



**28. Wielkanocny Festiwal
Ludwiga van Beethovena
Warszawa 17—29 marca 2024**

27.03.2024



Barry Douglas

Środa, 27 marca, 19.30 / Wednesday, 27 March, 7:30 pm

Filharmonia Narodowa – Sala Koncertowa
Warsaw Philharmonic – Concert Hall / ul. Sienkiewicza 10

Koncert pod Honorowym Patronatem Ambasadora Republiki Irlandii, Pana Patricka Haugheya
Concert under the Honorary Patronage of the Ambassador of the Republic of Ireland
Mr Patrick Haughey

Richard Wagner (1813–1883)

Wstęp do dramatu muzycznego *Tristan i Izolda*
Prelude from Tristan and Isolde

Johannes Brahms (1833–1897)

I Koncert fortepianowy d-moll op. 15
Piano Concerto No. 1 in D minor, Op. 15

1. Maestoso
2. Adagio
3. Rondo. Allegro non troppo

Przerwa / Intermission

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

III Symfonia Es-dur op. 55 „Eroica”
Symphony No. 3 in E-flat major, Op. 55, “Eroica”

1. Allegro con brio
2. Marcia funebre. Adagio assai
3. Scherzo. Allegro vivace
4. Finale. Allegro molto

Barry Douglas – fortepian / piano

Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie

Polish Radio Orchestra in Warsaw

Michał Klauza – dyrygent / conductor



Ambasáid na hÉireann | An Pholainn
Embassy of Ireland | Poland
Ambasada Irlandii | Polska



VITKAC
VITKAC.COM

Barry Douglas

Barry Douglas rozpoczął swoją wielką międzynarodową karierę od zdobycia Złotego Medalu na Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Czajkowskiego w Moskwie w 1986 roku. Jako dyrektor artystyczny Camerata Ireland i Festiwalu Clondeboyce łączy pamięć o swoim irlandzkim dziedzictwie z intensywnym programem międzynarodowych tournée.

W ubiegłym roku odbył też dużą podróż po Wielkiej Brytanii z Estońską Narodową Orkiestrą Symfoniczną, którą podobnie jak występy z Filharmonią Warszawską i Orchestre National de Lille można zaliczyć do najważniejszych wydarzeń poprzedniego sezonu w kalendarzu artysty.

Barry Douglas to poszukiwany solista recitali i muzyk kameralny, znany na całym świecie także z koncertów od Royal Albert Hall, Barbican i Wigmore Hall oraz Festiwalu w Verbier po Salę Koncertową Zakazanego Miasta w Pekinie, Teatr Wielki w Szanghaju i sale koncertowe w innych miastach Chin. Artysta podpisał kontrakt na wyłączność z wytwórnią Chandos, dla której niedawno ukończył nagranie sześciu albumów z wszystkimi utworami na fortepian solo Brahmsa. Jego obecne projekty nagraniowe obejmują utwory na fortepian solo Schuberta i Czajkowskiego. We współpracy z Chandos, Barry odkrywa również irlandzką muzykę ludową i tworzy własne jej aranżacje.

W 2021 roku, Barry Douglas otrzymał godność Komandora Orderu Imperium Brytyjskiego (CBE), którego oficerem (OBE) był od 2002 roku.

Barry Douglas has developed a major international career that began with the Gold Medal of the Tchaikovsky International Piano Competition in Moscow in 1986. As artistic director of Camerata Ireland and the Clondeboyce Festival, he continues to celebrate his Irish heritage whilst also maintaining a busy international touring schedule.

Highlights from last season include a major UK tour with the Estonian National Symphony Orchestra, and appearances with the Warsaw Philharmonic and Orchestre National de Lille.

A highly sought-after recitalist and chamber musician, Barry has given performances across the globe from Royal Albert Hall, Barbican, Wigmore Hall, and the Verbier Festival to the Forbidden City Concert Hall in Beijing, Grand Theatre in Shanghai, and other concert halls of China.

