof Penderecki i Jacek Kaspszyk.

Zainteresowanie muzyką klasyczną rozwija się w Chinach w ostatnich latach w błyskawicznym tempie. Skąd się to bierze?

W czasach rewolucji kulturalnej muzyka poważna była zakazana. Na przełomie lat 70. i 80. Chiny zaczęły się otwierać na świat. Młodzi, utalentowani ludzie mogli znów studiować w konserwatoriach muzycznych, a nawet wyjechać na zagraniczne stypendium, z czego wielu skorzystało. Jakies dziesięć lat temu ci muzycy zaczęli do Chin wracać, dostrzegając tu ogromne możliwości rozwoju. Muzyka klasyczna cieszy się wielkim zainteresowaniem wśród młodych ludzi. Mam nadzieję, że obu pokoleniom uda się nawiązać dialog ze sobą i z całym światem, i że ten rozwój będzie kontynuowany.

Niedawno pomagał Pan w pracach nad wystawieniem opery *Legenda Białego Węża* Zhou Longa w Bostonie. Czy dostrzega Pan dysproporcję – Chiny pasjonują się muzyką Zachodu, a Zachód wciąż niewiele wie o chińskiej muzyce?

Nie chciałbym dzielić kompozycji na wschodnią i zachodnią. Wszyscy mają swoje korzenie, ale sposób patrzenia na sztukę, na talent staje się podobny. Nie sądzę, by tu istniała jakaś wielka luka. Ludzie mają prawo wybierać to, co im się podoba. Jeśli chodzi o Chiny, to u nas obie tradycje muzyczne funkcjonują obok siebie. Orkiestry symfoniczne istnieją tylko w dużych miastach, choć pewnie będą powstawać także na prowincji. Cienimy także naszą tradycję i chcielibyśmy, by była znana na świecie. W naszych konserwatoriach są wydziały rodzimej, tradycyjnej muzyki.

Czy w Chinach państwo wspiera muzykę współczesną? Młodemu twórcy trudno zadebiutować?

Jak wszędzie na świecie. Staramy się nad tym pracować, wspierając młodych



kompozytorów i zamawiając u nich nawet krótkie utwory. Państwo chińskie nam oczywiście pomaga w utrzymaniu zespołów i konserwatoriów, trudno byłoby wyobrazić sobie cały system bez tego wsparcia. Niemniej, najlepsze orkiestry pozyskują również fundusze od sponsorów – od chińskiego biznesu, międzynarodowych firm, banków. Mimo kryzysu, od tej strony Chiny nie wyglądają najgorzej. Jednak instytucja głównego sponsora nie jest aż tak dobrze rozwinięta, jak np. w USA, a dotacje od osób prywatnych ciągle zdarzają się sporadycznie.

Jak pan ocenia chińską edukację muzyczną? Ile jest konserwatoriów i jaki poziom reprezentują?

W największych miastach działa około 10 szkół wyższych. Nasze konserwatoria, podobnie jak inne szkoły w Azji, oskarżane są o to, że bardziej skupiają się na technicznych aspektach grania, niż na kwestiach artystycznych. Mam nadzieję, że to się zmieni, szczególnie w muzyce kameralnej, smyczkowej, którą bardzo lubię.

Czy w Chinach zdarza się jeszcze, że państwo ingeruje jakoś w pracę muzyków albo umieszcza kompozytorów na indeksie, tak jak to się czasem dzieje np. w przypadku reżyserów filmowych?

W profesjonalnej orkiestrze takie rzeczy po prostu nie mogą się zdarzyć. W Chinach kompozytorzy nie podlegają cenzurze, o żadnym indeksie, na którym byłyby ich nazwiska nie słyszałem.

Po rewolucji kulturalnej wszystko się zmieniło. Muzyka to uniwersalny język, jest ponad kwestiami politycznymi.



Siódma Mahlera

Pieśń nocy

Ingo Metzmacher jest pierwszym Niemcem, który objął dyрекcję DSO Berlin w ciągu ponad 60 lat jej istnienia. Jedną ze specjalności zespołu jest muzyka Gustava Mahlera, którego 150. rocznica urodzin mija w tym roku. Znakomita berlińska orkiestra zagra w Warszawie *VII Symfonię e-moll „Pieśń nocy”*.

Bartosz Kamiński: Gustav Mahler zwykł dołączać do swoich symfonii program lub przynajmniej odautorski komentarz – wiemy, co miała wyrażać muzyka lub co ją zainspirowało. Z *Siódmą* jest inaczej – to najbardziej tajemnicza z jego symfonii. To trudność czy ułatwienie?

Ingo Metzmacher: „Programowość” muzyki Mahlera jest dosyć złudna. W końcu obcujemy z dźwiękiem, a ten może wyrażać najrozmaitsze rzeczy. Nie sądzę, by *VII Symfonia* była trudniejsza do interpretacji, niż inne.

Mahler był także wielkim twórcą pieśni i jego symfonie nierzadko mają „pieśniowy” charakter. Towarzyszy pan na fortepianie wybitnym śpiewakom. Czy doświadczenie to pomaga w interpretacji symfonii Mahlera? Owszem, choć trzeba pamiętać, że Mahler wprost odwoływał się do swej twórczości pieśniarskiej jedynie w czterech pierwszych symfoniach. W kolejnych dziełach – także w *Siódmej* – tych odwołań już nie ma. To niezwykle, że tworząc pełne rozmachu symfonie, czerpał z tak intymnej

formy, jaką jest pieśń. Nadaje to jego muzyce szczególny ton, bardzo mi bliski. Uwielbiam pieśni Schuberta, Schumanna, Wolffa i Brahmsa – i samego Mahlera.

Jak Pan postrzega jego dokonania?

Kilka lat temu napisałem książkę o muzyce ubiegłego stulecia. Jej pierwszy rozdział traktuje o Mahlerze, bo to od niego rozpoczął się w muzyce XX wiek, nowa epoka. Można jego twórczość postrzegać jako podsumowanie późnego romantyzmu, z którego wyrósł. Ale już to, jak rozbudował formę swych symfonii, fakt, że czerpał z tzw. muzyki popularnej, z trywialnych melodii, każe widzieć w nim twórcę nowoczesnego, którego eksperymenty natchnęły kolejne pokolenia. Był pierwszym kompozytorem, który używał różnych oznaczeń dynamiki dla grających jednocześnie grup instrumentów, np. drugie skrzypce grają *pianissimo*, podczas gdy pierwsze – *fortissimo*. W ten sposób każda grupa instrumentów zyskuje na ekspresji, a brzmienie całości – głębiej. Mahler był znakomitym dyrygentem, potrafił wykorzystać

możliwości wielkiego zespołu z niespotykanym mistrzostwem. Zdemokratyzował dźwięk orkiestry symfonicznej.

Dokładnie zapisywał oznaczenia tempa, dynamiki, ekspresji. Jego partytury w najdrobniejszym szczególe wskazują, jak należy grać jego muzykę. Jak wytłumaczyć fakt, że mamy tak wiele różnych interpretacji Mahlera?

Myślę, że są dwa powody. Pierwszy, dość banalny – niektórzy dyrygenci nie respektują oznaczeń w partyturze. Drugi – bardziej złożony: nie sposób dokonać zapisu muzyki na papierze w sposób absolutny, zawsze pozostawia on wykonawcom pewien margines swobody. Kompozytor może tylko wyznaczyć kierunek i granice interpretacji. Partytura to nie muzyka, a jedynie jej zapis, z natury niedoskonały. Wzorec interpretacji prędzej można utrwalić w nagraniu, ale Mahler – jak wiadomo – tego nie zrobił, umarł zbyt wcześnie. Trzeba się starać jak najlepiej zrozumieć jego intencje, wnikliwie studiując partyturę.

Będąc przez osiem lat dyrektorem Filharmonii w Hamburgu prowadził pan koncerty noworoczne pod znanym tytułem *Kto się boi muzyki XX wieku?*

Zawarte w tytule pytanie było oczywiście retoryczne, zaś utwory, które wykonywaliśmy, miały udowodnić, że muzyka XX wieku nie musi być trudna w słuchaniu.

Powszechnie określa się Pana jako specjalistę od niej. Czy zgadza się Pan z taką opinią?

Zajmuję się nią od początku kariery i stanowi większą część mojego repertuaru – w programie niemal każdego mojego koncertu jest utwór z XX albo XXI wieku. Wolę jednak, by postrzegano mnie jako kontynuatora niemieckiej tradycji kapelmistrzowskiej, w której ważna jest wszechstronność repertuarowa. Wyrósłem w tej tradycji, mój ojciec był wiolonczelistą, i bardzo bliska jest mi muzyka Mozarta, Beethovena, Schuberta, Brahmsa, Brucknera i Wagnera. Nigdy nie przestanę dyrygować ich utworami.

Co jeszcze wymieniliby Pan jako elementy wspomnianej tradycji?

Nabożny stosunek do partytury. Najważniejsze jest to, co zamierzył kompozytor, a nie osobowość dyrygenta. Do niemieckiej tradycji należy też szlifowanie zawodowego warsztatu w operze – wielu przyszłych dyrygentów rozpoczyna pracę od akompaniowania na fortepianie śpiewakom i prowadzenia prób w teatrze, potem zostają dyrygentami operowymi, a dopiero gdy nabiorą wprawy – symfonicznymi. Sam przeszedłem podobną drogę i wiem, że dyrygowania najlepiej uczyć się w operze. Szczęśliwie do dziś mamy w Niemczech dużo teatrów operowych.

Rozmawiał Bartosz Kamiński



Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Orkiestra powstała w niespełna rok po zakończeniu II wojny światowej.

Wyspecjalizowała się w wielkiej symfonice i muzyce XX w.

