



Narodowe Forum Muzyki

Przestrzeń dla piękna

27

maja 2019
poniedziałek
19:30

NFM, Sala Główna

Staatskapelle Dresden

Rudolf Buchbinder – fortepian, dyrygent
Sächsische Staatskapelle Dresden

Program:

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

I Koncert fortepianowy C-dur op. 15 [34']

I Allegro con brio

II Largo

III Rondo: Allegro

Ludwig van Beethoven *V Koncert fortepianowy Es-dur op. 73 „Cesarski” [37']*

I Allegro

II Adagio un poco mosso

III Rondo: Allegro

Prosimy o nagradzanie artystów brawami po zakończeniu ostatniej części każdego z utworów.



L. van Beethoven

Partner Staatskapelle Dresden



SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN

VOLKSWAGEN

AKTIENGESELLSCHAFT

Koncert w ramach obchodów 20-lecia regionalnej współpracy partnerskiej pomiędzy Saksonią i Dolnym Śląskiem.



OMÓWIENIE

André Podschun

„[...] zawsze jednak pełna polotu i ekspresji”.

I Koncert fortepianowy Ludwiga van Beethovena

Trudno jest przewidzieć, jaki kierunek obierze artysta i jak rozwinie się jego talent, gdy w końcu w pełni rozkwitnie. Zbyt wiele czynników ma wpływ na ów rozwój, by móc z góry przewidzieć wszechstronność i skalę talentu. A gdy uwzględnimy ponadto wpływ podróży i wreszcie zmianę miejsca zamieszkania, możemy przypuszczać, że niezwykle siła rozbudzi ten twórczy potencjał. Potem dojdzie do eksplozji wiary we własne możliwości, która zweryfikuje to, co już zostało osiągnięte, i nie będzie ani mogła, ani chciała odrzucić tego, co nowe.

Gdy w listopadzie 1792 r. Beethoven wyruszył po raz drugi do Wiednia, przepętniała go radość z możliwości ponownego studiowania nad Dunajem. I kiedy tuż po przybyciu na miejsce dotarła do niego wiadomość o śmierci ojca, a sytuacja polityczna w jego reńskiej ojczyźnie wywołana przez francuską armię rewolucyjną stawiała się coraz trudniejsza i na dodatek księżę elektor, wygnany z Bonn przez wojska francuskie, przestał stać mu należne uposażenie, Wiedeń zaczął być mu coraz bliższy – fizycznie i mentalnie. Nie oznacza to jednak, że stolica cesarstwa uczyniła jego życie od razu łatwiejszym. Mimo kultu geniusza, jakim otaczała go żądna sensacji arystokracja, musiał potwierdzić swój kunszt muzyczny.

Przykuwał uwagę grą na fortepianie. W licznych artykułach, które ukazywały się w ówczesnej prasie, mowa była również i o kontrowersjach, jakie wywoływała jego pełna temperamentu i pasji gra. Jego uczeń Carl Czerny wspominał potem dyskusje dotyczące stylu gry Beethovena, tak odmiennego od panującego wówczas modelu mozartowskiego. Stronnicy Hummła zarzucali Beethovenowi, że „maltretuje fortepian, że w jego grze brakuje czystości i wyrazistości rysunku melodycznego, że przez użycie pedatu wywołuje jedynie efekt nieorganizowanego hałasu, a jego kompozycje są zbyt egzaltowane, sztuczne, pozbawione melodii i pełne nieharmonicznych, szorstkich brzmień”. Miłośnicy Beethovena natomiast wypominali Hummlowi „brak autentycznej fantazji i monotonna grę przypominającą muzykę wydobywającą się z katarynki, porównywali ułożenie palców na klawiaturze do nóg pająka krzyżaka i podkreślali, że jego kompozycje są niczym innym,

jak tylko przerobieniem motywów z utworów Mozarta i Haydna”.