Barry is an exclusive Chandos recording artist. He recently completed a six-album recording of Brahms' complete works for solo piano. His current recording projects focus on the solo piano works of Schubert and Tchaikovsky. Working with Chandos, Barry is also exploring Irish folk music and making his own arrangements.

In 2021, Barry Douglas, who had previously been Officer of the Most Excellent Order of the British Empire, was made its Commander (CBE).

barrydouglas.com

Michał Klauza

Absolwent Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie w klasie dyrygentury Ryszarda Dudka oraz studiów podyplomowych w Konserwatorium im. M. Rimskiego-Korsakowa w Sankt Petersburgu w klasie Ilii Musina. Od 2015 roku Dyrektor Artystyczny Orkiestry Polskiego Radia w Warszawie (obecnie Polska Orkiestra Radiowa). W latach 2013–2015 kierownik muzyczny Opery i Filharmonii Podlaskiej w Białymstoku, a w latach 2009–2015 II dyrygent Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. Był dyrygentem i zastępcą dyrektora muzycznego Welsh National Opera w Cardiff (2004–2008).

W grudniu 2011 roku poprowadził w Narodowej Operze Ukrainy w Kijowie Króla Rogera Szymanowskiego w wersji koncertowej, przygotowanego jako finałowe wydarzenie Polskiej Prezydencji w Radzie Unii Europejskiej.

Współpracował z licznymi orkiestrami w kraju i za granicą. Koncertował we Francji, Niemczech, Szwajcarii, Wielkiej Brytanii, Włoszech, Brazylii, Armenii, Korei Południowej oraz w krajach Zatoki Perskiej. Współpracował z Teatrem Bolszoi w Moskwie (2016–2022), Operą Bałtycką, Operą Nova w Bydgoszczy, Teatrem Wielkim w Poznaniu oraz Teatrem Wielkim – Operą Narodową w Warszawie (1998–2003), gdzie w 2019 roku przygotował polską premierę opery *Billy Budd* Brittena.

W swoim dorobku artystycznym posiada szereg nagrań radiowych i telewizyjnych, m.in. z NOSPR dokonał pierwszej studyjnej rejestracji operetki *Loteria na mężów* Szymanowskiego, a z Polską Orkiestrą Radiową nagrał operę *Hagith* tego kompozytora (nagroda Fryderyk 2020).

Od 2020 roku prowadzi klasę dyrygentury na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie.

Michał Klauza. He is a graduate of both Ryszard Dudek's conducting class at the Fryderyk Chopin Academy of Music and Ilya Musin's postgraduate class at the Rimsky-Korsakov Conservatoire in St. Petersburg. Since 2015, he has been Artistic Director of the Polish Radio Orchestra in Warsaw. From 2013 until 2015, he was music director of the Podlasie Opera and Philharmonic in Białystok, and from 2009 until 2015, second conductor of the Polish National Radio Symphony Orchestra (NOSPR) in Katowice. He was also the conductor and deputy music director of the Welsh National Opera in Cardiff (2004–2008).

In December 2011, he conducted a concert version of Karol Szymanowski's *King Roger* at the National Opera of Ukraine in Kyiv, which was the final event concluding the Polish Presidency of the Council of the EU.

He has worked with numerous orchestras at home and abroad, performing in France, Germany, Switzerland, the UK, Italy, Brazil, Armenia, South Korea and the Persian Gulf states. He has collaborated with the Bolshoi Theatre in Moscow (2016–2022), the Baltic Opera, the Opera Nova in Bydgoszcz, the Grand Theatre in Poznań and the Teatr Wielki – Polish National Opera in Warsaw (1998–2003), where he prepared the Polish premiere performance of Britten's opera *Billy Budd* (2019).

His artistic achievements include recordings for radio and television, among them the first studio recording of Szymanowski's operetta *Loteria for Husbands* with the Polish National Radio Symphony Orchestra, and another of Szymanowski's operas – *Hagith* – with the Polish Radio Orchestra (a Fryderyk 2020 award).

