



f

Juliusz Multarzyński

Dyrygenci – alfabet ekspresji



Juliusz Multarzyński

Dyrygenci
alfabet ekspresji

*Wydano z okazji VIII Międzynarodowego
Konkursu Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga*

Katowice 2007

Urząd Miejski w Katowicach



Biblioteka Katowicka

Publikacja dofinansowana
ze środków budżetowych
miasta Katowice,
wydana w ramach serii
„Biblioteka Katowicka”
jako pozycja
trzydziesta piąta.



Žrealizowano ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Autor zdjęć: Juliusz Multarzyński

Tekst: Leon Markiewicz

Tłumaczenie: Iweta Kulczycka

Korekta: Marek Skocza

Projekt i skład: FRODO

Druk: Dimograf

Wydawca:



Fundacja Muzyyczna Międzynarodowego Konkursu Dyrygentów
im. Grzegorza Fitelberga w Katowicach
ul. Sokolska 2, 40-084 Katowice

Współwydawcy:



Urząd Miejski w Katowicach
ul. Młyńska 4, 40-098 Katowice



Filharmonia Śląska w Katowicach
ul. Sokolska 2, 40-084 Katowice



Frodo sp.j.
ul. Powstańców Warszawskich 15, 41-902, Bytom

ISBN 978-83-924037-0-8

LEON MARKIEWICZ

DYRYGENCI – en face i z ukosa CONDUCTORS – en face and in profile

*Everything may be rendered in music:
love, jealousy, hatred,
impatience, lust, indifference, fear, revengefulness,
modesty, generosity, dignity,
lowliness, glory, pride,
joy, laughter, weeping, pain,
happiness, despair, storm, peace,
even heaven and earth, sea and hell
– together with all activities
in which man participates*

*Wszystko może być oddane w muzyce:
miłość, zazdrość, nienawiść,
niecierpliwość, żądza, obojętność, strach, mściwość,
skromność, wielkoduszność, godność,
niskość, wspaniałość, duma,
radość, śmiech, płacz, ból,
szczęście, rozpacz, burza, spokój,
nawet niebo i ziemia, morze i piekło
– razem z wszystkimi czynnościami,
w których człowiek bierze udział.*

These words are not a short commentary written briefly in order to characterize a variety of expression of the presented portraits of conductors. They were said much earlier – several centuries ago. Their author was a musical sage of baroque, Johann Mattheson – composer, organ player, opera signer, who in his oeuvre "The Perfect Bandmaster" (Der vollkommene Capellmeister – 1739) took the courage to approach the classification of feelings and emotional conditions existing in music in the most visionary manner. Although they appeared in all their richness only in the philosophical and aesthetic concepts and awareness of composers of romantic oeuvres, they can be used even today to search for hidden relations between the "sound signals" and their reaction upon the spiritual domain of human beings – regardless their epoch, race, degree of civilizational development.

It is commonly practiced that a mediator between a musical piece and emotional conditions encoded in notes is – as we know – a performer. When he performs the piece himself – the quality of acting out these states depends solely on him, i.e. on the richness of his personal qualities. That is true – he may impress

Słowa te bynajmniej nie są skrótownym komentarzem napisanym doraźnie w celu scharakteryzowania różnorodności ekspresji prezentowanych portretów dyrygentów. Powstały znacznie wcześniej – kilka wieków temu. Ich autorem był mądrzec muzyczny epoki baroku Johann Mattheson – kompozytor, organista śpiewak operowy, który w dziele „Kapelmistrz doskonały” (Der vollkommene Capellmeister – 1739) odważył się wizjonersko porwać na swoistą klasyfikację uczuć i stanów emocjonalnych tkwiących w muzyce. Wprawdzie w ich całym bogactwie ujawniły się one dopiero w ideach filozoficzno-estetycznych i w świadomości kompozytorów dzieł romantycznych, to jednak i do dziś mogą posłużyć do odnajdywania utajonych związków pomiędzy „sygnałami dźwiękowymi” a ich oddziaływaniem na sferę duchową ludzi – i to bez względu na epokę, rasę, stopień rozwoju cywilizacyjnego.

W powszechnie praktyce pośrednikiem między dziełem muzycznym a zakodowanymi w nutach stanami emocjonalnymi jest – jak wiadomo – wykonawca. Gdy wykonuje dzieło sam – jakość odtwarzania tych stanów zależy całkowicie od niego, czyli od zasobu jego cech osobowościowych. Owszem, może imponować swą tech-

niką, ale przedżej wybaczmy mu ewentualne potknięcia techniczne, niż niedostatki wyrazowe.

Nieco inaczej przedstawia się sprawa w kameralistycie; tu już gwarancją wysokich rezultatów artystycznych musi być consensus kilku artystów – a więc indywidualności o wysokim stopniu muzykalności, ale o zróżnicowanej psychice i wysublimowanych koncepcjach interpretacyjnych. Stąd to jakże często najwybitniejsze zespoły kameralne mają za sobą długie okresy wzajemnego doboru przez eliminowanie artystów nawet wysokiej klasy, ale o indywidualności nie zdolnej do podporządkowania się równie muzykalnym kolegom.

Jeszcze trudniejsze problemy nastręczają do dziś orkiestry. Zrazu były to zespoły złożone najwyżej z kilkunastu muzyków dworskich lub kościelnych, którymi kierował pierwszy skrzypek lub klawesynista realizujący *basso continuo*; zazwyczaj był to jednocześnie kompozytor wykonywanych utworów, np. Bach, Händel czy Mozart – wykonujący swoje koncerty fortepianowe lub później nawet Jan Strauss, prowadzący swą wiedeńską orkiestrę ogródkową przecież od pulpitu, na stojąco grając ważniejsze partie skrzypcowe.

Ale już w baroku okazało się – a zdefiniował to Mattheson – że do prowadzenia zespołów orkiestrowych często połączonych z chórami, potrzebny był ktoś, kto musiał być kimś ważniejszym, niż jeden z wykonawców, ktoś kto wiedział więcej od nich o dziele muzycznym, o poszczególnych instrumentach, o głosach ludzkich – a więc kantor, *director musices*, czy wreszcie *capell-meister*. Takim był np. Jan Sebastian Bach pełniący wszystkie te funkcje w katedrze św. Tomasza w Lipsku a opisany przez Mathiasa Gessnera, jego rektora, czyli przełożonego w latach 1730–34:

Gdy zadyryguje orkiestrą złożoną z trzydziestu lub czterdziestu muzyków, jednemu daje znak ręką, drugiemu takt wybija, trzeciego przywołuje do porządku, wznieśionym grożąc mu palcem, temu podaje ton wysoki, innemu niski, tamtemu zaś średni. Chociaż w tym głośnym współbrzmieniu instrumentów jego zadanie jest najtrudniejsze, to jednak natychmiast dostrzega najmniejszy fałsz i wszystkich utrzymuje w jedności, zapobiega każdemu błędowi i gdy coś się zachwieje, natychmiast przywraca pewność i równowagę. Rytm przewinika wszystkie jego członki; wszystkie harmonie Bach swym czujnym uchem ogarnia i wszystkie głosy w wąskim zakresie własnego głosu sam wydobywa.

Ta przepojona szczerą admiringią relacja jest jednym z pierwszych portretów dyrygenta – postaci, której zna-

with his technique, but we are more willing to forgive him his technical mistakes than expressional insufficiencies.

In chamber music the matter is slightly different; here a guarantee of great artistic results must be a consensus of several artists – individualities of a very high level of musicality, but differentiated minds and sublime interpretational concepts. Therefore, even the most distinguished chamber music ensembles have survived long periods of selection by eliminating artists of even the highest position, but with individuality unable to be subordinate to his equally musical colleagues.