Spór o styl i smak, o technikę gry i siłę artystycznego wyrazu ukazuje, jakie wymagania stawiał Beethoven przed muzyczną sceną Wiednia. Chodziło przede wszystkim o przeforsowanie nowatorskich form kompozycji, w których domniemana nieharmoniczność brzmienia była odbiciem ówczesnej sytuacji polityczno-społecznej. W „nieorganizowanym hałasie”, który drażnił uszy Hummła, ucznia Mozarta, znalazły odzwierciedlenie nieuporządkowane idee Wielkiej Rewolucji Francuskiej, która pozostawiła wyraźne ślady w nadreńskiej małej ojczyźnie Beethovena.

Abbé Gelinek, zwany kowalem wariacji, wypowiedział słynne dziś, pełne wyniosłości i wymuszonego podziwu słowa: „Zaraz mu pokażemy!” i wezwał Beethovena do pojedynku przy fortepianie. Na pytanie, jak zakończył się ów turniej fortepianowy, Abbé miał odpowiedzieć: „Nigdy nie zapomnę wczorajszego dnia! W tym młodym człowieku tkwi diabeł. Nigdy wcześniej nie słyszałem takiej gry! Fantazjował na jeden z zaproponowanych przeze mnie tematów tak, jak sam Mozart nigdy tego nie czynił. Potem wykonał własne kompozycje, które były w stopniu najwyższym wspaniałe, wręcz genialne. A techniką gry i brzmieniem, jakie potrafi wydobyc z fortepianu, uprawił nas w zachwyty”.

Ów „szatan” otworzył przed słuchaczami nieznanne muzyczne krajobrazy o wizjonerskiej wręcz intensywności. Niektórzy jednak, jak choćby szanowany przez Beethovena kompozytor Luigi Cherubini, uważali jego grę za zbyt „dziką”. Takie podejście wpisywało się w atmosferę tamtych czasów, w których młode talenty świadomie odrzucały to, co powszechnie było przyjęte jako eleganckie. Może Wiedeń potrzebował kogoś z zewnątrz, kto przewartościowałby obowiązujące wówczas stylistyczno-formalno-estetyczne dogmaty. Kompozytor Johann Baptist Cramer napisał wiele lat później: „Jego gra była niedojrzała, często gwałtowna i porywcza jak on sam, zawsze jednak pełna polotu i ekspresji”. Niepohamowana, namiętna, odkrywcza, często także dzika i denerwująca – to są słowa klucze, którymi opisywano grę Beethovena we wczesnych latach jego pobytu w Wiedniu. Jego „grę niezbyt jeszcze dojrzałą” i brak wykształcenia składano na karb młodego wieku. Szybko jednak dostrzeżono jego niezwykle wyobraźnię dźwiękową, kreatywność muzyczną i niebywałą kunszt wirtuozowski, o których mówić będzie nie tylko Wiedeń tamtych czasów. Grą pełną temperamentu i pasji uprawiał

stuchaczy w zdumienie i budził powszechny zachwyt. Był bez wątplenia wirtuozem fortepianu. „Siła jest moralnością człowieka wzbijającego się ponad innych – i ona jest moralnością moją” – te pamiętne, nasycone pewnością siebie słowa Beethovena ukazują go jako człowieka pełnego pasji i dalekosiężnych planów. Może kolejne pokolenia tak właśnie kojarzą Beethovena.

Hugo von Hofmannsthal sto pięćdziesiąt lat po śmierci Beethovena dostrzegł w kompozytorze „świętynię Boga w postaci warowni”. Jego sztuka jawiła się kolejnym pokoleniom jako niepokonana, zwłaszcza w czasach, gdy koniec pierwszej wojny światowej przyniósł upadek wielonarodowego państwa monarchicznego. Hofmannsthal zadał pytanie: „Ale kim jest Beethoven, że czcimy go dzisiaj w ciemnej godzinie niepewności, mimo że był przecież Mozart, a czcimy go jako tego, nad którym nie ma potężniejszego; kim jest Beethoven, że mówimy dzisiaj: Ten był Jedynym, ale czy On był Potężny?”. Austriacki poeta, przepętiony melancholią, widział w Beethovenie mężnego i niezłomnego człowieka, który wprowadził w świat muzyki nową jakość. I mówił dalej: z Beethovenem dźwięk staje się „bohaterski”.