Since 2020, he has been employed in the Symphony and Opera Conducting Department of the Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw.



Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie

Historia orkiestry w Polskim Radiu sięga roku 1934. W 1945 roku Stefan Rachoń stworzył w Warszawie Orkiestrę Polskiego Radia, której większość repertuaru stanowiła muzyka popularna i rozrywkowa. W połowie lat 70. kierujący nią Włodzimierz Kamirski konsekwentnie wprowadzał nowy repertuar, co kontynuowali Jan Pruszek oraz Mieczysław Nowakowski.

W 1991 roku, za kadencji Tadeusza Strugały, Orkiestra przeniósła się do nowej siedziby – Studia Koncertowego S1, któremu po kilku latach nadano imię Witolda Lutosławskiego. Za kadencji dyrektora artystycznego Wojciecha Rajskego (1993–2006) wielokrotnie wyjeżdżała na zagraniczne tournées. W latach 2007–2015 zespołem kierował Łukasz Borowicz. Tradycją stało się rozpoczynanie kolejnych sezonów artystycznych koncertowym wykonaniem nieznanego lub zapomnianego polskiego oper; wśród nich znalazły się m.in. *Maria Romana* Statkowskiego, *Monbar czyli Flibustierowie* Feliksa Dobrzyńskiego, czy *Zemsta za mur graniczny* Zygmunta Noskowskiego.

W 2015 roku dyrektorem artystycznym orkiestry został Michał Klauza. Kolejne sezony tradycyjnie rozpoczynały się wykonaniami dzieł wokально-instrumentalnych polskich kompozytorów, takimi jak *Zélis i Valcour, czyli Bonaparte w Kairze* Michała Kleofasa Ogińskiego, *Powrót syna marnotrawnego* Feliksa Nowowiejskiego, *Szarlatan czyli wskrzeszanie umarłych* Karola Kurpińskiego, *Hagith* Karola Szymanowskiego oraz *Hrabina* Stanisława Moniuszki.

Zespół posiada bogatą dyskografię, obejmującą ponad 120 płyt CD z muzyką klasyczną, rozrywkową i filmową.



Polish Radio Orchestra in Warsaw

The history of the Polish Radio orchestra actually dates back to 1934. But it was in 1945 that Stefan Rachoń founded the Polish Radio Orchestra in Warsaw, whose original repertoire mostly consisted of popular and light music. In the mid-1970s, Włodzimierz Kamirski, the orchestra's then head, consistently introduced new works, a practice that was later continued by Jan Pruszek and Mieczysław Nowakowski.

In 1991, and thus during Tadeusz Strugała's tenure, the Orchestra moved to new premises – the S1 Concert Studio, which a few years later was named after Witold Lutosławski. When Wojciech Rajski served as artistic director (1993–2006), it went on numerous foreign tours. From 2007 until 2015, the ensemble was led by Łukasz Borowicz. It has become a tradition to begin each new artistic season with a concert performance of an unknown or forgotten Polish opera, such as Roman Statkowski's *Maria*, Dobrzyński's *Monbar czyli Flibustierowie*, and Zygmunt Noskowski's *Revenge for the Border Wall*.

In 2015, Michał Klauza was appointed the orchestra's new artistic director. Subsequent seasons now began with performances of vocal and instrumental works by Polish composers, including Michał Kleofas Ogiński's *Zélis et Valcour ou Bonaparte au Caire*, Feliks Nowowiejski's *The Return of the Prodigal Son*, Karol Kurpiński's *The Charlatan*, or *the Raising of the Dead*, Karol Szymanowski's *Hagith*, and Stanisław Moniuszko's *The Countess*.

The ensemble has an extensive discography, including more than 120 CDs featuring classical, popular and film music.