Nad jej brzmieniem pracowali znakomici dyrygenci,

jej kolejni szefowie:

- **Ferenc Fricsay** – najchętniej dyrygował kompozycjami Bartóka, Berga i Strawińskiego.
- **Lorin Maazel** – preferował romantyzm i neoromantyzm
- **Riccardo Chailly** – wypracował słynne *forte* orkiestry, podziwiane zwłaszcza w symfoniach Brucknera i Mahlera
- **Vladimir Ashkenazy** – wzbogacił repertuar DSO o Skriabina i Szostakowicza
- **Kent Nagano** – twórca obecnej świetności orkiestry, z którą nagrał kilka wybitnych mahlerowskich interpretacji.



Opera Bałtycka i Bałtycki Teatr Tańca

występy gościnne

na scenie Teatru Narodowego w Warszawie

www.baltyckiteatrtanca.pl

www.operabaltycka.pl

8 czerwca 2010 g.19
Romeo i Julia
balet Izadory Weiss



9 czerwca 2010 g. 19
Richard Strauss
Ariadne auf Naxos
kierownictwo muzyczne
José Maria Florêncio
inscenizacja i reżyseria
Marek Weiss

Euryanthe.

Niedocenione dzieło Webera

Tytułową partię kreuje znakomita niemiecka sopranistka **Melanie Diener**. Regularnie występuje na Festiwalu w Salzburgu i w Metropolitan Opera w Nowym Jorku, jako Euryanthe śpiewała w Tuluzie.

Euryanthe jest operą pełną paradoksów, wymykającą się jednoznacznej klasyfikacji.

Jest nie tylko eksperymentem, ale także buzującym tygłem różnych wpływów i punktów odniesienia.

Piotr Deptuch

Niewiele można znaleźć dzieł w historii opery, których recepcja byłaby równie powikłana, co *Euryanthe* Carla Marii Webera. Nieustannym zarzutem o miałość i brak koherencji przeciwstawiono opinię, że jest to być może najlepsza z wszystkich partytur kompozytora. Jej premiera odbyła w Wiedniu 25 października 1823 roku. Mimo doborowej obsady z Henriette Sontag na czele, nie było dobrego przyjęcia. Paryska krytyka dokonała trawestacji tytułu, jakże złośliwie określając dzieło mianem „nudziary” – „Ennuyante”. W XX w. mierzyli się z nią wybitni dyrygenci (Arturo Toscanini, Bruno Walter, Carlo Maria Giulini i Marek Janowski). Dopiero ostatnie lata przyniosły częściową rehabilitację opery, której gorliwym propagatorem stał się brytyjski maestro sir Mark Elder i grająca na instrumentach historycznych Orkiestra Wieku Oświecenia.

Demoniczne jest piękne

Przyczyn kompozytorskiej klęski Webera szuka się przede wszystkim w librecie autorstwa Wilhelminy von Chézy. Nawiązała ona do anonimowej XVI-wiecznej *Opowieści o Gérardzie de Nevers i pięknej, cnotliwej Euryancie z Sabaudii, jego miłej*.

Nieustannym zarzutem o miałość jego dramatycznej struktury i brak podstawowej koherencji przeciwstawiono opinię, iż to być może najlepsza z wszystkich weberowskich partytur – rozpatrywana z muzycznego punktu widzenia.

Libretto istotnie trudno uznać za udane. Postaci są konwencjonalne, ich motywacje i działania przewidywalne, treść zawiła. Główni bohaterowie papierowi, nieprawdziwi w swojej przesadnej dobroci. Na scenie dominują więc czarne

charaktery: odrażający Lysiart i demoniczna Eglantyna. Są to być może najwspanialsze wokalne kreacje, jakie wyszły spod pióra Webera, który okazał się tu bystrym obserwatorem mrocznych stron ludzkiej duszy, chyba jeszcze bardziej niż w *Wolnym strzelcu*. Partie Lysiarta i Eglantyny zachwycają dramatycznym impetem, siłą wyrazu i wyrafinowaną psychologiczną charakterystyką.

Cenił ją Wagner

Początek II aktu opery to prawdziwe kompozytorskie *tour de force*: monolog Lysiarta *Wo berg' ich mich! – So weih' ich mich* staje się mistrzowsko nakreślonym portretem człowieka doprowadzonego do kresu desperacji. Następuje po nim wspaniały duet z Eglantyną „Komm, denn”, który w swojej zbrodniczej aurze antycypuje sceny z Verdiowskiego *Makbeta* i Wagnerowskiego *Lohengrina*. Wagner znał dobrze partyturę Webera i w swoich dziełach przejął nie tylko jej techniczne zdobycze, ale i koncepcje wielu swoich postaci. Eteryzna Euryanthe to zapowiedź zarówno Senty z *Holendra tułacza* jak i Elzy z *Lohengrina*. W partyturę Webera wpatrzony był nie tylko mistrz z Bayreuth, ale również i Schumann, który w swojej *Genowefie* w sposób wyraźny do niej nawiązał.

Jest co śpiewać...

Partie solowe stawiają wykonawcom bardzo duże wymagania techniczne – Weber bardzo często używa skrajnych rejestrów z wyeksponowanymi silnie „dołami skali”, zabarwia śpiew liryczny elementami techniki koloraturowej, by po chwili żądać od śpiewaka dramatycznej projekcji dźwięku. Gdyby spróbować dokonać



Arcydzieło muzyki romantycznej zostanie przypomniane na Wielkanocnym Festiwalu, a następnie zarejestrowane na płycie z serii wydawanej z Polskim Radiem, podobnie jak wcześniej *Lodoïska* i *Der Berggeist*.

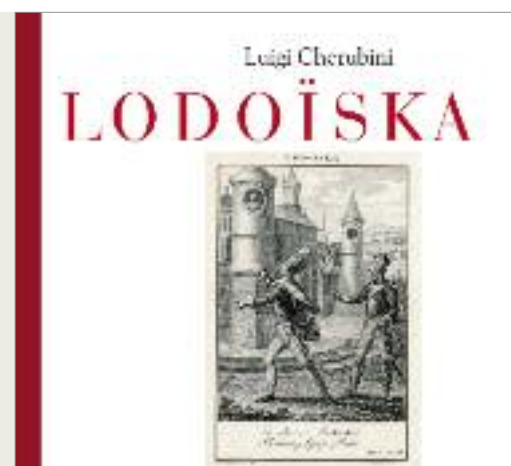
Złą Eglantynę śpiewa wschodząca gwiazda Finka **Helena Juntunen** (sopran). Śpiewa na scenach Wiednia, Amsterdamu, Brukseli, Nicei, Genui i Genewy w repertuarze od Mozarta do Brittena.

rekomendacji najcelniejszych fragmentów partytury, wybór paść musi oczywiście na sławną uwerturę, która dokonuje streszczenia najważniejszych fragmentów dzieła, nie zaniedbując w niczym precyzji formalnej allegro sonatowego. Akt pierwszy przynosi wiele znakomitych fragmentów z tercetem *Wolan, du kennst mein herrlich Eigentum* na czele, w którym Lysiart, wątpiąc w kobiecą wierność, deklaruje uwiedzenie Euryanthe; oraz znakomitą scenę Eglantyny *O mein Leid ist unermessen*. W akcie drugim niepodzielnie królują Lysiart i Eglantyna, a całość rekapitułuje wspaniały i niezwykle dramatyczny finał, będący obrazem duchowego sponiewierania i upokorzenia Euryanthe. W akcie trzecim na uwagę zasługują „pustynny” duet Euryanthe i Adolara *Wie liebt' ich dich*, oraz przejmująca modlitwa protagonistki *Schirmender Engel Schaar*. Wielkie wrażenie wywołuje też scena Eglantyny *Ich kann nich weiter*, w której znieruchomiała z przerażenia wiedźmę ściga duch Emmy. W swojej zasadniczej koncepcji opera Webera wchodzi w interesujący dyskurs zarówno z dopiero co kielkującą przestrzenią romantycznej wyrazowości jak i z pozornie już skostniałym idiomem XVIII-wiecznej *opera seria*. Monumentalizm, dźwiękowy przepych i koncepcja dramatyczna w równym stopniu nawiązują do francuskiej tragedii lirycznej, co antycypują świat XIX-wiecznej *grand opera*. *Euryanthe* nie jest dziełem mistrzowskim, choć kompozytor zawarł w nim najlepsze karty swojej twórczości. Choć jej wartość jest ciągle dyskusyjna, jej miejsce w rozwoju zarówno opery niemieckiej jak i całościowo rozpatrywanej opery romantycznej jest nie do przecenienia.

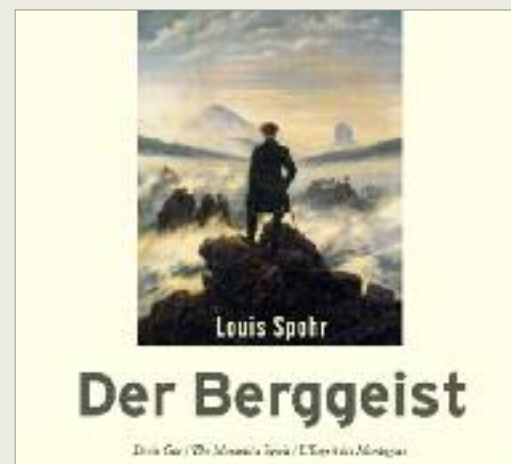
Piotr Deptuch

Operowe rarytasy na płytach

Tradycją Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie jest prezentacja mniej znanych, a zasługujących na przypomnienie dzieł operowych, znajdujących się w sferze wpływów ostatniego z klasyków wiedeńskich. W roku 2008 wykonano (i wydano na płycie) operę Luigi Cherubiego *Lodoïska*, która choćby ze względu na obecność polskich kontekstów wydała się szczególnie interesująca. Opieki artystycznej nad tym przedsięwzięciem podjęła się legendarna Christa Ludwig – jeden z najwspanialszych głosów 2. połowy XX wieku. W 2009 zaprezentowano operę *Der Berggeist*, skomponowaną przez jednego z najciekawszych, choć ciągle czekających na właściwą recepcję kompozytorów niemieckiego romantyzmu – Louisa Spohra. Również doczekała się wydania płytowego. W obydwu przypadkach dyrygentem był **Łukasz Borowicz**, młody – choć już bardzo utytułowany – polski kapelmistrz, laureat międzynarodowych konkursów i zdobywca prestiżowych nagród artystycznych, dyrektor Polskiej Orkiestry Radiowej. Jego poszukiwania repertuarowe i chęć odejścia od żelaznego kanonu znakomicie współgrają z ideą prezentacji mniej znanych oper. *Euryanthe* może stać się sukcesem dyrygenta, wspartego doborową obsadą solistyczną z **Melanie Diener** w roli tytułowej.