W tym heroicznym nastroju odzwierciedlał się duch epoki, której przyszło zmierzyć się z rewolucjami niszczącymi dotychczasowy ład i porządek oraz z powszechną gotowością do walki. Nie bez przyczyny nauczyciel Beethovena, Haydn, nazwał go – z odrobiną ironii w głosie – „muzycznym potentatem”. Szybko można było dostrzec skutki tego muzycznego heroizmu. Muzyka stała się potężniejsza, wyznaczyła nowe granice, umożliwiła – by nie powiedzieć wręcz: wymogła – powstanie nowej przestrzeni, w której to – analogicznie jak w architekturze – pojedyncze elementy nadawały styl całej budowli, w tym wypadku: kompozycji. Beethoven zauważył: „Kiedy piszę, także moją muzykę instrumentalną, mam zawsze przed oczami całość”. Obraz świata i obraz zapisu nutowego stały się całością, w której kompozytor działał z niemalże aptekarską dokładnością, jak dowódca na polu walki potrafiący zapanować nad wszystkim; podobny w tych działaniach do Napoleona. Ale przede wszystkim taka postawa stworzyła przesłanki do symfonicznego myślenia, symfonicznej świadomości, która coraz częściej dochodziła do głosu w twórczym pokonywaniu konfliktów przez Beethovena.

W latach 1795–1800 ta heroiczna postawa muzyczna determinowała świadomość symfoniczną i odwrotnie. Dostrzeżemy natychmiast tę współzależność,

kiedy przyjrzymy się bliżej *I Koncertowi fortepianowemu*, który powstał w tamtym czasie. Już pierwsze spojrzenie na złożone figuracje w partii fortepianu pozwala przypuszczać, że będzie to dzieło o strukturze symfonicznej. Pasażom akordowym towarzyszy bas Albertiego oraz rozległe pochody gamowe. Harmonia bazuje na prostych diatonicznych zwrotach, co podkreśla klarowną budowę koncertu. Całość charakteryzuje poczucie wielkości i przestrzeni, w której panują wyważone proporcje. W przetworzeniu Beethoven stosuje formy tańcuchy fauxbourdonowe, które jako figura muzyczna już przez barokowego teoretyka muzyki Joachima Burmeistera zostały uznane za „fatszywe” i „grzeszne”. Mają one za zadanie wypełnić przestrzenie brzmieniowe i stanowią niewątpliwie opozycję do głównego tematu pierwszej części, która w dużej mierze eliminuje melodię na rzecz heroicznego, fanfarnego gestu. Oktawowy skok staje się punktem ciężkości głównego tematu oraz sygnalizuje, że waleczny bodziec jest już teraz nieodzowny. Część środkowa nawiązuje do wolnych części właściwych wczesnym sonatom fortepianowym Beethovena, określonych jako *molto espressivo*. Temat, któremu towarzyszą inne instrumenty (z wyjątkiem fletów i obojów), w tym faworyzowany przez Mozarta klarinet, został wzbogacony o różnego rodzaju ozdobniki oraz modele rytmiczne charakterystyczne dla przed- oraz wczesnoklasycznego sposobu komponowania. W ostatniej części fortepian wprowadza temat rondo – fragment ten wyraźnie przypomina rondo *Alla Turca* Mozarta.