Richard Wagner (1813–1883)

Wstęp do dramatu muzycznego *Tristan i Izolda*

„Ponieważ w swoim życiu nigdy nie cieszyłem się prawdziwym szczęściem miłości, chcę wznieść temu najpiękniejszemu z marzeń pomnik, w którym miłość powinna się ostatecznie nasycić od początku do końca: mam w głowie *Tristana i Izoldę*” zwierzał się w 1854 roku Wagner w liście do Liszta. Pracę nad dziełem rozpoczął trzy lata później, przeżywając gorące uczucie do Matyldy Wesendonck. Partytura *Tristana* została ukończona w lecie 1859 roku i wydana w roku następnym. Ze względu na skalę trudności teatry w Karlsruhe, Paryżu i Wiedniu zrezygnowały z wykonania dzieła. W tym czasie Wagner z wielkim sukcesem przedstawił jego fragmenty na koncercie w Petersburgu, łącząc w jeden utwór muzyczny wstęp z finałem III aktu. Ostatecznie prapremiera *Tristana* odbyła się 10 czerwca 1865 roku w Teatrze Królewskim w Monachium, dzięki znaczącemu wsparciu finansowemu Ludwika II Bawarskiego. Źródłem tematu był dla Wagnera średniowieczny poemat Gotfryda ze Strasburga opowiadający dzieje legendarnych kochanków. Pisząc libretto, kompozytor przekształcił pierwotną opowieść i nadał wydarzeniom sens metafizyczny. Miłość spleciona została ze śmiercią jako świadomym wyborem bohaterów, dzięki któremu stapiają się ze wszechbytem, osiągając zjednoczenie. Warstwa ideowa odzwierciedlała fascynację Wagnera filozofią Schopenhauera. Warstwa muzyczna sublimowała osobiste doświadczenia uczuciowe kompozytora i swoją nowatorską harmoniką i kolorystyką instrumentalną rozpoczęła nową epokę w muzyce. Muzyczny wstęp do *Tristana* przedstawia najważniejsze motywy przewodnie rozumiane jako nośniki znaczeń dzieła. Inicjuje go motyw „pragnienia śmierci” grany przez wiolonczele w dynamice *pianissimo*, któremu odpowiada chromatyczny pochód oboju określany jako motyw „pragnienia miłości”. Oba motywy spaja ze sobą charakterystyczny akord tristanowski intonowany przez instrumenty dęte drewniane. Ten czterotaktowy początek ma najistotniejsze znaczenie dla dramaturgii dzieła. Jego trzykrotne powtórzenie przygotowuje wejście kolejnych motywów przenikających

się w kontrapunktycznych potężnościach i rozwijających ideę niekończącej się melodii. Nieustanny wzrost napięcia prowadzi do potężnej kulminacji *tutti*, po której dynamika gwałtownie opada i przywrócone zostają motywy wstępne.

Ewa Siemdaj

Johannes Brahms (1833–1897)

I Koncert fortepianowy d-moll op. 15

U genezy tego dzieła stanął dramat. Przed 150 laty, 27 lutego 1854 roku w Düsseldorfie, Robert Schumann targnął się na swoje życie, skacząc w lodowate nurty Renu. Ocalony, schronił się w zacisze prywatnej kliniki, gdzie po dwóch z górą latach zmarł.

Dla 21-letniego Brahmsa, który Schumannu uwielbiał i doświadczał jego wsparcia, był to cios przerażający. Dał temu wyraz w symfonii, którą za namową mistrza właśnie pisał. Grywał ją w wersji na 2 fortepiany, aż w 1858 nadał dziełu postać koncertu fortepianowego. Wykonane przezeń 22 stycznia 1859 w Hanowerze pod dyrekcją Josepha Joachima przyjęte zostało chłodno, a kilka dni później w Lipsku poniosło prawdziwą klęskę. Później wykonywali je prócz kompozytora także Klara Schumann i Hans von Bülow, ale dopiero występ Eugene d'Alberta 27 stycznia 1895 w Lipsku zapewnił dziełu trwałe miejsce w repertuarze.