Luigi Cherubini *Lodoïska*
– nominacje do nagród
Midem Classical Award 2009 i Fryderyk 2009



Christa Ludwig / Christa Ludwig's Opera / Christa Ludwig's Opera

Rok 2010 to rok Chopina i Schumanna. Obaj twórcy, urodzeni jeszcze za życia Beethovena, upodobali sobie fortepian i w ślad za mistrzem z Bonn rozwijali artystyczne możliwości tego instrumentu. XIV Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena będzie świętem pianistów i muzyki fortepianowej.

Pianiści, których grzech nie posłuchać...



Louis Lortie – studiował w Montrealu u Yvonne Hubert, uczennicy Alfreda Cortota oraz w Wiedniu u Leona Fleischera, którego profesorem był Artur Schnabel. Mając taki artystyczny rodowód nie mógł nie poświęcić się Chopinowi i Beethovenowi, którego wszystkie 32 sonaty zarejestrował dla brytyjskiej wytwórni Chandos. Lortie, który w 1984 r. wygrał Konkurs im. Busoniego, zarejestrował też wszystkie fortepianowe dzieła Ravela i Liszta. O nagraniu etud

Chopina z Queen Elizabeth Hall recenzent „Financial Times” napisał: „Chopin nigdy i nigdzie nie brzmiał tak dobrze”. Lortie z Sinfonietką Cracovią wykonają oba koncerty fortepianowe Chopina oraz *Konzertstück* op. 92 Schumanna.

🎵 **Poniedziałek, 22 marca, godz. 19.30, Filharmonia Narodowa**



Boris Berman – klasyk współczesnej pianistyki, który zarejestrował na płytach wszystkie dzieła fortepianowe Siergieja Prokofiewa i Alfreda Schnittkego. Jest wykładowcą Yale University School of Music, ale do Stanów Zjednoczonych trafił przez Izrael ze Związku Radzieckiego, z którego wyemigrował w 1973 r. Berman był wychowankiem legendarnego Lwa Oborina, pierwszego zwycięzcy Konkursu Chopinowskiego w Warszawie w 1927 r. Po debiucie w 1965 r. działał jednocześnie jako klawesynista, wykonując muzykę dawną, i pianista,

który dokonał rosyjskich prawykonań utworów współczesnych mu kompozytorów: Karlheinz Stockhausena, Luciana Beria, György’ego Ligetiego, Alfreda Schnittkego. Pianista wykona *V Koncert fortepianowy Es-dur* op. 73 Ludwiga van Beethovena, wraz z Orkiestrą Filharmonii Narodowej pod dyktando Antoniego Wita.

🎵 **Środa, 24 marca, godz. 19.30, Filharmonia Narodowa**



Kirill Gerstein – utalentowany 32-latek z Woroneża jest laureatem I nagrody Konkursu Pianistycznego im. Artura Rubinsteina w Tel Awiwie w 2001 r. Swoją pierwszy sukces odniósł jako 11-latek w... Polsce, jako zwycięzca Międzynarodowego Konkursu Bachowskiego w Gorzowie. Swoje umiejętności doskonalił m.in. pod kierunkiem Solomona Mikovsky’ego w Manhattan School of Music i Dmitri Bashkirova w Madrycie. Od blisko 10 lat jest obywatelem

amerykańskim. Jego talent wyróżniła kapituła prestiżowej Gilmore Artist Award (jej laureatem był Piotr Anderszewski), przyznając artyście w styczniu tego roku nagrodę w wysokości 300 tys. dolarów za nieprzeciętną muzykalność i wirtuozerię. Gerstein wykona *II Koncert fortepianowy B-dur* op. 83 Johanna Brahmsa z towarzyszeniem Deutsches Symphonie-Orchester Berlin pod dyktando Ingo Metzmachera.

🎵 **Piątek, 26 marca, godz. 19.30, Filharmonia Narodowa**



Mihaela Ursuleasa – w ciągu niespełna stu lat istnienia Konkursu Chopinowskiego w Warszawie uzbierała się wspaniała galeria laureatów, ale także tzw. salon odrzuconych, którego ramy wypełniają przykłady niewiarygodnych wręcz pomyłek konkursowego gremium jurorów. Rumuńska pianistka była faworytką publiczności XIV Konkursu w 2000 r.: serca słuchaczy podbiła żywiołowa indywidualność Ursuleasy, doceniona na Konkursie im. Clary Haskil,

którą wygrała jako 16-latka. Do finału w Warszawie nie przeszła. Dziś ma 32 lata, mieszka w Wiedniu, niedawno ukazała się jej płyta wydana przez firmę Edel. Jej specjalnością jest muzyka niemiecka, pianistka udziela się też wydatnie jako kameralistka i w takiej roli, w koncercie „Przyjaciele Chopina”, wystąpi na festiwalu.

🎵 **Niedziela, 28 marca, godz. 17, Filharmonia Narodowa**



🎵 Apogeum popularności **fortepianu** przypadło na pierwszą połowę XIX w. To ten instrument królował w arystokratycznych salonach i w mieszczańskich domach. Służył podczas uroczystych występów i przy rodzinnym muzykowaniu. O jego wzięciu świadczy liczba odmian: były fortepiany stołowe, buduarowe, przenośne, fortepian-szafa i oczywiście pianina.

🎵 Zdobyć umiejętność gry na fortepianie jeszcze do połowy XX w. należało do obowiązkowych elementów wykształcenia, nie tylko w tzw. dobrych domach.

🎵 Zawrotna kariera fortepianu rozpoczęła się w drugiej połowie XVIII w. (choć instrument został skonstruowany już pod koniec XVII w. przez niejakiego Bartolomeo Cristoforiego). Wówczas nazywano go jeszcze rozmaicie: pianoforte, fortepiano, hammerklavier. Kolejni budowniczości pracowali nad udoskonalaniem mechanizmu młoteczkowego. Z biegiem czasu powstały dwa rodzaje tego mechanizmu: wiedeński, tzw. naciskowy oraz angielski, tzw. uderzeniowy. Ten drugi przetrwał, ponieważ gwarantował większą nośność brzmienia, niezbędną w coraz większych salach koncertowych. W roku 1822 francuski konstruktor Sebastien Erard jeszcze go ulepszył, stosując własny wynalazek tzw. podwójnego wymyku, gwarantujący szybką repetycję dźwięku. Mechanizm angielski doskonalony był później przez czołowe fabryki fortepianów: Steinwaya w Nowym Jorku, Bechsteina w Berlinie, Blüthnera w Lipsku i Bösendorfera w Wiedniu.

🎵 Ok. 1826 r. opracowano kolejne elementy dzisiejszego fortepianu, m. in. metalową ramę do strun i filcową okleinę młoteczków.

🎵 W połowie XIX w. skala fortepianu wzrosła do siedmiu oktaw i tak jest do dziś (wyjątek: fortepianom koncertowym dodaje się jeszcze pół oktawy).

🎵 Artystyczne możliwości nowego instrumentu odkrył przede wszystkim Beethoven. W swoich ostatnich sonatach: op. 106 *Hammerklavier*, op. 109, 110 i 111 antycypował możliwości współczesnej pianistyki, a kontynuatorami byli Chopin, Schumann i Liszt, który otworzył erę słynnych wirtuozów tego instrumentu.

Fenomen białych i



Chopin, Beethoven...

Utarło się sądzić, że Chopin Beethovena nie cenił i właściwie niczego od niego nie zaczerpnął. To tylko część prawdy – uważa **Wojciech Bońkowski**.

Jest prawdą niewątpliwą, że w muzycznym wykształceniu Chopina muzyka mistrza z Bonn odegrała rolę marginalną. Solidna nauka kompozytorskiego rzemiosła, jaką swym warszawskim uczniom wpajał Józef Ksawery Elsner, opierała się przede wszystkim na mistrzach dawniejszych, jak Mozart i Bach. Wpływ tego pierwszego na melodykę, a drugiego na fakturę wczesnych dzieł Chopina nie ulega kwestii. W latach 20. XIX w. twórczość Beethovena uchodziła jeszcze za zbyt świeżą i „nowoczesną”, by odbić się szerszym echem w tak prowincjonalnych muzycznych ośrodkach, do jakich należała wówczas Warszawa. A gdy już Chopin inspirował się muzyką najnowszą, był to fortepianowy styl *brillant* Jana Nepomuka Hummła, Henriego Herza i Friedricha Kalkbrennera oraz opera włoska i francuska – Rossini, Spontini, Bellini, Auber, Boieldieu, Meyerbeer.

Jest niewątpliwą rzeczą, że dla wychowanego w duchu klasycyzmu, a ponadto lirycznie i introwertycznie nastawionego Chopina postać i dorobek Beethovena nie posiadały szczególnego magnetyzmu. Toteż nie dziwią świadectwa o jego krytycznym stosunku do Beethovena. Delacroix przytoczył opinię Chopina, że przyczyną niechęci do mistrza z Bonn „nie jest rzekoma oryginalność, nieco dzika, jaką mu się zaszczytnie przypisuje, ale to, że zbacza od odwiecznych prawideł”; przy czym Chopin przeciwstawił mu przy tej okazji Mozarta. Nie dziwi też ironia, z jaką w listach z 1845 r. kompozytor *Etiudy Rewolucyjnej* wypowiadał się o hucznym odsłonięciu pomnika Beethovena w Bonn. A już wyrazem zdecydowanego antybeethovenizmu jest (uważana przez chopinologów za przerysowaną) charakterystyka zawarta przez Liszta w jego słynnej i wpływowej pracy o Chopinie z 1851 roku: „Jakkolwiek oddawał cześć dziełom Beethovena, budowa ich wydawała mu się nadto atletyczną, tony zbyt grzmiące, namiętność za bliska żywiołowi; rafaellofskie piękności pojawiające się obok potężnych pomysłów tego geniuszu sprawiały mu niemal przykrość”.