Orkiestra nie jest tu już jednak rywalem – taką rolę przypisał jej kompozytor w pierwszej części – ani partnerem w dialogu, jak w części drugiej. Można odnieść wrażenie, że solista świętuje zwycięstwo w tym muzycznym pojedynku. Nie potrzebuje nawet wykonywać bogatej, tradycyjnej kadencji jako potwierdzenia swojego sukcesu czy podkreślenia kunsztu wirtuozowskiego. Z samotnika wyraza na przywódcę, który wpływa na przebieg wydarzeń mających istotny wpływ na cały zespół. Ambicje Beethovena, by przeciwstawić swój indywidualny styl panującemu wówczas modelowi mozartowskiemu, by dorównać Mozartowi, czy wręcz go przewyższyć, styszymy w *I Koncercie fortepianowym* bardzo wyraźnie.

Pierwsze symptomy modernizmu – V Koncert fortepianowy Beethovena

Beethoven tęsknił za stałą posadą i wolnością od wszelkich trosk materialnych. Wielkie sukcesy mogą bowiem kompozytora wprowadzić w błąd co do jego sytuacji materialnej; jako wirtuoz fortepianu

i kompozytor Beethoven żył w niepewnych warunkach bytowych. W 1807 r. ubiegał się więc o stanowisko w wiedeńskim Hoftheater, którego jednak nie otrzymał. Wiedeń nigdy nie był Beethovenowi miły. Jego dumny i wolny geniusz nie mógł znaleźć upodobania w tym sztucznym mieście o światowym duchu.

Kolejne nieudane próby zdobycia stałego zatrudnienia sprawiły w końcu, że w głowie kompozytora zrodziła się myśl o opuszczeniu Wiednia i Austrii. Poważnie rozważał więc propozycję objęcia urzędu pierwszego nadwornego kapelmistrza w Kassel, złożoną mu przez Hieronima Bonaparte. Hieronim Bonaparte, młodszy brat Napoleona Bonaparte, a w latach 1807–1813 król nowo utworzonego Królestwa Westwalii, zaoferował Beethovenowi sześćset złotych dukatów rocznie i sto pięćdziesiąt na podróż jedynie za obowiązek „grania niekiedy przed królem i kierowania własnymi koncertami kameralnymi, co wszakże zdarzać się ma nieczęsto i zawsze trwać krótko”, o czym nie zapomina wspomnieć kompozytor.

Hieronim Bonaparte bardzo zabiegał o Beethovena, który stał się pionkiem w grze o prestiż konkurujących ze sobą stron politycznych. W Wiedniu słychać było coraz wyraźniejsze głosy, że stolica cesarstwa utraci jednego z najznamienitszych kompozytorów tamtych czasów. Natychmiast zareagowali więc wpływowi mecenas i kręgów wiedeńskiej arystokracji i zaproponowali Beethovenowi uposażenie gwarantujące mu godną egzystencję. Kompozytor potrafił wykorzystać nadarzącą się okazję i przystał na propozycję. W projekcie umowy z lutego 1809 r. domagał się rocznej pensji w wysokości czterech tysięcy dukatów (wyplacanej do końca życia) i wyrażał chęć służenia cesarzowi. „Tymczasem ucieszyłby go bardzo już sam tytuł cesarskiego kapelmistrza; gdyby udało się mu go otrzymać, wtedy pobyt [w Wiedniu] stałby się naprawdę cenny” – kompozytor, który pisał o sobie samym w trzeciej osobie, prosił ponadto o pokrycie kosztów artystycznych podróży, ponieważ „tylko wtedy stanie się postacią bardziej znaną, co z kolei umożliwi mu zgromadzenie większego majątku”. Oprócz tego żądał od dyrekcji wiedeńskiego Burgtheater zapewnienia, że „rokrocznie w Niedzielę Palmową odbędzie się w Theater an der Wien koncert, podczas którego będzie mógł prezentować swoje kompozycje”.