Until the present day even more difficult problems are caused by orchestras. At first these were bands consisting of a dozen of court or church musicians at the most, directed by a first violinist or a harpsichord player, realising *basso continuo*; usually it was also a composer of the pieces played, e.g. Bach, Haendel or Mozart – playing his piano concertos, or later even Johann Strauss, conducting his Vienna garden orchestra from the pulpit, playing the most significant violin parts standing.

But already in the baroque it turned out – and it was Mattheson who defined it – that in order to direct orchestras often combined with choirs it was necessary to have somebody much more important than one of performers, somebody who knew more about a given musical oeuvre than they did, about particular instruments, about human voices – a cantor, “*director musices*”, or finally *capell-meister*. Johann Sebastian Bach performed all of these functions in St. Thomas’s Cathedral in Leipzig and he was thus described by Mathias Gessner, his rector, i.e. supervisor, in 1730–34:

When he conducts an orchestra consisting of thirty or forty musicians, he gives a sign to one of them, beats time to another, brings the third to order, shaking his finger at him, he gives a high tone to one, a low tone to another, and a middle tone to yet another one. Although in this loud consonance of instruments his task is the most difficult, he is swift to notice even the tiniest false sound and he keeps everybody as one, he avoids any mistakes and if something shakes, he brings certainty and balance at once. The rhythm penetrates all his limbs; Bach grasps with his sensitive ear all harmonies and he elicits all voices within the narrow scope of his own voice.

This relation, saturated with sincere admiration, is one of the first portraits of a conductor – a character whose significance in the present understanding was moulded as late as in the romanticism, together with the development of full symphonic orchestras performing in great concert halls.

Therefore, who is a contemporary conductor?

Most of all an artist, the one who knows. Everything. More than musicians subordinate to him. Even more than... the composer.

Dmitri Shostakowicz gave it eloquent evidence when as a 30-year-old author of his 5th Symphony submitted it to Yevgeny Mravinsky, only three years older than himself, before its preview:

We were working together on my 5th Symphony, he humbly recollects. At first I was frightened. It seemed to me that this meticulous pedantry would destroy the whole general vision, the spontaneous expression as a whole. He organized a real investigation over each bar, each thought, he told me to answer all questions, to solve all doubts. But after five days I understood that he was absolutely right. And I learnt a serious attitude to what I write myself.

A conductor is not a lark that jumps upon a branch and sings out his soul. Talent, if it is not accompanied with long and hard work, does not mean a thing.

Indeed, Mravinsky (1903-1988) was not a lark. Leading an orchestra of the Leningrad Philharmonic for many years he managed to bring it to the highest level on the global scale. Unyielding and authoritative in his pedantic care of details, he demanded absolute obedience from his musicians in realizing his artistic visions, the interpretation of which reached the level of perfection with the balance of artistic and intellectual values of the oeuvres performed.

A dictator's attitude constitutes one of the most frequent external qualities of a conductor. Art does not tolerate democracy, with its discussions and compromises resolved with a majority of votes; especially in case when one artist, a conductor in this respect, must supervise an orchestra consisting of several dozens of musicians, often as talented as him, but with various skills and personal qualities.

A conductor's dictatorship does not result, however, from his whims. He himself is subject to the "ultimate dictatorship", which is the score expressing conceptual and esthetical intentions of a composer. They are encod-

czenie w dzisiejszym rozumieniu ukształtowało się dopiero w romantyzmie wraz z rozwojem pełnych orkiestr symfonicznych występujących w wielkich salach koncertowych.

Kim jest więc współczesny dyrygent?

Przede wszystkim artystą, któremu dane jest wieźnięcie. Wszystko. Więcej, niż wszyscy podlegli mu muzycy. Nawet więcej od... kompozytora.

Dał temu wymowne świadectwo Dmitrij Szostakowicz, gdy jako trzydziestoletni autor swej *V symfonii* przedłożył ją zaledwie o trzy lata od siebie starszemu Eugeniuszowi Mrawińskiemu przed jej prawykonaniem:

Pracowaliśmy wspólnie nad moją V symfonią – wspominał z pokorą – Z początku byłem przerażony. Wydawało mi się, że ta drobiazgowa pedanteria zniszczy całą ogólną wizję, spontaniczny wyraz całości. Przecież nad każdym taktem, nad każdą myślą urządzał mi prawdziwe śledztwo, kazał odpowidać na wszystkie pytania, rozwijaływać wątpliwości. Ale po pięciu dniach zrozumiałem, że ma absolutną rację. Isam się nauczyłem poważnego stosunku do tego, co piszę.

Dyrygent to nie słówczek, który wskakuje na galążkę i wyśpiejuje, co tam mu tylko w duszy gra. Talent, jeśli nie łączy się z długą i usilną pracą, nic nie znaczy.

Istotnie, Mrawiński (1903-1988) nie był słówczkiem. Ale prowadząc przez długie lata orkiestrę Filharmonii Leningradzkiej, doprowadził ją do najwyższego poziomu w skali światowej. Nieustępliwy i apodyktyczny w pedantycznej dbałości o szczegóły wyróżniał się żądaniem od muzyków orkiestry absolutnego posłuszeństwa w realizacji jego wizji artystycznych, w interpretacji których osiągał doskonałość wykonawczą przy równowadze artystycznych i intelektualnych walorów prezentowanych dzieł.

Postawa dyktatorska – to jedna z najczęściej występujących zewnętrznych cech dyrygenta. Sztuka bowiem nie znosi demokracji z właściwymi dla niej dyskusjami i kompromisowymi wnioskami uchwalanymi większością głosów; zwłaszcza gdy jednemu artyście, w naszym przypadku dyrygentowi, musi być podporządkowana orkiestra złożona co najmniej z kilkudziesięciu muzyków, nieradko utalentowanych w stopniu równym jemu, ale o jakże zróżnicowanych umiejętnościach i cechach charakteru.

Dyktatura dyrygenta jednak nie wynika z jego „widziałem”. On sam przecież podlega „dyktaturze nadzędnej”, jaką jest partitura wyrażająca ideowo-estetyczne intencje kompozytora. Zakodowane są one w zapisie mnóstwa do-

kladnych znaków i wskazówek do bezwzględnej ich realizacji w procesie odtwarzania tych intencji. Z natury rzeczy musi więc on być dyktatorem, ale też i strażnikiem dzieła zobowiązany do wydobycia całej zawartej w nim prawdy artystycznej. Sprawowanie tych funkcji przyniesie oczekiwane rezultaty nie tylko poprzez wydawanie niezbędnych poleceń słownych a nawet stanowczych „rozkazów” wykonawczo-interpretacyjnych, ale i poprzez ich wspomaganie wizualnymi działaniami gestów, spojrzeń, mimiki lub ruchów całego korpusu; wszystko to ma nadzędny cel: zmobilizowanie kilkudziesięciu muzyków do wspólnego osiągania doskonałości technicznej i ideowej wykonywanego dzieła w jego i tylko jego wizji dźwiękowej.

Wizja ta w postaci mniej lub więcej doskonalej podlega ocenie publiczności wprost na sali koncertowej, widowni operowej lub słuchaczy programów radiowych czy kolekcjonerów nagrań płytowych. Odbiorcy oceniają więc prezentowane dzieła wyłącznie w postaci „produkту końcowego”, przypisując jego jakość artystyczną głównie dyrygentowi – nie interesuje ich ani jakość pracy dyrygenta podczas prób, ani jego stosunek wobec członków orkiestry. Oklaski lub recenzje skierowane są w stronę dyrygenta: grzecznościowe lub powściągliwe w słowach, dezaprobuujące, albo entuzjastyczne – jako spontaniczny wyraz uznania.