„Namiętność zbyt bliska żywiołowi” – dla dyskretnego nawet w porywach Chopina było to dyskwalifikujące.

To jednak nie jest cała prawda. Były i momenty Chopinowskiego zachwytu Beethovenem, jak ów słynny *passus* z listu do Tytusa Woyciechowskiego z 20 października 1829: „zaprzeseżłego piątku było *Trio* Beethovena ostatnie [„Arcyksiążęce” B-dur op. 97], coś podobnie wielkiego dawno nie słyszałem, tam on szydzi z całego świata”. Były mistrzowskie wykonania jego sonat,

jak *Sonaty As-dur* op. 26, o której, brzmiącej pod palcami Chopina, anonimowa Szkotka pisała: „Byliśmy oniemiałi, nie słyszawszy nigdy czegoś podobnego”; a Delacroix dodawał jakże wymowny epitet *merveilleux*.

Wiemy z licznych przekazów, że Chopin polecał swoim uczniom wykonywać kilka sonat Beethovena – wśród nich *Appassionatę* op. 27 nr 2 i wspomnianą *As-dur* op. 26.

To ostatnie dzieło prowadzi nas zresztą na trop Beethovenowskich wątków w twórczości samego Chopina. Zawiera ono bowiem jako część trzecią cyklu *Marsz żałobny na śmierć bohatera* (zapowiadający podobny *Marsz* z Symfonii *Eroica*, skomponowanej rok później). Trudno nie dostrzec tu bezpośredniej inspiracji dla *Marsza żałobnego* Chopina, wprowadzonego jako wolna część do *Sonaty b-moll* op. 35. To tak znajome nam dzieło nie budzi dziś żadnego zaskoczenia, lecz podobne ukształtowanie sonaty było w latach 30 XIX w. nowością szokującą nawet Schumanna, jednego z najzagorzalszych zwolenników Chopina.

Echo Beethovena pobrzmiewa często tam, gdzie Chopin decyduje się na silne kontrasty muzycznej materii i ekspresji. Wspaniały odcinek środkowy *Larghetto* z *Koncertu f-moll* Chopina – ów tłumiony wybuch młodromantycznej namiętności – czyż nie przypomina odległe orfeicznej pieśni w środkowej części *Koncertu fortepianowego G-dur*? Czyż pierwsza część *Sonaty c-moll* op. 4 nie podąża śladem podobnie rozpoczynających się – wariacjami – cykli Beethovena (choć zabieg ten stosował i Mozart), a *Tria g-moll* op. 8 – triów fortepianowych mistrza z Bonn?

Czy w skondensowanym, napiętym do granic przetworzeniu pierwszej części *Sonaty b-moll* op. 35 nie znać inspiracji techniką przetworzeniową Beethovena i nieposkromioną energią takich sonat jak *Patetyczna* czy *Appassionata*? A najbardziej stylem Beethovena zdają się przesycone allegro sonatowe z *Sonaty h-moll* op. 58 i *Sonaty wiolonczelowej* op. 65.

W swych czołowych osiągnięciach na niwie formy sonatowej, chcąc nie chcąc, mimo swego ambiwalentnego do niego stosunku, polski kompozytor nawiązywał do swego wielkiego niemieckiego kolegi. Pean z ust pochlebcy wart niewiele, lecz ze strony kogoś, z kim się spieramy – jest bezcenny.

Wojciech Bońkowski

jest muzykologiem, badaczem twórczości Fryderyka Chopina, italianistą, wybitnym znawcą wina.

czarnych klawiszy



Kwartet talentów



Janusz Olejniczak zagra z muzykami Impresariatu.
Na zdjęciu jako Chopin w filmie *La note bleue* A. Żuławskiego (Sophie Marceau jako Solange).

27 marca na Zamku Królewskim zadebiutuje Kwartet festiwalowy, złożony z artystów reprezentowanych przez Impresariat Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena.

Agata Szymczewska, Maria Machowska (skrzypce), **Artur Rozmysłowicz** (altówka, gościnnie) i **Rafał Kwiatkowski** (wiolonczela) z towarzyszeniem **Janusza Olejniczaka** wykonają *II Koncert fortepianowy f-moll* op. 21 Fryderyka Chopina w wersji na fortepian i kwartet smyczkowy oraz *Kwintet fortepianowy Es-dur* op. 44 Roberta Schumanna.

Ten sam skład uczci 35. rocznicę śmierci Dymitra Szostakowicza, wykonując jego *Kwintet fortepianowy g-moll* op. 57. Przypomni też 150. rocznicę urodzin Gustava Mahlera w wyjątkowy sposób.

Ten wielki symfonik był autorem *Kwartetu fortepianowego a-moll*, z którego zachowała się tylko jedna część.

W 1989 r. Alfred Schnittke skomponował na podstawie szkiców *Kwartetu* Mahlera własny *Kwartet fortepianowy*. Oba utwory zabrzmiały podczas tego samego koncertu, 28 marca. Przy fortepianie zasiądzie Ian Yungwook Yoo (laureat konkursów pianistycznych w Bonn i Santander), na wiolonczeli zagrają na zmianę **Rafał Kwiatkowski** i **Bartosz Koziak**.

Impresariat, którego inicjatorką jest Elżbieta Penderecka, działa od ponad roku. Współpracuje z ponad dwudziestoma artystami polskimi i zagranicznymi, głównie młodego i średniego pokolenia, m.in. z Agatą Szymczewską, Arturem Rucińskim, Rafałem Kwiatkowskim, Marią Machowską, Justyną i Kają Danczowską, Bartoszem Koziakiem, Agnieszką Rehlis, Wojtkiem Gierlachem, Izabelą Matułą.

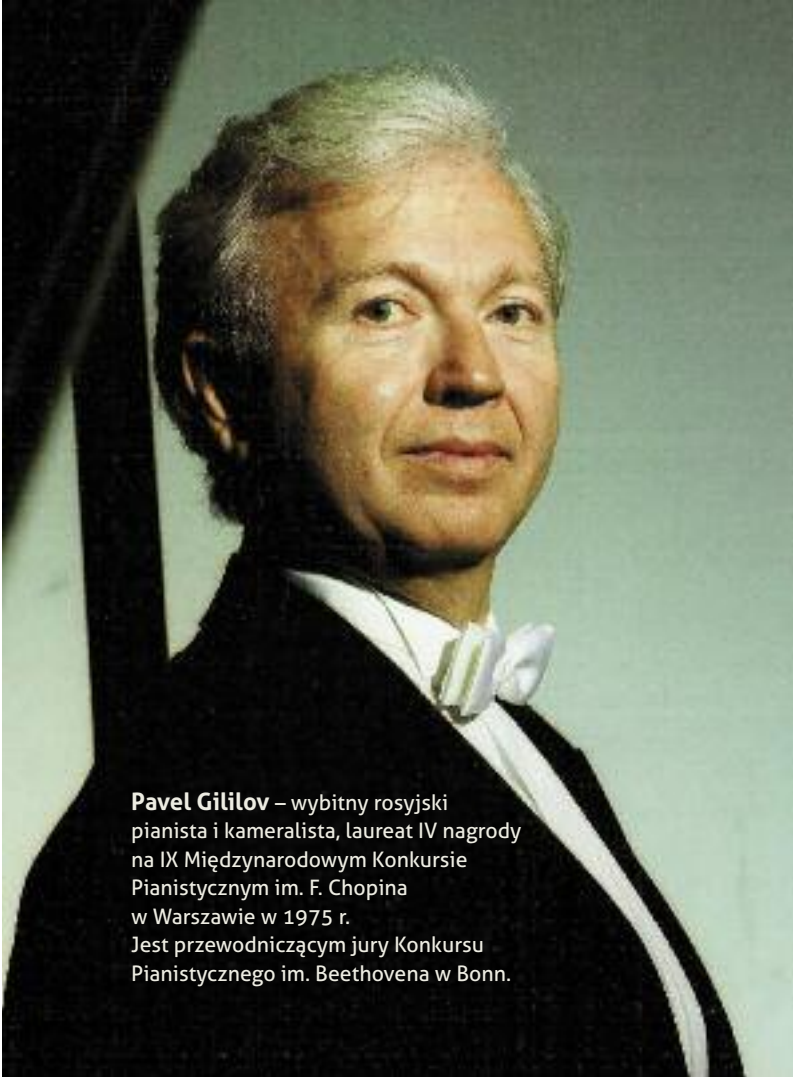
🎵 Sobota, 27 marca, godz. 12, Zamek Królewski. Niedziela, 28 marca, godz. 12, Zamek Królewski

DZIELIMY SIĘ MUZYKĄ WSPANIAŁYCH ARTYSTÓW

Justyna Danczowska fortepian
Kaja Danczowska skrzypce
Łukasz Długosz flet
Wojtek Gierlach bas
Krzysztof Jabłoński fortepian
Julia Kociuban fortepian
Bartosz Koziak wiolonczela
Rafał Kwiatkowski wiolonczela
Maria Machowska skrzypce
Izabela Matuła sopran
Leticia Muñoz Moreno skrzypce
Małgorzata Panko mezzosopran
Carlos Piñana gitara, projekty flamenco
Agnieszka Rehlis mezzosopran
Artur Ruciński baryton
Marian Sobuła fortepian
Agata Szymczewska skrzypce
Aleksandra Świąt fortepian
Yulia Vanyushina fortepian
Ian Yungwook Yoo fortepian
Chór Dumka
Orkiestra Akademii Beethovenowskiej



Impresariat Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena
management@beethoven.org.pl
tel. + 48 22 313 22 75, 76 fax. +48 22 313 00 05
ul. Chmielna 15/10 00-021 Warszawa
www.beethoven.org.pl



Pavel Gililov – wybitny rosyjski pianista i kameralista, laureat IV nagrody na IX Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. F. Chopina w Warszawie w 1975 r. Jest przewodniczącym jury Konkursu Pianistycznego im. Beethovena w Bonn.