Negocjacje z arcyksięciem Rudolfem i z księżętami Kinskym i Lobkowitzem skończyły się dla Beethovena pozytywnie – umowa została podpisana 1 marca 1809 r. Nie zobowiązywała ona kompozy-

tora właściwie do żadnych świadczeń wzajemnych, jedynie do pozostania w Wiedniu, co zaakceptował bez zastrzeżeń: „Beethoven darzy stolicę [Wiedeń] szczególnym upodobaniem, docenia możliwość pozostania w tym mieście i wyraża wdzięczność za tak liczne dowody okazwanej mu życzliwości. Wypetnia go patriotyczna dumą z powodu swojej drugiej ojczyzny i bycia jednym z austriackich artystów. Nigdy więc nie będzie szukał innego miejsca zamieszkania i towarzyszyć mu będzie zawsze cel przystąpienia się temu miastu”.

Kompozytor zdecydował się podjąć kolejny ważny życiowy krok, by uczynić swoją ziemską egzystencję jeszcze bardziej znośną. Zaczął szukać żony. Do jednego z autorów spisanej wcześniej umowy, barona Ignaza von Gleichensteina, 18 marca 1809 r. zwrócił się z następującą prośbą: „Teraz pomóż mi poszukać żony; może tam we Fryburgu znajdziesz jakąś piękność, która harmoniom moim użyć westchnienia”. Niestety, ani ta prośba, ani obietnice finansowych zabezpieczeń nie zostały spełnione. Wojsko austriackie na początku kwietnia ponownie podjęło walkę z armią Napoleona. Habsburgowie wraz z arcyksięciem Rudolfem opuścili zagrożoną stolicę 4 maja, a 13 maja Napoleon wkroczył do Wiednia.

Na wysokości oczu

V Koncert fortepianowy Beethovena powstawał w burzliwych czasach. Kiedy został ukończony w kwietniu 1809 r., po trzech miesiącach pracy, kompozytor znajdował się w punkcie zwrotnym swojego życia. Udało mu się zadbać o wolność od wszelkich trosk materialnych, a negocjacje z wiedeńską arystokracją z najwyższych sfer dały mu bez wątpienia poczucie bycia równorzędnym partnerem, co z kolei znalazło odzwierciedlenie w książęcym charakterze *V Koncertu fortepianowego*. Beethoven, „książę muzyki”, rozmawiał jak równy z równym z latoroślą książęcego rodu, któremu zadedykował swoje dzieło. Koncert „CesarSKI” op. 73 można by określić jako ambitną literaturę rozrywkową dla najważniejszego Beethovenowskiego mecenas i ucznia – arcyksięcia Rudolfa. Jeśli wierzyć zapiskom w dzienniku hrabiego Johanna Nepomuka von Chotek, to właśnie arcyksiążę Rudolf wykonał ten utwór 13 stycznia 1811 r. na prywatnym koncercie w wiedeńskim pałacu księcia Lobkowitza.

Okolicznościom powstania tego koncertu towarzyszył z pewnością także nastrój wojennej zawieruchy. Nie dziwi więc, że *V Koncert fortepianowy* jest postrzegany jako najbardziej wojowniczy. W kodzie zamykającej ostatnią część utworu buntowi solisty

towarzyszą jedynie kotty w powtarzającym się rytmie punktowanym. W tle wybrzmiewającego powoli fortepianu słychać nastrój grozy, jakby nadciągająca właśnie cień przystoił horyzont. W tej pełnej napięcia atmosferze już pierwsze takti koncertu, przepiętione wzniostością, niosą ze sobą energiczną wolę walki. Dźwięki fortepianu przetamują potężne, emfaticzne akordy tutti, które zostały oparte na trzech akordach triady harmoniczej. Beethoven zastosował w tym koncercie nowy układ sił pomiędzy fortepianem a orkiestrą – na pierwszy plan wysunął solistę i umieścić go jakby w opozycji do pozostałych muzyków. Z jednej strony mamy więc porządkującą całość potęgę orkiestry, z drugiej zaś wirtuozowskie wejścia fortepianu o charakterze improwizacyjnym, które burzą początkowy ład muzyczny. Beethoven urzeczywistnił swoją wizję koncertu, której przyswieca idea muzycznej wolności. Temat główny utworu bazuje na dwóch wyraźnie słyszalnych rytmach – triolach opartych na tonice oraz rytmie punktowanym opartym na dominancie.