I tak np. znakomitym i wiarygodnym świadectwem bezgranicznego zachwytu sztuką jednego z najwybitniejszych dyrygentów przełomu dwóch epok Hansa Richtera (1843-1916) jest opinia wyrażona po jego koncercie w recenzji autorstwa Klaudiusza Debussy'ego, który pod pseudonimem Monsieur Croche, był znany z cienego, ale eleganckiego języka i surowych, często kpiarskich opinii. Tym razem Debussy nakreślił portret dyrygenta nie szczędząc słów admiracji:

Podczas gdy jego prawa ręka, trzymająca zwykłą paleczkę, narzuca zespołowi orkiestralnemu ścisłość rytmu, lewa uwielokrotnia się, wskazując każdemu z osobna, co ma czynić. Ta falująca ręka, wymowna w najdrobniejszym gesticie, jest nie-wiarygodnie gietka. Potem, gdy wydaje się nam, że już nie sposób zdobyć więcej dźwiękowego bogactwa, obydwa ramiona jego wznoszą się ku górze. Wtedy orkiestra podrywa muzykę wwyż tak niepohamowanym rozmachem, że zmiata jak żdżbło stony obojętności, najgłębiej nawet zakozenioną. Jeśli Richter podobny jest w ogóle do proroka, to w chwili, gdy dyryguje orkiestrą, staje się po prostu Panem Bogiem... (co więcej: bądźmy pewni, że Pan Bóg nie odważyłby się na taką przygodę, nie zasięgnąwszy wskazówek Richtera).

ed in an abundance of exact signs and guidelines to be absolutely realized in the process of reproducing these intentions. Therefore, quite naturally he has to be a dictator, but also a guardian of a musical piece, obliged to elicit all esthetical truth contained in it. Fulfilling these tasks shall bring expected results not only by issuing necessary verbal orders or even categorical “commands” in terms of performance and expression, but also by supporting them with visual activities of gestures, glances, miming or movement of the whole body; all this to obtain the ultimate goal: to mobilize a group of musicians to mutually reach technical and conceptual perfection of the piece performed in his and only his sound vision.

This vision, more or less perfect in its form, is subject to the audience's evaluation right in the concert hall and opera or listeners of radio programmes or collectors of records. Thus recipients evaluate the oeuvres presented only in their final version, ascribing its artistic value mainly to the conductor – they are interested in neither the quality of the conductor's work during rehearsals, nor his attitude towards the orchestra members. Applause or reviews are directed towards the conductor: polite and moderate in words, disapproving or enthusiastic – as a spontaneous expression of accolade.

And an example of wonderful and reliable evidence of limitless delight in the art of one of the most distinguished conductor of the turn of two epochs, Hans Richter (1843-1916), is an opinion expressed after his concert in a review by Claude Debussy, who under the penname *Monsieur Croche* was widely known for his sharp but elegant language and strict, often mocking, opinions. This time Debussy outlined the conductor's portrait using a variety of words of admiration:

Whereas his right hand, holding an ordinary stick, imposes a strictness of rhythm upon the orchestra, the left one multiplies, showing each musician separately what he should be doing. This waving hand, eloquent in the most minute gesture, is incredibly flexible. Then, when it seems impossible to elicit more sound richness, both arms rise up. Then the orchestra raises the music up with such an irrepressible verve that it wipes away like a blade of straw any indifference, even the deepest rooted. If Richter resembles a prophet in any way, at the moment when he is conducting his orchestra, he simply becomes God Himself... (what is more: let us be sure that God would never dare such an adventure without consulting Richter first).

Therefore, Debussy – like usually many other reviewers – treated a figure of a conductor similarly to a way a historian treats a commander of a victorious battle, paying little attention to the price for participating in the battle of those under his command.

However, members of orchestras tend to evaluate conductors from a totally different point of view. For them a concert – during which Maestro shows up in the whole glamour of “elegance and majesty” – is a final effect obtained also thanks to their contribution during daily arduous rehearsals. Then the fascination by a great artist may clash with his personal qualities, often difficult to accept, which may cause violent reactions bringing about a sense of humiliation in case of more sensitive individuals, or even collective resistance. Although a public concert, an opera show or a recording most frequently bring artistic compensation to everybody, in numerous orchestras there are still traumas remembered, caused by more rash and impatient conductors, transmitted from generation to generation by means of more or less witty or biting anecdotes about “devils and angels”.

Let us recollect one of them, described by a distinguished columnist and raconteur, Jerzy Waldorff, with zest and chevalier’s fantasy so typical for him, in his book of the title quoted above – “Devils and Angels”. Paying due homage to a genial Master of Baton, Arturo Toscanini (1867-1957), he writes about his behaviour during rehearsals:

Toscanini's rehearsals during which he arduously prepared the oeuvres to be played, were dreadful! Only few chosen individuals were admitted to enter the hall, and even those under a clearly set condition that they would behave more secretive than a mouse. Should anybody dare to speak or even only sneeze, he could be chased away by the conductor with a great cry. The orchestra was so afraid of him! Between the master's room and the bandstand there were vedettes signalling his coming. When he appeared, there had to be deadly silence. The instruments had to be tuned before, and perfectly. Mistuning could cause immediate expelling a musician from the stage. It also happened that Toscanini in his fit of fury would hit the musicians on their heads or break a fragile stick, and when the baton proved to be too flexible to break, the hothead would take his own watch out of his pocket, throw it on the floor and trample into pieces.

Debussy – jak zazwyczaj wielu innych recenzentów – potraktował więc dyrygenta podobnie, jak historyk traktuje dowódcę zwycięskiej bitwy, nie troszcząc się zbytnio o cenę udziału w zwycięstwie tych, którymi dowodził.

Ale z innego punktu widzenia i jakże często inaczej oceniają dyrygentów członkowie orkiestr. Dla nich bowiem koncert – na którym Maestro ukazuje się w całej krasie „elegancji i majestatu” – jest finalnym efektem uzyskanym przecież właśnie także ich wkładem pracy podczas codziennych, żmudnych prób. Wtedy to fascynacja wielkim artystą może się zderzyć z trudnymi do zaakceptowania cechami jego charakteru, powodującymi nierzadko gwałtowne reakcje wywołujące u wrażliwszych jednostek stan upokorzenia lub wręcz zbiorowy opór. Wprawdzie publiczny koncert, spektakl operowy czy nagranie, najczęściej przynoszą w końcu wszystkim artystyczną rekompensatę, ale w niejednej orkiestrze nierzadko długie żyją doznane od bardziej krewkich lub niecierpliwych dyrygentów urazy, przekazywane z pokolenia na pokolenie poprzez mniej lub bardziej dowcipne czy złośliwe anegdoty o „diabłach i aniołach”.