Już sam początek I części (*Maestoso*) wydaje się okrzykiem trwogi pomieszanej z uczuciem buntu. Rozrzucone dźwięki akordu B-dur na tle tremola kottów, akcentowane tryle i rwące się frazy czynią wielkie wrażenie. Fortepian wprowadza nową, elegijną melodię, później zaś pojawia się szlachetny, chorałowy temat w F-dur. Lecz każda, nawet najbardziej buntownicza myśl załamuje się pod ciężarem tragicznego nastroju. Chorałowa struktura i pieśniowa deklamacja łączą się w głównym temacie części II (*Adagio*), nadając jej klimat szczególnego skupienia. Temat drugi oscyluje między dur a moll, jakby na obraz nieznacznie tylko przecierającego się nieba. Obydwie te części wywodzą się z nieukończonych symfonii.

Część III (*Allegro non troppo*) powstała już jako finał *Koncertu*. Jest rozbudowanym rondem o toccatowym temacie głównym i licznych, urodziwych myślach pobocznych. Pod koniec

koloryt nareszcie się rozjaśnia, a fagot pozwala sobie nawet na parodię głównego tematu. Choć *Koncert d-moll* był pierwszą kompozycją Brahmsa z udziałem orkiestry, brzmi znakomicie. Partia fortepianu jest bardzo efektowna, lecz pomyślana jako czynnik kształtowania wyrazu i formy dzieła, której zręby tworzą szlachetne, chorałowe melodie. Publiczność oczekiwała jednak technicznych fajerwerków i czułości kawy, tego zaś muzyka Brahmsa na ogół nie dostarcza.

Maciej Negrey

Ludwig van Beethoven (1770-1827) *III Symfonia Es-dur op. 55 „Eroica”*

Pierwsze szkice *III Symfonii* sięgają lata 1802 roku. Jest to w życiu Beethovena czas „testamentu heiligensztadzkiego”, czas kryzysu i odnowy. Zaś *Eroica* stanowi początek nowej epoki w dziejach gatunku. Nowy jest tu rodzaj myśli tematycznych, sposób ich prezentacji i rozwinięcia, nowe techniki, faktura i typ brzmienia, nowa wreszcie olbrzymia skala dzieła. Ideą sprawcą tego wielkiego *novum* w sztuce jest wyobrażenie heroizmu – postawy, wobec której Beethoven odczuwał wprost uwielbienie. A choć zawiódł się na Napoleonie, któremu chciał dedykować *Eroikę*, choć mógł się przekonać, że wyobrażeniu heroizmu lepiej służą postaci mityczne czy literackie – Prometeusz, Leonora, Coriolan, Egmont – to przecież wierzył, że heroizm tkwi w naturze człowieka. Bez tej wiary nie mógłby stworzyć owych dzieł tak żarliwych, tak przekonujących.

Każde z czterech ogniw *Eroiki* wyznacza nowe standardy. Część I (*Allegro con brio*) otwierają dwa jasne akordy – wstęp zredukowany i zdwojony zarazem, określający punkt wyjścia w kategoriach wielkości i wysokiego lotu. Wprowadzony w barytonowym, „męskim” rejestrze wiolonczel temat nie znajduje przeciwności w żadnej z pięknie instrumentowanych myśli pobocznych. Nie dialog, lecz supremacja jest tu zasadą. Temat ów, aż dziwnie prosty, skrywa tendencję do śpiewnych rozwinięć i modulacji, póki co jednak promienieje siłą żywiołu, eksplodującą w synkopowanych akcentach. Przetworzenie, dwukrotnie dłuższe od ekspozycji, stanowi

studium kontrapunktu. Słyszemy nowego typu, z samej natury instrumentów płynące konstrukcje barwne i tradycyjne, polifoniczne przeprowadzenia. Wkomponowane w plan modulacyjny prowadzą one do kulminacji w postaci aż czterokrotnie powtórnego, dziś jeszcze ostro brzmiącego dysonansu. Tu właśnie wprowadzony zostaje słynny „trzeci temat” *Eroiki*, będący niczym innym jak *alter ego* tematu pierwszego – uwolnieniem tkwiącej w nim od początku śpiewności i liryzmu. Znamienne, że nie ma go w reprzyzie; powraca w kodzie, która jest ponownym przetworzeniem o cechach apoteozy nastrojonej na niespotykany dotąd w symfoniach ton ekstazy.