Ivan Monighetti – zwycięzca Konkursu im. Piotra Czajkowskiego w Moskwie w 1974 r. Jest profesorem Akademii Muzycznej w Bazylei.

Mistrzowie kameralistyki

Chopin – moja bratnia dusza

Ivan Monighetti i Pavel Gililov zagrają sonaty Beethovena i Chopina na wiolonczelę i fortepian. Z wybitnym rosyjskim pianistą, laureatem IX Konkursu Chopinowskiego w Warszawie rozmawia **Kacper Miklaszewski**.

Pavel Gililov: – Cieszę się, że ponownie zagram w Warszawie. Cenię polską publiczność, słuchaczy wrażliwych i wykształconych. Z niecierpliwością oczekuję spotkania na Wielkanocnym Festiwalu Beethovenowskim.

Kacper Miklaszewski: Jak trudno jest dziś wyrażać siebie w muzyce romantycznej, która ma 200 lat? To niełatwe zadanie. Mam wrażenie, że dziś intelektualne zapotrzebowanie na trudniejszą muzykę zmalało. Moim zdaniem, odbiorca powinien być świadomym uczestnikiem, w pewnym sensie współtwórcą procesu, jakim jest interpretacja, wykonanie na żywo. Tylko wówczas doświadczamy czegoś niezwykłego. Niestety, obecnie publiczność jest na takie wymagania dużo mniej przygotowana.

Czy 35 lat temu, gdy uczestniczyłeś w Konkursie Chopinowskim było łatwiej? Bez wątpienia tak. Wydaje się, że inna była mentalność. W jakimś stopniu brak poczucia nieograniczonych możliwości kazał ludziom odnosić się z większą troską do tego, co już mają. Tkwiło w nas dążenie do czegoś pięknego, w muzyce znajdowaliśmy ukojenie. Pamiętam, jak popularne były koncerty organowe w Rosji w latach 60. i 70. ubiegłego wieku. Ludzie czuli siłę tej muzyki, jej uduchowiony charakter. Nie chodzili do cerkwi, a koncerty dodawały im otuchy. To samo z koncertami muzyki poważnej. Dla mnie ważny jest jej walor etyczny – dobro, zło, ciemność, jasność, motyw walki tych sił. W muzyce Chopina uczucia te są stale obecne.

Czy Sonata g-moll op. 65 to ciągle Chopin, skoro do jej powstania przyczynił się wiolonczelista Auguste Franchomme? Dla mnie to jeden z najdonioślejszych utworów Chopina. On sam wiele myślał o nim, długo nad nim pracował. Liczne szkice pokazują, że był w tę pracę bardzo zaangażowany. To najczystszy styl chopinowski. Nawet *Sonata b-moll* z marszem żałobnym jest mniej dla niego charakterystyczna niż *Sonata wiolonczelowa*, zwłaszcza jeśli obie porównamy z *Polonezem-Fantazją* i *Fantazją f-moll*. To Chopin mojego życia,

a on od dzieciństwa zajmował najważniejsze miejsce w moim sercu, jak miłość od pierwszego wejrzenia. To moja bratnia dusza.

Z Sonaty g-moll bije prawdziwe braterstwo dusz. Jako utwór kameralny Sonata jest napisana nad wyraz zręcznie. Partie obu instrumentów splatają się i wzajemnie przenikają. To kompozycja wybitna, gram *Sonatę* zawsze z wielką przyjemnością. Potrzeba tu wiolonczelisty, który nie pozostaje obojętny wobec muzyki fortepianowej. Boris Pergamenschikow, z którym grałem *Sonatę g-moll* po raz pierwszy, był znawcą pianistyki. Zawsze kochałem wiolonczelę – staram się naśladować jej dźwięk na fortepianie. W utworach Chopina słysząc jej śpiew, choćby w mazurkach, preludiach, etiudach.

Co Carl Czerny zrobił z Sonatą Kreutzerowską Beethovena, przenosząc jej skrzypcową partię na wiolonczelę? Na szczęście potraktował ją z dużą troską. Partii fortepianowej nie zmienił, a w skrzypcowej zmodyfikował nieliczne odcinki dla wiolonczeli niewygodne. Dodał co nieco, z czego ja bym zrezygnował, ale ponieważ respektujemy wolę autora transkrypcji, gramy te niewielkie uzupełnienia. W całości *Sonata* pozostaje zgodna z ideą Beethovena. Rozpoczęcie brzmi na skrzypcach bardziej błyskotliwie ze względu na wysoki rejestr instrumentu. Wiolonczela wprowadza za to barwy organowe. Z początku słuchacz może czuć się zakłopotany, ale potem zwykle zapomina, że utwór był napisany na inny instrument.

Czy chciałbyś wykonać tria, septety, oktety Czernego? Byłoby to interesujące. Niestety Czernego traktujemy wyłącznie jako autora etiud, a on pisał sonaty, symfonie i koncerty. Był naprawdę wielkim muzykiem. Jego kompozycje, a także Riesa i innych uczniów Beethovena włączyłem do programu Konkursu Pianistycznego w Bonn. Twórczość Czernego jest bardzo obszerna; gdyby pojawiła się okazja, chętnie przygotowałbym program z jego kompozycjami.

Tłum. Joanna Jung-Miklaszewska



Our Chopin Affair

Mísia zaśpiewa Chopina

Przyzwyczailiśmy już się do zestawienia Chopin i jazz, ale fado – tego jeszcze nie było. Taki nowatorski projekt przygotowuje słynna portugalska pieśniarka – **Mísia**.

„Obojętnie, w jakim języku śpiewa, zawsze wyciska łzy” – „New York Times”

Chętnie porównuje się ją do legendarnej śpiewaczki fado – Amalii Rodrigues. W jej żyłach płynie portugalska i katalońska krew, mieszka w Paryżu, śpiewa w wielu różnych językach. Oryginalnie brzmiące imię wzięta od Misi Godebskiej, polsko-francuskiej protektorki artystów, córki malarza Cypriana Godebskiego. Susana Maria Alfonso de Aguiar, bo tak brzmi prawdziwe nazwisko Misi, urodziła się w Porto, dojrzewała w hiszpańskich metropoliach pod okiem matki Katalonki, artystki kabaretowej. Być może właśnie to, że wyrastała z dala od kręgów ortodoksyjnie traktujących fado sprawiło, że jest otwarta na różne gatunki muzyczne, sięga po popowe i jazzowe covery, a teraz, z inspiracji organizatorów Wielkanocnego Festiwalu Beethovenowskiego, również po pieśń Fryderyka Chopina w 200. rocznicę jego urodzin.

Piotr Iwicki: Każdorazowe Twoje przybycie do Polski budzi wiele pozytywnych emocji.

Misia: Pozwól, że odwołam się do pewnej impresji, którą ciągle mam przed oczami – tak głęboko zapadła mi w serce. Nigdy byś nie zgadł, ale to słoneczniki. Całe mnóstwo słoneczników na scenie w czasie mojego pierwszego koncertu w Polsce. Urzekła mnie też spontaniczność widowni, z którą udało mi się nawiązać bardzo dobry kontakt.

W czym upatrujesz przyczyn ciągle rosnącej popularności fado na całym świecie?

Muzyczny biznes, podobnie jak życie, gna bez wytchnienia, a ludzie potrzebują zatrzymać się, zamyślić, choć na kilka chwil. Fado ze swoim zadumaniem, eterycznym, romantycznym zawieszeniem, świetnie działa jako antidotum na nasze codzienne zagonienie.

Czy uważasz, że popularność tego gatunku wiąże się z olbrzymim zainteresowaniem world i etno music?

Raczej nie, bo fado to muzyka miasta, dźwięki dochodzące z barów, kawiarni, lepszych i gorszych dzielnic.

Mówi się, że potrzebny jest smutek, ból i łzy, aby było fado.

Są tacy, którzy twierdzą, że to nie tylko gatunek, ale styl życia. Ale ono nie musi być smutne.



Fado to głębia, bo dotyka najczulszych strun ludzkich uczuć, a nad takimi rzeczami nie da się przejść szybko, w biegu, one wymagają skupienia, refleksji.

W Warszawie usłyszemy twój specjalny program oparty na muzyce Fryderyka Chopina – *Our Chopin Affair*.

To nie będzie muzyka Chopina, ale muzyka skomponowana przez mojego argentyńskiego współpracownika, pianistę Daniela Shvetza na kanwie tematów z utworów waszego wielkiego kompozytora, inspirowana klimatem jego dzieł.

Wyczuwam ten sam feeling w jego muzyce, w kilku kompozycjach, który jest właśnie w fado. Choćby w pieśni zatytułowanej *Dumka*. To mogłaby być oryginalna kompozycja w portugalskim klimacie (śmiej). Czuję też w jego nutach samotność, może tęsknotę za ojczyzną.

Czyli Chopin à la fado?

Absolutnie nie, bo my nie będziemy grać „czystego” fado. Nie ma go bez gitary portugalskiej, a w zespole, z którym zaśpiewam Chopina jej nie będzie – jedynie fortepian (Daniel Shvetz), gitara elektryczna (Claudio Romano), skrzypce (Luis Cunha) i audio art (Nives Widauer). Postaramy się stworzyć piękne, nastrojowe połączenie: to, co z muzyki Chopina można przełożyć na język fado bez utraty patosu i emocjonalnej afektacji.

Gdy rozmawiam na temat twojego projektu chopinowskiego, często w rozmowach pada pytanie: Jak ona to zaśpiewa po polsku?

Jeśli słuchałeś moich płyt to wiesz, że nie boję się śpiewać w innych językach. Japoński, turecki, angielski, francuski, hiszpański, portugalski. Dlaczego więc nie polski? Jest trudny, ale ja nie będę się uczyć gramatyki, tylko zaśpiewam w tym języku. Niektóre z tematów będą uzupełnione wierszami portugalskimi i francuskimi.