Drugi temat, spokojniejszy i wyraźnie kontrastujący z pierwszym, wprowadza zmianę nastroju, a dzięki wykorzystaniu drobniejszych interwałów mieni się barwami oscylującymi między *dur* i *moll*. Do kolejnej konfrontacji pomiędzy tematami dochodzi po wejściu fortepianu. Dzięki wznoszącej się skali chromatycznej partia solowa przetamuje nawarstwianie się punktowanych akordów dominantowych (obecnych głównie w partiach instrumentów dętych), po czym powraca pierwszy temat *dolce*. W przetworzeniu Beethoven dokonuje rzeczy znamiennej: wykorzystuje charakterystyczny skok kwartowy pierwszego tematu jako sygnał opadającego motywu, uzyskując tym samym bardzo szczególną, surową atmosferę, która zmienia się dopiero z nadejściem bojowej reprzyzy.

Metafizyka przejścia

Druga część koncertu przynosi zmianę nastroju dzięki przypominającej śpiew chóru melodii utrzymanej w lirycznej tonacji H-dur. „Kiedy Beethoven pisał to adagio, słyszał w uszach religijne śpiewy rozmodlonych pielgrzymów” – zauważył Czerny. I rzeczywiście: wydaje się, jakby ta część koncertu otwierata przestrzenie, z których wyptywa głęboko odczuwalna duchowość. Najpierw pojawia się przytłumiony dźwięk skrzypiec, następnie instrumenty dęte, aż w końcu przestrzeń wypełnia się delikatnym głosem fortepianu. To tajemniczo brzmiące *pianissimo* przechodzi w *espressivo*, przeszyte medytacyjnym tonem wysokich rejestrów.

„Religijne śpiewy rozmodlonych pielgrzymów”, które przywoływał Czerny, otrzymały szczególnie kolorysty w Beethovenowskiej idei wprowadzenia tryli i wielu innych ozdobników. Niemalże słychać rozedrganie emocje pielgrzymów. W dialogu tocącym się pomiędzy fortepianem a klarnetem i fagotem dochodzi do pojedynczych, kontrpunktycznych spłotów. Stanowią one fragment opowiadania, które składa się z narracyjnej siły orkiestry, przepięknie opowiadającej dźwiękiem o kolejnych tajemnicach misterium, oraz partii solowych, składających ukłoni orkiestrze.

Połączenie się tych dwóch poziomów komunikacji staje się zapowiedzią tego, co wkrótce nastąpi. Słychać to wyraźnie, gdy na nucie pedałowej granej przez fagot powoli zaczyna być słyszalny fortepian, by w końcu wybrzmieć w mocnych, złamanych akordach. W tym newralgicznym punkcie pomiędzy drugą a trzecią częścią koncertu Beethoven inicjuje *coup de théâtre* i rozpoczyna radosny atak, który wprowadza słuchacza bezpośrednio w nową sytuację – z powszechnego spokoju wychyla się nowe metrum. Nie spodziewane synkopy, zmiany *forte* – *piano* i niemalże nierówne, chromatyczne spowolnienie stanowią istotne elementy nieco natarczywie brzmiącego ronda, będącego w opozycji do pozostałych fragmentów tej części koncertu. Kiedy partia solisty zmierza powoli ku końcowi, ustyszczyć można w zwalniającym akompaniamencie kottów odwrócone dźwięki z pierwszych taktów, jakby to, co się właśnie wydarzyło, otworzyło sklepienie niebieskie. Ten prometejski duch prowadzi do zakończenia ostatniego koncertu fortepianowego Beethovena. V Koncert fortepianowy po raz pierwszy przedstawiono publicznie w Lipsku w listopadzie 1811 r. Kompozytor sam nie zaprezentował swojego dzieła, ponieważ powoli rezygnował z występów. Przy fortepianie zasiadł Friedrich Schneider, pianista z Dessau. Premiera, jak napisano w „Allgemeine musikalische Zeitung”, zakończyła się sukcesem. A jednak musiało minąć wiele lat, by op. 73 na stałe zagościło na estradach całego świata. Wiedeńska publiczność tamtych czasów domagała się niemal wyłącznie muzyki nowej. I choć słychać w koncercie ducha zmieniającej się epoki, to niezwykłej wirtuozerii i umiejętności przezwyciężania konfliktów nie udało się przemówić do mieszczańskiej publiczności. W ostatnim koncercie Beethovena pojawiają się już pierwsze sygnały nadchodzącej epoki modernizmu.