Przypomnijmy jedną z nich, opisaną przez znakomitego felietonistę i gawędziarza Jerzego Waldorffa, z typową dla niego swadą i kawalerską fantazją, w jego książce o przytoczonym właśnie tytule – „Diabły i anioły”. Oddając należytą hołd genialnemu Mistrzowi Batuty, jakim był Arturo Toscanini (1867-1957), pisze on o jego zachowaniu się podczas prób m.in.:

Próby Toscaniniego, w czasie których mozolnie parał się z przygotowywanymi do wystawienia dziełami były straszne! Na salę mieli wstęp jedynie bardzo nieliczni wybrani, a i to pod z góry postawionym warunkiem, że będą się zachowywali skrycie od myszy. Jeśli ktoś śmiał niebacznie odezwać się lub choćby tylko kichnąć, bywał natychmiast wygnany przez dyrygenta z wielkim krzykiem. Orkiestra bała się go panicznie! Między pokojem mistrza i podium ustawiano czujki sygnalizujące jego nadjście. W chwili gdy ukazywał się, musiała panować martwa cisza. Instrumenty należało stroić wcześniej, a doskonale. Niedostrojenie mogło spowodować natychmiastowe wyrzucenie muzyka z estrady. Zdarzało się i tak, że Toscanini w przystępie wściekłości bił instrumentalistów po głowach albo tamął w pasji wątpli kijek, jeśli zaś batuta okazywała się zbyt giętka, żeby ją złamać, pasjonat wyrywał z kieszeni własny zegarek, rzucał go o podłogę i rozdeptywał w kawałki. (...)

Najczęściej używaną przez niego wskazówką dla orkiestry było słowo „cantando” (...) Trafiło się, że padał na kola-

na i błagał zespół: „Pianissimo, pianissimo!” lub wyciągał jedwabną chusteczkę i podrzucał ją w powietrzu, chcąc ukazać, jak – podobnie do jej spływania w dół – lekko winno cichnąć brzmienie smyczków. Pragnąc wydobyć z orkiestry – przeciwnie – brzmienie jak najmocniejsze, sam skakał w górę, wygrażając pięściami i krzycząc (...) „Wiolonczele! Wiolonczele! Śpicie? Nie macie szacunku dla wielkiej muzyki! Ośmialacie się znieważyć Wagnera?... Zbrodniarze! Bandyci!”

„Si non e vero, ma ben trovato”... No cóż... pasjonaci w imię wyższych celów bywają zbyt emocjonalni w sposobach zachowania. W dodatku, jeśli się jest Włochem...

Kontrowersyjną postacią był także jeden z najsławniejszych dyrygentów współczesnej Europy – Herbert von Karajan (1908-1989). W młodości zafascynowany precyzją Toscaniniego, zabłysnął zaraz po wojnie walorami swej sztuki dyrygenckiej na tyle, by w roku 1954 stanąć na czele Berliner Philharmoniker po śmierci jej wielkiego szefa – Wilhelma Furtwänglera (1886-1954). Celnie scharakteryzował go Viktor Reiman w swej książce „Dirigenten, Stars und Bürokraten” dokonując porównania z Furtwänglerem:

Karajan jest światowym dyrygentem numer 1, gdyż najpełniej wciela osobowość ludzką swojej epoki. Jest dyrygentem inżynierów i matematyków, jak Furtwängler był dyrygentem poetów i marzycieli.

Interpretacja Furtwänglera miała w sobie coś wizjonerskiego: objawiał dzieła. (...) Twórcy musiały być z tym dyrygentem spoinowoczeni duchowo. Geniusz twórczy Furtwänglera zapalał się od geniusza twórczego. Dyrygowanie było dlań wyznaniem wiary i wyznaniem miłości. Przypominał derwisa czy proroka. Był nie tylko czarodziejem, lecz i oczarowanym: za hipnotyzowany hipnotyzer.

Karajan jest także czarodziejem, ale sam nigdy nie ulega czarowi muzyki. Równy matematykom, co się tyczy logiki koncepcji zasadniczej, dorównujący inżynierom w precyzji realizacyjnej – czasem umie zakochać się w dźwiękach; jak pies gończy spoziera w dali, jednak nigdy się nie rozmarza i nie gubi w uczuciach, co robili przed nim Wielcy przy pulpitach. Muzyka przekazywana przez niego jest klarowna, jak noc gwiaździsta. Tkwimy oszołomieni jej wielością.

Wyniosły i nieprzystępny w obejściu, gardzący krytykami, Karajan „łaskawie” przyjmował hołdy publiczności; pamiętam, jak wywoływany przez rozentuzjazmowaną publiczność po koncercie w praskiej Smetanowej Sali, pojawiał się wprawdzie na estradzie kilkakrotnie, ale

The most common guideline used by him for the orchestra was a word “cantando”. Sometimes he would fall on his knees and beg the ensemble: “Pianissimo, pianissimo!” or take out a silk handkerchief, throw it into the air, wishing to demonstrate – similarly to it flowing down – how lightly should the sound of bows subside.

When he wished to elicit from the orchestra the contrary – the most powerful sound, he would jump up, threatening with his fists and shouting... “Cellos! Cellos! Are you asleep? You have no respect for great music! You dare insult Wagner?... Criminals! Bandits!”

“Si non e vero, ma ben trovato”... Well... hotheads, in the name of superior goals, tend to get too emotional in their conduct. And when you are Italian?....

A controversial figure was also one of the most famous conductors of the contemporary Europe – Herbert von Karajan (1908-1989). Fascinated by Toscanini's precision in his youth, he shined with the values of his conducting art enough to take over the leadership of “Berliner Philharmoniker” in 1954 after the death of their great director – Wilhelm Furtwängler (1886-1954). Viktor Reiman accurately described him in his book “Dirigenten, Stars und Bürokraten”, comparing him to Furtwängler:

Karajan is the world's conductor No. 1 as he embodies the human personality of his epoch in the fullest way. He is a conductor of engineers and mathematicians, just like Furtwängler was a conductor of poets and dreamers.

Furtwängler's interpretation had something visionary in it: he was revealing oeuvres. (...) The creator had to be spiritually related to the conductor. Furtwängler's creative genius would kindle from the creative genius. Conducting was for him a confession of faith and a confession of love. He resembled a dervish or a prophet. He was not only a wizard, but the charmed one as well: a hypnotized hypnotizer.

Karajan is also a wizard, but he himself never falls under the charm of music. Equal to a mathematician, as far as the basic conceptual logics is concerned, levelling engineers in their realization precision – sometimes he is able to fall in love with sounds; like a bound he looks into the distance, but he never daydreams and he is never lost in his feelings, which the Great would often do at the pulpits. The music rendered by him is clear, like a starry night. We stay dazed by its greatness.

Haughty and inaccessible in his manner, despising

critics, Karajan "generously" accepted the audience's tributes; I remember when once called out by enthusiastic audience after his concert in "Smetanova Sin", he appeared on stage several times, but he never forced a smallest bow... Stiff and relentless during rehearsals, we was very easy to estrange members of the finest orchestras *in gremio*, not losing admiration of the same musicians for his art.

I also remember Karajan's figure when in 1974 I was entrusted a task of preparing an introductory speech in a cycle "Karajan Conducts Beethoven" broadcast by the Polish Television: a stony, focused face of a demiurge, not even one muscle twitching, eyes always closed, reserved, often only the most indispensable delicate gestures of hands – often without a baton – effervescing only in moments of dynamic tensions of the musical action. All this proved that the final "carving" of an oeuvre in its most minute details took place not during a concert, but in the course of intensive "engineer-like" rehearsals.

The course of rehearsals and the atmosphere during the work with the "baton giants" could be discussed more broadly than it is allowed by this essay. For example, dignified in his appearance and cultural in his gestures Leopold Stokowski (1882-1977) was able to expel from his orchestra even several musicians during one rehearsal in a fit of irritation; Charles Münch (1891-1968), able to have only two rehearsals before a concert with the Czech Philharmonic in Prague, after a few minutes sent the whole ensemble home for all the musicians of this distinguished orchestra to ... learn their parts in an appropriate way. Frequently impulsive conductors dared a verbal argument with the more confident members of orchestras, or simply ignored their protests and maintained the rehearsals in the same manner.