Część II (*Marcia funebre. Adagio assai*) samą swą obecnością stwarza nową jakość w cyklu symfonicznym. To, że opiewa śmierć bohatera, wydaje się oczywiste – jest wszak marszem żałobnym, ogniem *Symfonii bohaterkiej*. Lecz skoro tak, to czym była część poprzednia? Apologią żywota i czynów? Tego nie wiemy, znać jednak, że do symfonii wtargnęła myśl dramaturga. Potwierdza to strukturalna równowaga obu części. Tylko przez chwilę *Marcia funebre* przebiega jak zwykły marsz z triami w instrumentach dętych, bo już drugie z nich urasta do patetycznej kulminacji. A po głębokiej cezurze następuje przetworzenie i zarys wielkiej fugi, wreszcie stopniowe wyciszenie aż po symboliczną dezintegrację tematu, którego fragmenty błądzą ponad miarowym akompaniamentem, nie mogąc utrafić w jego puls. To poemat żałobny, pełen gestów, niekiedy teatralnych, w których niejedynemu domyśli się salw, werbli czy oracji. Lecz pełen także intensywnej, poruszającej melodyki, która trafia wprost do słuchacza bez potrzeby dodatkowego komentarza.

Jednoznaczna wymowa *Marsza* stawia kwestie, na które nie ma natychmiastowej odpowiedzi. Na odwróconej karcie powstaje nowy rozdział. Część III (*Scherzo. Allegro vivace*) pozwala otrząsnąć się z przytłaczających wrażeń. Główny temat wyłania się ze szmerowej oscylacji dwóch dźwięków (*b-c*), wlatuje i roznosi się z ogromnym impetem wzmocnionym homorytmiczną fakturą i grą akcentów prostych z synkopowanymi – jak w I części. Dzięki zastosowaniu trzeciej waltorni akordy tworzące refren tria otrzymują pełne brzmienie. Z menueta nie zostało nic.

Beethoven stworzył tu model scherza, do którego odwoływać się będą twórcy symfonii przez następne sto lat i dłużej.

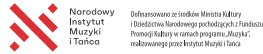
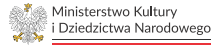
Część IV (*Finale. Allegro molto*) rozpoczęta energicznym ritornelem, to cykl wariacji w zupełnie nowym ujęciu. Tematem jest melodia z wcześniejszego *Prometeusza*, wpierv jednak Beethoven demonstruje jej melodyczno-harmoniczną osnowę, zanim w 3. wariacji ukaże się ona w pełnej postaci. Odtąd przebieg oddala się od wszystkiego, co łączy z klasycznym pojęciem wariacji. Trudno nawet określić ich liczbę, bo jedne z nich przybierają kształt wirtuozowskich przeprowadzeń polifonicznych, inne zaś – postać modulacyjnych łączników. Zwarty, lecz zróżnicowany brzmieniowo szyk wydarzeń prowadzi do patetycznego hymnu, a wreszcie – poprzez ritornel – do końcowej apoteozy, pozostawiającej słuchacza w nastroju najwyższego uniesienia.

Maciej Negrey

Noty biograficzne wykonawców na podstawie
dostarczonych materiałów / Artist biographies are
based on information submitted.

Fotograficy / Photographs: Benjamin Ealovega,
Bruno Fidrych, Michał Heller, Archiwum Stowarzyszenia
im. LvB / LvB Association archives.

© 2024, Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena
Ludwig van Beethoven Association



PARTNER GŁÓWNY



MECENAS



PARTNER



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