Tłumaczenie – Wioletta Mazurek



Rudolf Buchbinder, fot. Matthias Creutziger

Rudolf Buchbinder

Legendarny pianista naszych czasów. Jego gra to niezrównane połączenie autorytetu (który zbudował sobie w czasie swej trwającej ponad 60 lat kariery) z uduchowieniem i spontanicznością. Interpretacje artysty są cenione na całym świecie ze względu na intelektualną głębię i muzyczną wolność. Szczególnie wykonania dzieł L. van Beethovena są uważane za wzorowe. Artysta ponad 50 razy na całym świecie prezentował komplet 32 sonat Beethovena i przez dziesięciolecia budował historię wydawania ich na płytach. Był pierwszym pianistą, który zagrał wszystkie sonaty Beethovena podczas Salzburger Festspiele (nagranie na żywo jest dostępne na płycie DVD). Z okazji 250. urodzin Beethovena w sezonie 2019/2020 Wiener Musikverein zadedykuje Rudolfowi Buchbinderowi własny cykl pięciu koncertów fortepianowych Beethovena. Artysta wystąpi z Gewandhausorchester pod dyrekcją Andrisa Nelsonsa, Wiener Philharmoniker pod dyrekcją Riccarda Mutiego oraz z Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Münchner Philharmoniker i Sächsische Staatskapelle Dresden pod kierunkiem Marissa Jansonsa, Valery'ego Gergieva i Christiana Thielemanna.

Rudolf Buchbinder przygotowuje też premierę z okazji Roku Beethovenowskiego 2020. Z jego inicjatywy na podstawie słynnych *Wariacji na temat walca Diabelliego* op. 120 Beethovena powstanie szereg nowych *Wariacji Diabelliego*; projekt został pomyślany jako międzynarodowa koprodukcja, a nowe wariacje zostały zamówione u czołowych kompozytorów współczesnych. W 2019 r. Rudolf Buchbinder podpisał kontrakt na wyłączność z wytwórnią Deutsche Grammophon. Często nagradzane albumy dokumentują całą jego karierę. Artysta jest honorowym członkiem Wiener Philharmoniker i Israel Philharmonic Orchestra. Jest pierwszym solistą, który został wyróżniony *Goldene Ehrennadel* przez Staatskapelle Dresden. Rudolf Buchbinder przywiązuje wielką wagę do badań źródłowych. Jego prywatna kolekcja muzyczna obejmuje 39 kompletnych edycji sonat fortepianowych Beethovena, a także obszerne archiwum pierwszych druków, oryginalne wydania i kopie partytur fortepianowych obu koncertów fortepianowych J. Brahmsa. Jest dyrektorem artystycznym Grafenegg Festival od czasu jego powstania w 2007 r. Dziś Grafenegg Festival jest jednym z najbardziej znaczących festiwali orkiestrowych w Europie. Dotychczas ukazały się dwie książki

Rudolfa Buchbindera: jego autobiografia *Da Capo* i *Mein Beethoven. Leben mit dem Meister*.