Do these incidents constitute evidence that conductors must exhibit "corporal's tendencies" in the face of any difficulties? Not at all. These and similar situations were objectively commented on by Karol Stryja (1915-1998) as a once participant of Grzegorz Fitelberg's orchestra and his student in a conducting class:

In the daily practice, there are conflicts during rehearsals between a conductor and an instrumentalist who, for instance, was not able to play his part according to the

nie zdobywał się choćby na najmniejszy ukłon... Oschły i nieustępliwy w wymaganiach na próbach, łatwo zrażał do siebie członków najświętniejszych orkiestr *in gremio*, jednocześnie nie tracąc podziwu tychże muzyków dla jego artyzmu.

Przypominam sobie też postać Karajana, gdy w roku 1974 powierzono mi słowo wprowadzające w emitowanym przez TVP cyklu „Karajan dyryguje Beethovena”: kamienne, skupione oblicze demurga, na którym nie drgnął żaden muskul, zawsze zamknięte oczy, powściągliwe, najnajlepsze czasem bardzo delikatne gesty rąk – często bez batuty – tryskające energią jedynie we fragmentach dynamicznych napięć akcji muzycznej. Wszystko to świadczyło o tym, że ostateczne „wyrzeźbienie” dzieła w najdrobniejszych detalu dokonywało się nie podczas koncertu, ale w toku intensywnych „inzynierskich” prób.

Przebiegowi prób i atmosferze na nich panującej podczas pracy z „gigantami batuty” można by poświęcić znacznie więcej miejsca, niż na to pozwala niniejszy esej. Na przykład dostańmy z wyglądu i kulturalny w gestach, Leopold Stokowski (1882-1977) potrafił na próbie w przystępie irytacji z miejsca wyrzucić ze swojej orkiestry na zawsze nawet kilku muzyków; Charles Münch (1891-1968), mając do dyspozycji tylko dwie próby przed koncertem z Czeską Filharmonią w Pradze odesłał po zaledwie kilku minutach cały zespół do domu, by muzycy tej znakomitej orkiestry... nauczyli się należycie swoich partii. Niejednokrotnie porywczy dyrygenci wchodzili w słowny spór z co bardziej śmielszymi członkami orkiestr, lub po prostu ignorowali ich protesty i dalej żelazną ręką prowadzili próby.

Czy te incydenty miałyby świadczyć o tym, że w dyrygentach wobec zaistniałych trudności muszą brać górę skłonności „kapralskie”? Bynajmniej. Te i podobne sytuacje obiektywnie skomentował Karol Stryja (1915-1998) jako niegdysiejszy uczestnik orkiestry Grzegorza Fitelberga i uczeń jego klasy dyrygentury:

W praktyce codziennej, na próbach występują czasem konflikty zachodzące między dyrygentem a instrumentalistą, któremu, na przykład, nie udało się wykonać swej partii w myśl intencji dyrygenta, czy też wynikające ze zdenerwowania grupy instrumentalistów, a nawet całej orkiestry niezadowolonej ze zbyt despotycznego sposobu prowadzenia prób przez dyrygenta. Obserwacja Fitelberga nauczyła mnie, iż rozwiązanie zaistniałego konfliktu należy zawsze do dyrygenta, któ-

ry mimo, że z natury rzeczy musi narzuścić swoją koncepcję całemu zespołowi i dbać o maksymalnie doskonale wykonawstwo, winien mieć świadomość, że wyprowadzenie obu stron z ewentualnego konfliktu jest jego moralnym obowiązkiem

Na szczęście członkowie zespołów orkiestrowych lub operowych – jako nierzaz znakomici artyści – sprawiedliwie potrafią docenić walory muzyczne swych dyrygentów i uznać mistrzostwo ich warsztatu dyrygenckiego, ostatecznie tolerując ich impulsywne „wybryki”. Dyrygenti zaś, odbierając hołdy publiczności, niemal z reguły dzielą je z orkiestrą, gestami wskazując na cały zespół lub na najwybitniejszych wykonawców odpowiedzialnych partii instrumentalnych. Co więcej – ostatnio coraz częściej od opinii orkiestry zależy decyzja o zaangażowaniu tego czy innego dyrygenta na szefa artystycznego – nierzaz na długie lata.

Dowodem tego są wieloletnie okresy kierowania tymi samymi zespołami o światowej renomie artystycznej przez nawet „najtrudniejszych” dyrygentów. Rekord w tym względzie osiągnął Ernest Ansermet (1883-1969), kierując orkiestrą Suisse Romande przez... 51 lat; aż 44 lata prowadził Filharmonię w Bukareszcie George Georgescu (1887-1964), a 40 – Filharmonię Leningradzką Eugeniusz Mrawiński; Herbert von Karajan był szefem Berliner Philharmoniker przez 35 lat; porywczy Leopold Stokowski stał na czele słynnej Orkiestry Filadelfijskiej przez 26 lat, podobnie, 25 lat – Sergiusz Kusewicki (1874-1951) na czele Filharmonii Bostońskiej itd, itd; z polskich wybitnych dyrygentów przez 19 lat prowadził orkiestrę w Minneapolis Stanisław Skrowaczewski a 15 lat szefem orkiestry w Odense był Karol Stryja – on też osiągnął rekord w skali krajowej, kierując orkiestrą Filharmonii Śląskiej przez 37 lat!

Oczywiście wiek XX wydał znacznie więcej światowej sławy mistrzów dyrygentury. Stąd wymieniając tylko niektórych najdłużej kierujących swymi orkiestrami, wspomnijmy jeszcze przynajmniej tych, o których utrwalili się opinie wskazujące na cechy charakteru godne ze wszelkimi miarami naśladowania.

Przeciwieństwem spontanicznego i porywczego Toscaniniego był legendarny Artur Nikisch (1855-1922), wspominany jako wzór spokoju i taktownego sposobu bycia. Jako znakomity psycholog w podejściu do każdego członka orkiestry, nie irytował się na próbach, nie podniósł głosu, nie zanudzał gadatliwością i dydakty-

conductor's intentions, or resulting from nervousness of a group of instrumentalists, or even of the whole orchestra not pleased with despotic manner of conducting rehearsals by the conductor. Observation of Fitelberg taught me that solving such a conflict is always the conductor's obligation, who despite the fact that he must impose his idea on the whole ensemble and provide the most perfect performance, he should be aware that leading both sides out of a possible conflict constitutes his moral duty.

Fortunately, members of orchestras or opera ensembles – being often distinguished artists themselves – are able to justly appreciate musical values of their conductors and acknowledge the mastery of their conducting art, finally tolerating their impulsive “whims”. On the other hand, when conductors receive the audience's tribute, they almost always share them with their orchestras, gesturing to the whole ensemble or to the most distinguished performers of instrumental parts. Moreover – it is becoming more and more common that it is an orchestra's opinion that supports a decision to engage this or other conductor as an artistic director – often for long years.

It is proven by long periods of directing the world famous ensembles even by the “most difficult” conductors. A record in this respect was broken by Ernest Ansermet (1883-1969), directing the orchestra Suisse Romande for 51 years...; George Georgescu (1887-1964) conducted the Philharmonic in Bucharest for 44 years, and Yevgeny Mravinsky directed the Leningrad Philharmonic for 40 years; Herbert von Karajan was a director of Berliner Philharmoniker for 35 years; impulsive Leopold Stokowski was a leader of the famous Philadelphia Orchestra for 26 years; similarly – Serge Koussevitzky (1874-1951) conducted the Boston Philharmonic for 25 years, etc., etc.; among famous Polish conductors Stanisław Skrowaczewski was a leader of an orchestra in Minneapolis for 19 years, and Karol Stryja was a director of an orchestra in Odense for 15 years – he also broke a record in the scale of Poland, directing the orchestra of the Silesian Philharmonic for 37 years!