Rozmawiał **Piotr Iwicki**



Gustavo Dudamel

Simón Bolívar Youth Orchestra

FUNDACJA HILTI Z DUMĄ WYPOSAŻA W NOWOCZESNE INSTRUMENTY
KOLEJNE POKOLENIE WENEZUELSKICH MUZYKÓW

WARSZAWA, 20 CZERWCA 2010
SALA KONGRESOWA PAŁACU KULTURY I NAUKI

Organizacja: Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena
www.beethoven.org.pl



W Bibliotece Jagiellońskiej, jak co roku od krakowskich początków Wielkanocnego Festiwalu, czynna będzie wystawa rękopisów wielkich kompozytorów pochodzących ze zbiorów pruskiej Berlinki. Okoliczności, w jakich trafiły do Krakowa, mogłyby stać się tematem thrillera. O drogocennej kolekcji, o której obecności w Polsce ciągle wie zbyt mało Polaków, pisze **Włodzimierz Kalicki**.

Rękopis znaleziony w Jagiellonce

W lipcu 1945 roku w klasztorze cystersów w Grüssau na Dolnym Śląsku, świeżo przemianowanym na Krzeszów, zjawiała się ekipa polskich bibliotekarzy i pracowników muzeów. Kierował nią pracownik Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, dr Stanisław Sierotwiński. Naukowcy przez kilka miesięcy objeżdżali poniemieckie pałace, zamki, kościoły, klasztory i budynki użyteczności publicznej w poszukiwaniu dóbr kultury zrabowanych przez hitlerowców w czasie okupacji i ukrytych na Dolnym Śląsku. W Grüssau wyprawa dra Sierotwińskiego odnalazła bajeczny skarb. Nad chórami dwóch kościołów – przeznaczonego dla parafian XVII-wiecznego kościoła św. Józefa oraz służącego wyłącznie mnichom barokowego kościoła Najświętszej Marii Panny – polscy naukowcy ujrzeli 505 drewnianych skrzynek zawierających najcenniejsze fragmenty zbiorów Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie.

Królewska kolekcja

Jej zbiory zaczął gromadzić w XVII w. elektor brandenburski Fryderyk Wilhelm, zwany Wielkim Elektorem. Z biegiem czasu do jego zbiorów, przemianowanych na Bibliotekę Królewską, włączane były kolejne kolekcje. Książę Maurycy von Nassau podarował zbiór akwarel i rysunków holenderskich artystów, przedstawiających faunę i florę Brazylii. Wraz z kolekcją Karla Varnhagena do Biblioteki Pruskiej trafiły w XIX w. listy i odręczne pisma ponad dziewięć tysięcy

osób ważnych dla niemieckiej i światowej kultury i nauki.

W roku 1823 sercem berlińskich zbiorów stała się kolekcja manuskryptów muzycznych. W tym samym roku niemiecki uczony i kolekcjoner Georg Pölchau sprzedał Królewskiej Bibliotece swą unikatową kolekcję muzycznych rękopisów, m. in. Jana Sebastiana Bacha. Od tej pory państwo pruskie nie żałowało pieniędzy: już na trzy lata przed śmiercią Ludwiga van Beethovena zaczęło intensywnie skupować jego rękopisy. W roku 1908 Ernest von Mendelssohn przekazał berlińskim zbiorom swą niebywale bogatą kolekcję zawierającą manuskrypty najśłynniejszych dzieł Mozarta, Beethovena, Bacha, Mendelssohna, Schumanna i wielu innych wielkich twórców. Muzyczny dział berlińskiej biblioteki miał najbogatszą na świecie kolekcję rękopisów.

IX Symfonia pod bombami

W czasie II wojny światowej zagrożenie alianckimi bombardowaniami sprawiło, że dyrektor Biblioteki Pruskiej, dr Wilhelm Pöwe już od 1941 roku stopniowo ewakuował z Berlina najwartościowsze zbiory. Na Dolny Śląsk pojechało 41 wielkich transportów książek, dokumentów, manuskryptów, dzieł sztuki. Chowano je w wielkiej tajemnicy w starych zamkach, pałacach, klasztorach. Szczególnie starannie zabezpieczał dr Pöwe manuskrypty muzyczne. Dzieła tego samego kompozytora rozsyłał do różnych miejsc, a jeśli było to

technicznie możliwe, dzielił je na części, po czym poszczególne zeszyty i karty wysyłał do różnych schowków. Tak podzielone zostały m.in. *Wesele Figara* Mozarta oraz *VIII i IX Symfonia* Beethovena. Ewakuowane skarby owijano w płótno i pakowano do solidnych, drewnianych skrzyń. Na każdej z nich wypalano inicjały PSB (Preussische Staatsbibliothek). Najcenniejszą część zbiorów dr Pöwe wysłał już jesienią 1941 roku do zamku Fürstenstein (dziś: Książ w Wałbrzychu), a następnie do Grüssau.

Co było w skrzyniach?

W 505 skrzyniach, prócz całej kolekcji Varnhagena i brazylijskich obrazów, daru księcia von Nassau, znalazło się ponad 2300 starodruków muzycznych z XV–XVIII wieku oraz nieocenionej wartości rękopisy. Zawinięte w płótno spoczywały w skrzyniach 22 autografy Beethovena, w tym *IX Symfonia* (ale bez chórów finałowych, które dr Pöwe dla bezpieczeństwa wysłał gdzie indziej); cała *VII Symfonia* i III część *VIII Symfonii*, *Wielka Fuga*, części kwartetów cis-moll i B-dur, listy i notatki.

Obok nich znajdowało się 109 autografów muzycznych Mozarta – w sumie czwarta część jego zachowanych w świecie manuskryptów. Wśród nich *Czarodziejski flet*, 3 i 4 akt *Wesela Figara*, jeden akt *Così fan tutte*, jedenaście symfonii, w tym *Praska* i *Jowiszowa*, dwanaście koncertów fortepianowych, *Msza c-moll*. Do tego 13 autografów muzycznych Bacha, w tym kantaty,

Wystawa rękopisów 2010: Beethoven, muzyka i fenomen fortepianu. Rok Chopina i Schumanna

Od 18 marca przez dwa tygodnie będziemy oglądać autografy pieśni Schumanna (nieopusowane *Elf Jugendlieder*) oraz jego *Koncertu wiolonczelowego a-moll* op. 129. Ponadto zobaczymy rękopisy Fryderyka Chopina (pochodzą ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej): *Scherza E-dur* op. 54, *Barkaroli Fis-dur* op. 60, *Nokturnu f-moll* op. 55 nr 1, dwóch walców z op. 69 oraz mazurków: *e-moll* op. 17 nr 2, *As-dur* op. 7 nr 4 i *cis-moll* Op. 50 nr 3.

Przykładami muzyki fortepianowej Beethovena będą autografy *Sonaty As-dur* op. 26 oraz notatnik zawierający szkice do dwóch koncertów fortepianowych: *B-dur* op. 19 oraz *G-dur* op. 58. Kuratorem wystawy manuskryptów jest Sylwia Heinrich. Wystawa czynna do 2 kwietnia, wstęp wolny.

Więcej: www.beethoven.org.pl

Koncert c-moll na dwa fortepiany i Koncert na dwoje skrzypiec, rękopisy dzieł Mendelssohna, Schumanna, Meyerbeera, Schuberta, Brahmsa, Haydna, Cherubiniego, Paganiniego, Telemanna, Hugo Wolffa, Busoniego.

Dwa miesiące po zakończeniu wojny polscy naukowcy pod wodzą dr Sierotwińskiego zastali w klasztorze czterech niemieckich benedyktynów – strażników ukrytego w klasztorze bezcennego skarbu. Sami wskazali go Polakom. W pobliżu stacjonowały jednostki Armii Czerwonej, sowieccy żołnierze rabowali co tylko się dało i niemieccy mnisi świetnie rozumieli, że lepiej będzie oddać ukryty nad kościelnymi chórmi skarb w ręce Polaków.

Poszukiwacze skarbów

Polskie władze fakt odkrycia skarbu w klasztorze w Krzeszowie natychmiast utajniły. W 1946 roku skrzynie w tajemnicy wywieziono do Krakowa. Wiele wskazuje na to, że Warszawa nie chciała sobie utrudniać odzyskiwania zagrabionych przez III Rzeszę dóbr kultury. To, co do roku 1946 powróciło do kraju, było tylko okruczem dóbr planowo wywiezionych przez okupanta.

W Krakowie zawartość skrzyń trafiła ostatecznie – jako tak zwany zbiór zabezpieczony – do magazynów Biblioteki Jagiellońskiej.

Odpowiedzialnych pracowników Jagiellonki władze zobowiązały do zachowania tajemnicy. Dochowali jej przez niemal pół wieku, świadomi, jak wielkie straty zadali Niemcy polskiej kulturze podczas ostatniej wojny.

Na Zachodzie o losie muzycznych skarbów z Biblioteki Pruskiej nie wiedzano praktycznie nic. Różne instytucje i osoby prywatne szukały ich na oślep. Jeden z poszukiwaczy, amerykański kolekcjoner manuskryptów muzycznych Carleton Smith z błogosławieństwem prezydenta Harry'ego Trumana w połowie lat 50. dotarł nawet do Moskwy i wypyttywał samego Chruszczowa o los berlińskich rękopisów. Chruszczow zapewnił go, że jeśli sowieccy muzykolodzy niemieckie rękopisy znajdują na terenie ZSRR, świat natychmiast się o tym dowie. Carleton Smith oficjalnie zapytał o los skarbu z Krzeszowa także polskie Ministerstwo Kultury

i Sztuki. Odpowiedziano mu niezgodnie z prawdą, że ministerstwo nic o rękopisach nie wie. W 1969 roku koncertujący w Polsce wybitny pianista Malcolm Frager spotkał się prywatnie ze znaną polską muzykologką prof. Zofią Lissą, by spróbować dowiedzieć się czegoś o losach berlińskich muzykaliów. Prof. Lissa zapewniła go, że polskie władze znalazły muzyczny skarb w pobliżu Wałbrzycha i ukryły go. Choć Lissa dla własnego bezpieczeństwa zmyśliła okoliczności odnalezienia drogiego skarbu, muzyczny świat zyskał wreszcie potwierdzenie, że manuskrypty ocalały.