Sächsische Staatskapelle Dresden

Christian Thielemann – główny dyrygent

Myung-Whun Chung – pierwszy dyrygent gościnnie

Herbert Blomstedt – dyrygent honorowy

Staatskapelle Dresden, założona przez księcia elektora Moritza von Sachsen w 1548 r., jest jedną z najstarszych orkiestr na świecie. Po dziś dzień kontynuuje swe wspaniałe tradycje. Wielu wybitnych dyrygentów i uznanych na całym świecie instrumentalistów odcisnęło swoje piętno na tej dawnej orkiestrze dworskiej. Poprzedni dyrektorzy Staatskapelle Dresden to H. Schütz, J.A. Hasse, C.M. von Weber i R. Wagner, który nazywał zespół swoją „cudowną harfą”. Lista wybitnych dyrygentów ostatnich 100 lat zawiera takie nazwiska, jak E. von Schuch, F. Reiner, F. Busch, K. Böhm, J. Keilberth, R. Kempe, O. Suitner, K. Sanderling, H. Blomstedt i G. Sinopoli. W latach 2002–2004 orkiestrę prowadził Bernard Haitink, a w latach 2007–2010 Fabio Luisi. Głównym dyrygentem od sezonu 2012/2013 jest Christian Thielemann. W maju 2016 r. był główny dyrygent Herbert Blomstedt otrzymał tytuł dyrygenta honorowego. Jediną osobą, która wcześniej posiadała ten tytuł, był sir Colin Davis (od 1990 r. do śmierci w kwietniu 2013 r.). Myung-Whun Chung jest głównym dyrygentem gościnnym od sezonu 2012/2013. Przez ponad 60 lat orkiestra była blisko związana z R. Straussem. W Dreźnie odbyło się prawykonanie 9 oper kompozytora, w tym *Salome*, *Elektry* i *Kawalera srebrnej róży*; orkiestrze została zadedykowana *Symfonia alpejska*. Wielu znanych kompozytorów pisało dzieła dla Staatskapelle Dresden lub z intencją, aby swoje prawykonanie miały w Dreźnie. W tę tradycję wpisuje się ustanowione w 2007 r. stanowisko Capell-Compositeur (z roczną kadencją). Do tej pory funkcję tę pełnili Hans Werner Henze, Sofia Gubaidulina, Wolfgang Rihm, György Kurtág, Arvo Pärt i Peter Eötvös; w sezonie 2019/2020 Capell-Compositeur będzie Aribert Reimann. Z kolei wiolonczelistka Sol Gabetta wystąpi podczas wielu koncertów jako Capell-Virtuos. Siedzibą Staatskapelle Dresden jest Semperoper, gdzie co roku orkiestra uczestniczy w około 250 przedstawieniach operowych i baletowych. Ponadto każdego roku zespół prezentuje 50 koncertów symfonicznych i kameralnych w macierzystym teatrze operowym, a także gra podczas rozmaitych wydarzeń muzycznych we Frauenkirche w Dreźnie. Jako jedna z najbardziej znanych i popularnych orkiestr symfonicznych na świecie Staatskapelle Dresden regularnie

występuje w najważniejszych salach koncertowych świata. Od 2013 r. jest orkiestrą rezydującą Osterfestspiele Salzburg, którego dyrektorem artystycznym jest Christian Thielemann. Wspiera rozwój młodych talentów, m.in. patronując zespołowi Gustav Mahler Jugendorchester. Działa również na poziomie lokalnym: jest partnerem projektu Meetingpoint Music Messiaen w przygranicznych miastach Görlitz i Zgorzelcu, a w 2010 r. pomogła w założeniu festiwalu Internationale Schostakowitsch Tage w Gohrisch (Szwajcaria Saksońska), który jest dorocznym wydarzeniem poświęconym muzyce i życiu Dymitra Szostakowicza. W 2007 r. Staatskapelle Dresden jako pierwsza i jak dotąd jedyna orkiestra otrzymała Europejską Nagrodę za Zachowanie Światowego Dziedzictwa Muzycznego. Partnerem zespołu jest Volkswagen Aktiengesellschaft.



Sächsische Staatskapelle Dresden, fot. Matthias Creutziger

Organizator:

NFM – Instytucja kultury miasta Wrocławia współprowadzona przez:



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