Obviously, the 20th century brought many more world famous conducting masters. Therefore, enumerating only those who directed their orchestras the long-

est, let us mention at least those who earned opinions indicating their personal qualities as worth following.

For example, an opposite of spontaneous and impulsive Toscanini was legendary Arthur Nikisch (1855–1922), mentioned as an example of calmness and tactful manner. As an excellent psychologist when approaching his orchestra, he was never irritated during rehearsals, he would never raise his voice, he would never bore his musicians with excessive talkativeness and didacticism; using short, precise information and orders, he would facilitate overcoming difficult musical sections with his jokes. In total understanding with his orchestra, he would rise to the high levels of musical beauty.

According to Waldorff's observations, Nikisch *raising his baton during a concert closed his eyes for a while, as if he wanted to remind his orchestra that now he was entering with them another, only important world of sounds. But he never forgot about the audience, about the ladies. Dressed extremely elegantly, he would direct his appearance on stage, carefully dosing his bows, minding the fine beauty of his every gesture.*

Among Polish conductors the figure of Grzegorz Fitelberg (1879–1953) – the most distinguished Polish conductor of the 1st half of the 20th century and the creator of the Great Symphonic Orchestra of the Polish Radio, is the most clearly inscribed in musicians' memory.

During rehearsals – recollects Karol Stryja, who would observe his master from a band stand of a group of violins – he was, one may say, a genius. We were all fascinated, musicians were looking up to him, we accepted his comments as a kind of revelation, discussing them favourably during breaks: what a great conductor he is, what a genius...

This opinion was confirmed by Kazimierz Wilkomirski (1900–1995) in his "Memoirs", who played under Fitelberg's leadership in a group of cellos:

Rhythmic forms of music, contours of motifs, gradation and dynamic contrasts, multifarious texture, plasticity of polyphonic structures – all this was a subject of his persistent actions during rehearsals with the orchestra.

However, as a critical observer of his concerts from the perspective of the orchestra, he also had some reservations:

zmem; celując w krótkich, precyzyjnych informacjach i poleceniach, żartami ułatwiał pokonywanie trudnych fragmentów muzycznych. W pełnym porozumieniu z orkiestrą wznosił się na niebotyczne wyżyny piękna muzycznego.

Według obserwacji Waldorffa, Nikisch *unosząc batutę na koncercie, zamkał na chwilę oczy, jakby chciał przypomnieć orkiestrze, że teraz wkraza z nią w inny, jedynie ważny świat dźwięków. O publiczności, o damach przecież nie zapomniał. Ubrany niezmiernie elegancko, reżyserował wejście na estradę, starannie dawkował ukłony, dbał o fizyczne piękno każdego gestu*

Z polskich dyrygentów w pamięci muzyków najsilniej zarysowała się postać Grzegorza Fitelberga (1879–1953) – największego polskiego dyrygenta I połowy XX wieku i twórcy Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia.

Na próbach – wspominał Karol Stryja, który w młodości obserwował swego mistrza z pulpitu grupy skrzypiec – był, można powiedzieć, genialny. Byliśmy zafascynowani wszyscy, muzycy byli wpatrzeni w niego, jego uwagi przyjmowaliśmy jako coś w rodzaju objawienia, komentując w superlatywach podczas przerw: jakiż to świetny dyrygent, jaki genialny...

Opinię tę potwierdził w swych „Wspomnieniach” Kazimierz Wilkomirski (1900–1995), który jeszcze przed wojną grał pod ręką Fitelberga w grupie wiolonczeli:

Kształty rytmiczne muzyki, kontury motywów, gradacja i kontrasty dynamiczne, wieloplanowa faktura, plastyczność polifonicznych struktur – wszystko to było przedmiotem jego wytrwałych zabiegów na próbach z orkiestrą.

Ale jako krytyczny obserwator jego koncertów od stroń orkiestry miał też i zastrzeżenia:

Produkcja publiczna, będąca uwieńczeniem tych zabiegów, była czasem świetna, kiedy indziej nie stała we właściwym stosunku do unikliwie prowadzonych prób; zdarzało się, że nerwosłość dyrygenta psuła w czasie koncertu rezultaty sumiennej pracy jego i orkiestry.

Wilkomirskiemu, który także był dyrygentem, dziękujemy też niemal fotograficzny opis sposobu dyrygowania Fitelberga:

Stał na sztywnych, rozstawionych nogach, mając lewy łokieć kurczowo przyciśnięty do boku, wielki palec lewej ręki nienaturalnie podniesiony w górę. Jego prawa ręka trzymająca batutę była stale obrócona dłonią do góry i znajdowała się

w takiej pozycji, jakby wyrastała z piersi. Mimo, iż sam dyrygent był niejako uosobieniem pierwiastka rytmicznego, ruchy jego prawej ręki (lewa przeważnie trwała bez ruchu) niezupublicznie pokrywały się z jego rytem „wewnętrzny”, często były dziwnie nieokreślone i małoczytelne.

Natomiast z wręcz niepohamowanym entuzjazmem mówił o technice dyrygowania swego poprzednika w WOSPR Jan Krenz:

On za pulpitem... to nie jest zwykły dyrygent, to była technika tak przedziwna, tak związana z jego osobą... Niektórzy krytykowali, że było to jakieś manualnie niewyraźne... ale mnie się wydaje, że on był właściwie dowodem tego, że technika manualna – to nie wszystko... osiągał muzycznie rzeczy najznakomitsze. Jego oczy emanowały, jego „wszystko” mówiło, że dyryguje całą postacią

Nikt jednak nie oddał lepiej osobowości tego wielkiego dyrygenta, niż Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980), znakomity pisarz i świadek kariery Fitelberga od młodości:

Gdy mówił o muzyce palił się cały, muzyce był oddany i żył dla muzyki... jakiż to był entuzjasta! Jak potrafił swoim zapaniem zarazić kompozytorów, artystów, wykonawców!... Jego młodzieńcza sylwetka, jego uroczy uśmiech, jego wspaniały gest dyrygencki na zawsze pozostały w naszej pamięci. Były one tylko harmonijnym odbiciem, uzewnętrznieniem się wewnętrznej harmonii tego człowieka, który przez całe życie szedł jedną drogą bezkompromisowego, milującego swoją sztukę i naród artysty.

Dyrygentem o szczególnych cechach psychicznych, o którym w Polsce chyba najwięcej pisano, był Bohdan Wodiczko (1912-1985). Oto jak go wspominał jego entuzjastyczny wielbiciel – Bohdan Pociej:

Był znakomitym muzykiem, dyrygentem obdarzonym niezwykłą zdolnością kształcania orkiestry niejako od podstaw i doprowadzania jej do wyżyn doskonałości. Był też wspaniałym, wręcz natchnionym organizatorem, lepiej powiedzieć – twórcą życia muzycznego. Potrafił też, jak mało kto, przekazywać swe zdolności i wiedzę innym, młodszym, w działalności pedagogicznej. W odbudowie życia muzycznego Polski lat powojennych, w krzewieniu kultury koncertowej ma Wodiczko swój ważki udział. Był indywidualnością wyjątkową, wyrazistą. Więcej – był w naszym świecie muzycznym postacią w jakimś sensie jedyną. Nie było w nim nic z owej niby aktorskiej postawy czy pozy, która zrosła się nam niemal z typem rasowego dyrygenta. A przecież dla każdego było z miejsca oczywiste, że takim dyrygentem jest Wodiczko

The public production which was a crowning of these actions, was sometimes great, but sometimes it did not match the rehearsals, so precisely directed. It could happen that the conductor's nervousness spoiled the results of diligent work of the conductor and his orchestra during their concert.