Rękopisy dla genseka

W połowie lat 70. I sekretarz wschodnio-niemieckiej partii komunistycznej Erich Honecker zażądał od I sekretarza PZPR Edwarda Gierka odszukania i zwrotu zbiorów berlińskich. Dalsze udawanie, że w Polsce ich nie ma, straciło sens. W kwietniu 1977 roku Polska Agencja Prasowa poinformowała oficjalnie o odnalezieniu zbiorów byłej Biblioteki Pruskiej. A gdy w maju 1977 roku Edward Gierek poleciał do Berlina, by podpisać układ o przyjaźni i współpracy między PRL i NRD, zabrał ze sobą królewski prezent – trzy czerwone, ozdobne skrzyneczki. W jednej znajdowały się manuskrypty *IX Symfonii* i *III Koncertu fortepianowego* Ludwiga van Beethovena. W drugiej *Czarodziejski flet*, *Msza c-moll*

i *Symfonia Jowiszowa* Mozarta. W trzeciej spoczywał manuskrypt *Koncertu c-moll na dwa fortepiany* oraz *III Sonata A-dur* na flet i fortepian Jana Sebastiana Bacha. Wszystkie rękopisy pochodziły z przechowywanych w Jagiellonce zbiorów pruskich.

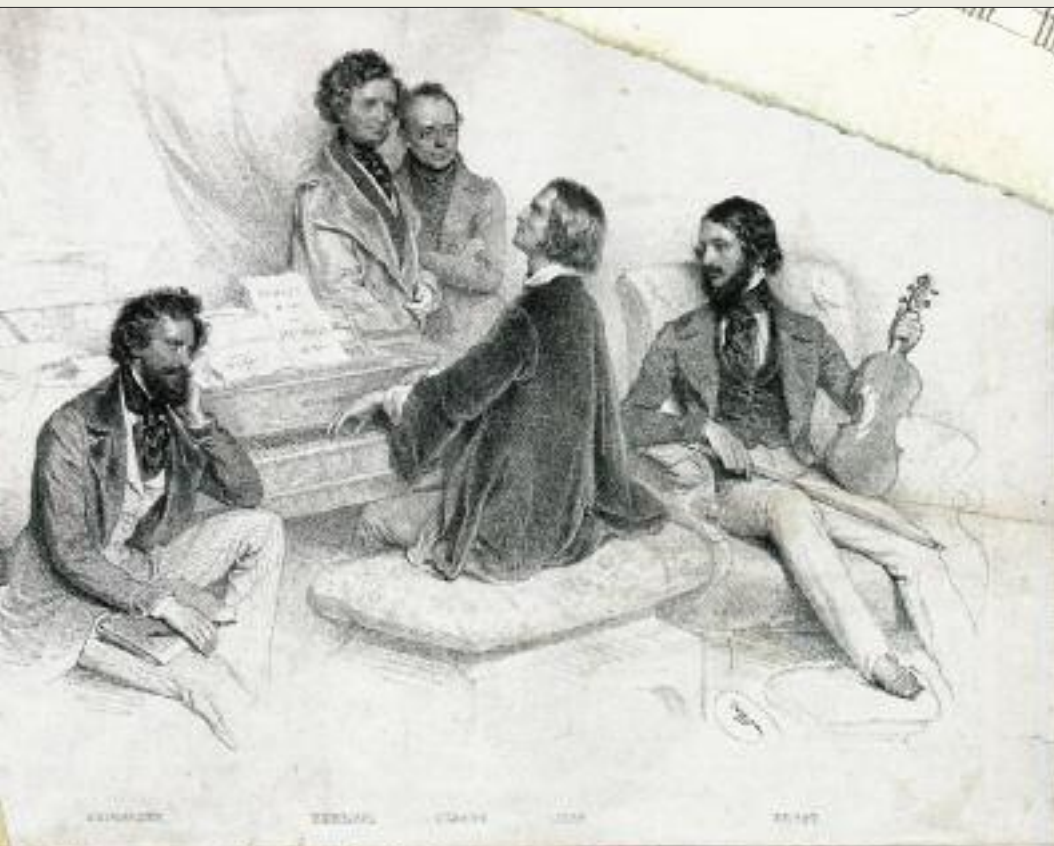
Spór trwa do dziś

Od tego czasu władze NRD, a po 1991 r. rząd Niemiec domagają się od Warszawy zwrotu zbiorów Biblioteki Pruskiej. Władze polskie odmawiają, stoją bowiem na stanowisku, że ewentualny zwrot pozostawionych przez III Rzeszę muzycznych skarbów musi być częścią ogólnego porozumienia obu stron, w którym rząd federalny zobowiąże się do satysfakcjonującego Polaków zadośćuczynienia za straty wojenne polskiej kultury poniesione wskutek zamierzonej, planowej polityki hitlerowskich Niemiec. Zbiory muzyczne Biblioteki Pruskiej pozostają zatem w Krakowie. Nie zostały zintegrowane z księgozbiorem Biblioteki Jagiellońskiej. Udostępniono je naukowcom i muzykom z całego świata, a najcenniejsze manuskrypty prezentowane były publicznie na wystawach w Bibliotece Jagiellońskiej. Ich przyszłość zależy od woli Berlina rozliczenia się ze skutków ostatniej wojny i okupacji.

Włodzimierz Kalicki

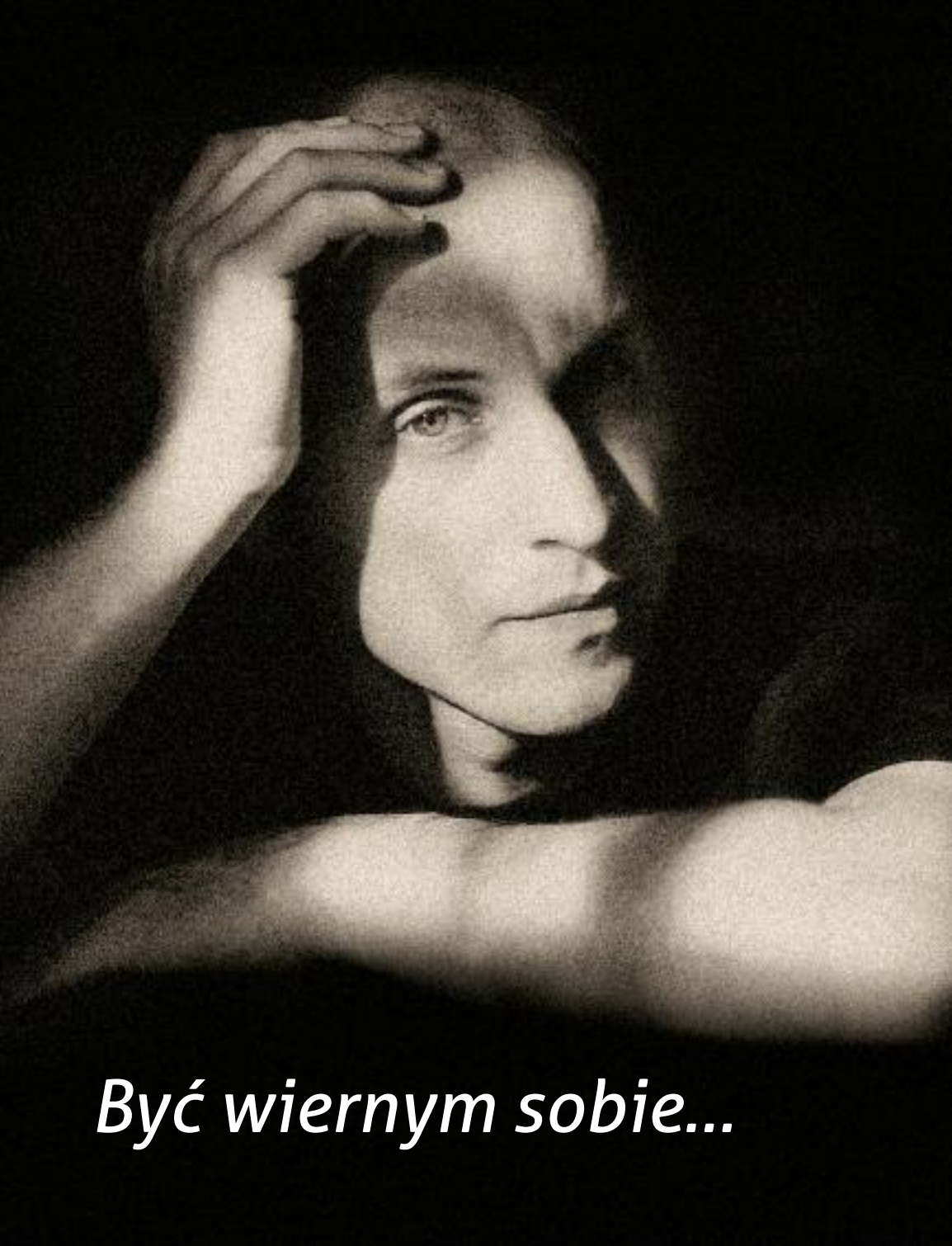
Publicysta „Gazety Wyborczej”

Zamek w Książu



Szeroka publiczność może podziwiać niezwykle zbiory dopiero od 1997 r. Wtedy to pokazano je publicznie – po raz pierwszy od ponad 50 lat – z okazji inauguracji I Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena.

Tak jest do dziś, a trwające równocześnie z festiwalowymi koncertami kolejne wystawy manuskryptów w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie wyróżniają Wielkanocny Festiwal spośród innych imprez muzycznych.



Być wiernym sobie...

– Studiować partytury i odkrywać dla siebie muzykę – to jest dla mnie ważniejsze niż kariera w wymiarze marketingowym
– twierdzi argentyński pianista **Nelson Goerner**.

Róża Świątczyńska (Polskie Radio):

Na Festiwalu Beethovenowskim w Warszawie poprowadzi pan kurs mistrzowski poświęcony interpretacji dzieł Schumanna i Chopina.