To Wiłkomirski, who was also a conductor, we owe an almost photographic description of Fitelberg's manner of conducting:

He was standing on stiff legs, wide apart, with his left elbow pressed to his side, the great finger of his left hand unnaturally raised. His right hand holding a baton was constantly directed with his palm up in a position suggesting that it was growing out of the conductor's chest. Although the conductor himself was a kind of personification of a rhythmical element, the movements of his right hand (the left one was usually motionless) were not exactly the same with his "internal" rhythm, they were also strangely undetermined and not well legible.

However, Jan Krenz was truly enthusiastic when speaking about the conducting technique of his predecessor in the Great Symphony Orchestra of the Polish Radio:

Him behind the pulpit... he is not an ordinary conductor, it was such a strange technique, so much connected to his personality... Some would criticize him that it was manually unclear... but it seems to me that he was a proof that manual technique – is not everything... he would achieve the most wonderful musical things. His eyes would emanate, his "everything" was saying that he was conducting with his whole figure.

But nobody was better at describing the personality of this great conductor than Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980), a distinguished writer and witness of Fitelberg's career from his youth:

When he was talking about music he was on fire, he was devoted to music and he lived for music... what enthusiast he was! How he was able to spread his zeal upon composers, artists, performers!... His young silhouette, his charming smile, his wonderful conducting gesture will stay in our memory forever. They were only a harmonious reflection, a manifest of inner harmony of this man, who all his life was walking along a way of an uncompromising artist, loving his art and his nation.

A conductor of special psychical qualities, often described in Poland, was Bohdan Wodiczko (1912-

w takiej pozycji, jakby wyrastała z piersi. Mimo, iż sam dyrygent był niejako uosobieniem pierwiastka rytmicznego, ruchy jego prawej ręki (lewa przeważnie trwała bez ruchu) niezupublicznie pokrywały się z jego rytmem „wewnętrzny”, często były dziwnie nieokreślone i małoczytelne.

Natomiast z wręcz niepohamowanym entuzjazmem mówił o technice dyrygowania swego poprzednika w WOSPR Jan Krenz:

On za pulpitem... to nie jest zwykły dyrygent, to była technika tak przedziwna, tak związana z jego osobą... Niektórzy krytykowali, że było to jakieś manualnie niewyraźne... ale mnie się wydaje, że on był właściwie dowodem tego, że technika manualna – to nie wszystko... osiągał muzycznie rzeczy najznakomitsze. Jego oczy emanowały, jego „wszystko” mówiło, że dyryguje całą postacią

Nikt jednak nie oddał lepiej osobowości tego wielkiego dyrygenta, niż Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980), znakomity pisarz i świadek kariery Fitelberga od młodości:

Gdy mówił o muzyce palił się cały, muzyce był oddany i żył dla muzyki... jakiż to był entuzjasta! Jak potrafił swoim zapalem zarazić kompozytorów, artystów, wykonawców!... Jego młodzieńcza sylwetka, jego uroczy uśmiech, jego wspaniały gest dyrygencki na zawsze pozostały w naszej pamięci. Były one tylko harmonijnym odbiciem, uzewnętrznieniem się wewnętrznej harmonii tego człowieka, który przez całe życie szedł jedną drogą bezkompromisowego, mięjącego swoją sztukę i naród artysty.

Dyrygentem o szczególnych cechach psychicznych, o którym w Polsce chyba najwięcej pisano, był Bohdan Wodiczko (1912-1985). Oto jak go wspominał jego entuzjastyczny wielbiciel – Bohdan Pociej:

Był znakomitym muzykiem, dyrygentem obdarzonym niezwykłą zdolnością kształtuowania orkiestry niejako od podstaw i doprowadzania jej do wyżyn doskonałości. Był też wspaniałym, wręcz natchnionym organizatorem, lepiej powiedzieć – twórcą życia muzycznego. Potrafił też, jak mało kto, przekazywać swe zdolności i wiedzę innym, młodszym, w działalności pedagogicznej. W odbudowie życia muzycznego Polski lat powojennych, w krzewieniu kultury koncertowej ma Wodiczko swój ważki udział. Był indywidualnością wyjątkową, wyrazistą. Więcej – był w naszym świecie muzycznym postacią w jakimś sensie jedyną. Nie było w nim nic z owej niby aktorskiej postawy czy pozy, która zrosła się nam niemal z typem rasowego dyrygenta. A przecież dla każdego było z miejsca oczywiste, że takim dyrygentem jest Wodiczko

The public production which was a crowning of these actions, was sometimes great, but sometimes it did not match the rehearsals, so precisely directed. It could happen that the conductor's nervousness spoiled the results of diligent work of the conductor and his orchestra during their concert.

To Wiłkomirski, who was also a conductor, we owe an almost photographic description of Fitelberg's manner of conducting:

He was standing on stiff legs, wide apart, with his left elbow pressed to his side, the great finger of his left hand unnaturally raised. His right hand holding a baton was constantly directed with his palm up in a position suggesting that it was growing out of the conductor's chest. Although the conductor himself was a kind of personification of a rhythmical element, the movements of his right hand (the left one was usually motionless) were not exactly the same with his "internal" rhythm, they were also strangely undetermined and not well legible.

However, Jan Krenz was truly enthusiastic when speaking about the conducting technique of his predecessor in the Great Symphony Orchestra of the Polish Radio:

Him behind the pulpit... he is not an ordinary conductor, it was such a strange technique, so much connected to his personality... Some would criticize him that it was manually unclear... but it seems to me that he was a proof that manual technique – is not everything... he would achieve the most wonderful musical things. His eyes would emanate, his "everything" was saying that he was conducting with his whole figure.

But nobody was better at describing the personality of this great conductor than Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980), a distinguished writer and witness of Fitelberg's career from his youth:

When he was talking about music he was on fire, he was devoted to music and he lived for music... what enthusiast he was! How he was able to spread his zeal upon composers, artists, performers!... His young silhouette, his charming smile, his wonderful conducting gesture will stay in our memory forever. They were only a harmonious reflection, a manifest of inner harmony of this man, who all his life was walking along a way of an uncompromising artist, loving his art and his nation.

A conductor of special psychical qualities, often described in Poland, was Bohdan Wodiczko (1912-

1985). That is how he was remembered by his enthusiastic admirer – Bohdan Pociej:

He was an excellent musician, conductor gifted with a unique skill to mould an orchestra somewhat from its foundations and to lead it to high levels of perfection. He was also a wonderful, even inspired organizer, or better to say a creator of a musical life. He was also able – like no one else – to transfer his abilities and knowledge to others, younger, in his pedagogical activities. Wodiczko has his crucial contribution to the reconstruction of the musical life in Poland after the war, in promulgating the concert culture. He was a distinguished, meaningful personality. Moreover – he was the only such character in our musical world. There was nothing in him that could correspond to this somewhat dramatic attitude or pose that we almost associate with a type of genuine conductor. And yet, it was quite obvious for everybody right from the start that Wodiczko is such a conductor in every way and that he is saturated with music; one could feel that there was little existing for him apart from making music.