Jak tłumaczy pan młodym ludziom relację między tymi kompozytorami, tak bliskimi sobie i tak zarazem odległymi?

Nelson Goerner: Schumann to jeden z moich ukochanych kompozytorów, więc podobnie jak Chopin wciąż jest obecny w moim życiu. Nie jestem jednak teoretykiem. Na ogół wiemy, że literacko zorientowana, pełna pozamuzycznych treści twórczość Schumanna była całkowicie obca poglądom Chopina. To podstawa estetyczna tej różnicy, ale ich sztukę dzielią znacznie większe subtelności. Każdy z nich należał przecież do innego świata. Jedynie źródła ich romantycznej ekspresji są wspólne – obaj wywodzą fortepianowe brzmienie ze śpiewu i obaj szukają w muzyce poetyckiej inspiracji. W kwestii faktury, środków wyrazu, formy czy relacji „forte-pian – orkiestra” ich drogi się rozchodzą. Jeśli pianista jest utalentowany, sam odczuwa te różnice. Nie zamierzam nic nikomu narzucać,

każdy muzyk ma prawo do subiektywnych odczuć. Tym bardziej, że język obu kompozytorów jest tak bogaty i tak odmienny...

Mija 15 lat od Konkursu Chopinowskiego, który zmienił pana życie. Czy etykieta „wielkiego przegranego” pomogła panu w karierze?

Minęło sporo czasu... Dziś wiem, że udział w każdym konkursie wiąże się z ryzykiem, iż jurorzy niewłaściwie odczytają przekaz, który masz dla publiczności. Przyznaję, byłem rozczarowany tamtym werdyktem, ale sądzę, że w zamian otrzymałem wiele innych, cennych nagród. Od tej pory gram przeciw Chopina na całym świecie i mam satysfakcję, że moje interpretacje są wszędzie dobrze przyjmowane.

Pański przypadek potwierdza, że konkursy nie zawsze decydują o sukcesie artystycznym. Młodzi pianiści mają dziś łatwiej?

Wręcz przeciwnie. Od dawna obserwujemy inflację talentów. Problemem jest także presja rynkowa, medialny nacisk na szybkie osiągnięcie

sukcesu. To nie wpływa dobrze na rozwój osobowości, na to potrzeba czasu. Artysta musi zachować świeżość umysłu, najgorsze jest popadnięcie w rutynę. Otwarcie na nowe doznania nie jest jednak możliwe, jeśli występuje się zbyt często. Może to brzmieć absurdalnie, ale warto ograniczyć występy, choć wiem, że to bywa trudne. Najważniejsze, aby stale się rozwijać.

Na swojej stronie internetowej pisze pan, że młodzi wykonawcy muszą dziś poszukiwać autentyczności. Co to oznacza?

Być wiernym sobie. Znaleźć środki i sposoby, by w pełni odkryć swą osobowość. I nie chodzi tu o bycie autentycznym wobec Chopina czy Schumanna. To byłby nonsens, ponieważ każdy ma prawo indywidualnie odczytywać ich utwory i z estetycznego punktu widzenia być w tym autentyczny. Trzeba polegać na swojej wrażliwości i wiedzy na temat danego kompozytora. Wtedy osiągniemy prawdziwe bogactwo i różnorodność gry.

Jest pan postrzegany nie tylko jako chopinista: wirtuozowskie dzieła Liszta, Brahmsa, Rachmaninowa, Bartóka... Co zatem skłoniło pana, by kilka lat temu zasiąść do historycznego Pleyela?

To była sugestia Stanisława Leszczyńskiego, wicedyrektora Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina. Początkowo miałem wiele wątpliwości, jednak dziś cieszę się, że znalazłem w sobie dość odwagi, by podjąć to wyzwanie. Wydaje mi się, że bardzo istotnie wpłynęło ono na mój rozwój artystyczny.

Czy korzyści wyniesione z gry na Pleyelu czy Erardzie można też odnieść do współczesnego instrumentu?

Nie da się skopiować sposobu gry na historycznym fortepianie i mechanicznie przenieść go na Steinwaya. Kontakt z takim instrumentem może jednak sugerować pewne przydatne rozwiązania, np. w zakresie chopinowskiej faktury. Ułatwia to potem realizację tych wszystkich fioritur, ornamentów i innych elementów wywodzących się wprost z *bel canto*. Grając na Pleyelu czy Erardzie zyskuje się też zaskakujące bogactwo brzmienia, co otwiera naszą wrażliwość i bardzo inspiruje wyobraźnię. Wciąż zgłębiam możliwości artykulacyjne i dźwiękowe dawnych fortepianów.

Jakie są dziś pańskie powroty do muzyki Chopina? Wystąpił pan w lutym w Warszawie, grając na Erardzie z okazji 200. urodzin kompozytora.

Wciąż jestem pochłonięty Chopinem i mam nadzieję, że moje interpretacje bardzo się przez te lata pogłębiły, bez względu na instrument, na jakim właśnie gram. W Warszawie grałem z Orkiestrą XVIII Wieku, w Paryżu uczestniczyłem w wykonaniu kompletu dzieł Chopina na historycznych fortepianach. Będę je także grał na Steinwayu w wielu innych miejscach na świecie. Otrzymałem propozycję nagrania nowej płyty, m.in. z *Sonatą b-moll* i kompletem *Preludiów*. Ale nie żyję tylko Chopinem: właśnie przygotowuję nowy dla mnie utwór – *Koncert fortepianowy* Ignacego Jana Paderewskiego na 150. rocznicę urodzin tego kompozytora.

Nelson Goerner – recital, 23 marca, godz. 19.30, Filharmonia Narodowa

Mistrzowski Kurs Interpretacji „Wokół Chopina i Schumanna” (21-23 marca), Filharmonia Narodowa

Na MIDEM

Pismo, wydawane przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena, reprezentowało w Cannes polską prasę muzyczną. **Beethoven Magazine** był jedynym krajowym tytułem obecnym na tych prestiżowych targach fonograficznych.



Do Pałacu Festiwalowego w śródziemnomorskim Cannes przywieźliśmy piąty, jubileuszowy numer magazynu, poświęcony muzycznej Wielkanocy w Polsce i promujący dwa czołowe festiwale: Beethovenowski (Warszawa) i Misteria Paschalia (Kraków). Magazyn, opracowany tym razem w języku angielskim, dystrybuowany był 26 stycznia podczas uroczystej gali wręczenia Midem Classical Awards, przyznawanych przez szefów największych czasopism muzycznych w Europie. Razem z programem galowego koncertu trafiał do rąk znamienitych gości (m. in. Jordiego Savalla, który tamtego wieczora odebrał nagrodę za swój album *Jérusalem*). Beethoven Magazine był także pokazywany na polskim stoisku narodowym usytuowanym w sekcji targów „Classic and Jazz”. Ekspozycja w pięknie zaprojektowanym przez scenografa Borisa Kudliczkę pawilonie promowała polską fonografię na międzynarodowym forum muzycznym. Organizatorem stoiska był obchodzący w tym roku 10-lecie działalności Instytut Adama Mickiewicza.

Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena było obecne wśród 17 krajowych wystawców (m.in. Polskie Nagrania, Bearton, DUX, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Krakowskie Biuro Festiwalowe, Polskie Radio). Polscy producenci fonograficzni mogli zaprezentować swoje osiągnięcia dzięki funduszom z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Biorąc pod uwagę ceny wykupu stanowisk na targach, nikogo z nich nie byłoby raczej na to stać indywidualnie. Obecność na MIDEM dała im możliwość nawiązania i umocnienia kontaktów z dystrybutorami i producentami zagranicznymi. Już doświadczenia ubiegłego roku, kiedy stoisko polskie debiutowało na MIDEM, pokazały, że jest to świetna promocja polskiej kultury. Dla przykładu – to właśnie w Cannes Polskie Radio nawiązało współpracę ze szwedzką firmą Sterling Records, która została współwydawcą wszystkich dzieł orkiestrowych Zygmunta Noskowskiego (właśnie ukazała się w Polsce pierwsza z czterech zaplanowanych płyt).

Ofertą płytową Stowarzyszenia im. Beethovena – albumami z serią rzadko wykonywanych oper: *Lodoiska* i *Der Berggeist* – w tym roku zainteresował się dystrybutor płyt wytwórni Harmonia Mundi na Kanadę.

Polska wyróżniła się na targach dzięki Fryderykowi Chopinowi. Na gali Midem Classical Awards po raz pierwszy w historii targów przyznano dwie nagrody dla najlepszych nagrań chopinowskich, wystąpiła także Sinfonietta Cracovia z 14-letnim Janem Lisieckim jako solistą w *Koncertie fortepianowym e-moll*.

Anna S. Dębowska



Andrzej Sutek, dyrektor Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina wręcza nagrodę Chopin the Best Ever Alainowi Lanceronowi, szefowi EMI Classics France.

B E E T H O V E N M A G A Z I N E	
Wydawca: Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena Elżbieta Penderecka: Prezes Zarządu, Dyrektor Generalna 31-147 Kraków, ul. Długa 19/4 www.beethoven.org.pl Dyrektor wydawniczy / pomysłodawca: Andrzej Giza Redaktor naczelna: Anna S. Dębowska Dyrektor artystyczny: Witold Siemaszkiewicz Redakcja tekstów: Anna S. Dębowska	Okładka: Bartek Materka Zdjęcia: Archiwum Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena, Corbis, EastNews, Biblioteka Jagiellońska, Mattias Bothor, Piotr Kucia, Bruno Fidrych, Stephane Gendre, Sony Music, www.andrzej-zulawski.com Tłumaczenia: HOBbit Piotr Krasnowolski, Ben Koschalka ISSN: 2080-1076 © 2010 Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena



Zrealizowano dzięki
wspieraniu finansowemu
Miasta Stołecznego
Warszawy



Zrealizowano
ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego.



Sinfonietta Cracovia, John Axelrod i Jan Lisiecki na gali MIDEM