Let us add here that there was a certain tragedy in Wodiczko's personality. He was extremely consequent, but also hastily impatient in striving to achieve ideal goals set by himself, being constantly dissatisfied with their realization. He would kindle a passion in his closest colleagues and directors of culture managing institutions to his artistic or organizational plans, but in face of any difficulties he would be easily discouraged, go into conflicts, resign from successive positions. His career is a history of twelve (!) changes in directing orchestras or opera ensembles. Although he was a director of the Great Symphony Orchestra of the Polish Radio, the National Philharmonic, a philharmonic in Reykjavik, as well as other orchestras in Poland, a creator of the modern repertoire of the Great Theatre, he was not able to work for a longer period of time on any of the positions, despite numerous significant artistic achievements and evidence of acknowledgement of musicians and critics. His nature of "a hound" – if we may use Karajan's metaphor again – made him a contemporary "Dutchman – wanderer", or "Don Quixote", longing for unachievable aims...

Jerzy Waldorff indicated other extremely important features of a conductor when he characterized one of

w każdym calu, i że muzyką jest on przeniknięty na wskroś, czuło się wprost, że poza robieniem muzyki mało co dlań na prawdę istnieje.

Dodajmy, że w osobowości Bohdana Wodiczki tkwił swoisty tragiczny. Z żelazną konsekwencją, ale i ze zbyt pośpieszną niecierpliwością dążył do osiągania stawianych przed sobą idealnych celów, ustawnicze będąc niezadowolony z ich realizacji. Rozpalał swoimi planami artystycznymi lub organizacyjnymi najbliższych współpracowników i szefów instytucji zarządzających kulturą, ale wobec napotykanych trudności łatwo zrażała się, popadała w konflikty, rezygnując z kolejnych stanowisk. Jego kariera to historia aż dwunastokrotnych (!) zmian kierownictwa orkiestr lub zespołów operowych. Wprawdzie był szefem WOSPRiT, Filharmonii Narodowej, filharmonii w Reykjaviku, także i innych orkiestr w kraju, twórcą nowoczesnego repertuaru Teatru Wielkiego, ale na żadnym stanowisku nie był w stanie pozostać na dłużej, mimo kolejnych, znaczących osiągnięć artystycznych i dowodów uznania muzyków i krytyków. Natura „psa górnego” – że użyjemy już wspomnianego określenia Karajana – uczyniła go współczesnym Holendrem-tułaczem lub Don Kichotem teskniącym za nieosiągalnymi celami.

Na jakie cenne zalety dyrygenta zwrócił uwagę Jerzy Waldorff w charakterystyce jednego z najwybitniejszych polskich mistrzów batuty, jakim był Witold Rowicki (1914–1989). Przede wszystkim dostrzegł w nim bardzo pożądanego przez wykonawców i rzadki typ dyrygenta, który samym pojawiением się przed koncertem uspokaja zespoły i solistów, uśmiechem dodaje wszystkim otuchy i taki zostaje aż do końca występu, niezależnie od jego lepszego czy gorszego przebiegu i własnego, maskowanego nastroju. Ten wytrawny krytyk, który swym ostrym piorem godził nieraz bolesnie w renomowanych artystów, dał dowód swej admiracji wobec Rowickiego w słowach:

... Jest w nim coś z wcielonego mitu o frygijskim królu Midasie: czego się tknie – w swoim wypadku nie tyle ręką, co batutą – zamienia się w złoto romantyzmu. Tak było podczas „Jesienni Warszawskiej 1959”, gdy Sześć utworów na orkiestrę op. 6 Weberna przemienił w sentymentalny, wszystkimi księżycami opromieniony i mgłąmi osnuty nokturn. A w programie „Jesienni 1964” fragmenty z opery „Mojżesz i Aaron” Schönberga poprowadził Rowicki na estradzie Filharmonii Narodowej z pasją i namiętnością, w „wielkim stylu”, jakiego uczył go Fitelberg – ale tak, jak gdyby Arnold Schönberg tworzył w czasach Beethovena.

scanini commenced his world conducting career by accident: as a 19-year-old cello player in an opera orchestra he had to cover for a conductor during a tour in Rio de Janeiro performing "Aida"; he did it with no rehearsal, from his memory... Incredible! Grzegorz Fitelberg as a violinist in an orchestra stood at the conductor's pulpit presenting his 1st symphony. Krystian Zimmerman selected himself members of the orchestra created by him to successfully conduct it performing Chopin's concertos right from the piano. Neither Witold Lutosławski nor Henryk Mikołaj Górecki graduated from conducting courses, which did not hinder them from conducting their own works, and Krzysztof Penderecki, apart from his own music, reached for oeuvres by other composers. There are more such extraordinary cases to discuss.

However, a standard is to graduate from specialist conducting courses, maintained always on the higher level of musical education. Igor Markevitch (1912-1983) was probably the most innovative in his manner of teaching. At the end of his life he assumed an appearance of a fanatic ascetic of a face taken straight from an Orthodox icon. He conducted lessons... lying on the floor!

It is the best position from the vegetative point of view!, he assured during one of his interviews. *Even the strongest conductor breathes faster at allegro and more slowly at adagio, and when you are lying you body assumes a quite natural, relaxed position. I told my students to conduct with a "Parsley" lying down, and then to check their breath. Normal! Their bodies and legs were lax, they were rested in the same way as yogis are rested!*

But that was not enough for him! His lessons took place... without an indispensable pianist realizing the score at the piano:

You can't imagine, he assured his interlocutor, how thrilling it is to conduct in complete silence, with, say, twenty conductors, who direct an invisible orchestra from their memory!

Well, certainly Markevitch used such teaching methods believing them to be efficient. However, the reality shows that mastering the conducting technique is not enough. In order to maintain conducting activities it is very useful, and even indispensable, to obtain first a degree in any instrumental or composing specialty. And it could prove insufficient as conducting courses do not account for the most important aspect

dyrygentów Igor Markévitch (1912-1983), który pod koniec życia przybrał wygląd fanatycznego ascety o obliczu przeniesionym wprost z cerkiewnej ikony. Prowadził on lekcje... leżąc na podłodze!

To jest najlepsza pozycja z punktu widzenia wegetatywnego! – zapewniał z przekonaniem w jednym z wywiadów – Nawet najsilniejszy dyrygent oddycha szybciej przy allegro, a wolniej przy adagio, zaś kiedy się leży, ciało przybiera całkiem naturalną, odprężoną pozycję. Kazalem moim uczniom dyrygować „Pietruszkę” na leżaco, a potem zbadać własny oddech. W normie! Ciało i nogi mieli swobodne, byli wypoczęci, jak wypoczęci są jogowie!

Nie dosyć mu było tego! Jego lekcje odbywały się... bez nieodzownego towarzyszenia pianisty realizującego partyturę przy fortepianie:

Nie może pan sobie wyobrazić – zapewniał rozmówcę – jak porywające jest takie dyrygowanie w zupełnej ciszy, dajmy na to przez dwudziestu dyrygentów, którzy prowadzą niewidoczną orkiestrę z pamięcią!

Cóż – z pewnością takie metody nauczania stosował Markevitch w najlepszej wierze w ich skuteczność. Jednak rzeczywistość wykazuje, że opanowanie tylko techniki dyrygenckiej to za mało. Do prowadzenia działalności dyrygenckiej jest bardzo pożyteczne, a nawet niezbędne, zdobycie najpierw dyplomu z dowolnej specjalności instrumentalnej lub kompozytorskiej. I to także może być nie wystarczające. Studia dyrygenckie bowiem – nie uwzględniają najważniejszej strony działalności przyszłego dyrygenta – praktyki orkiestrowej i umiejętności kierowania dużymi zespołami muzycznymi. Zdawał sobie z tego sprawę nawet absolutystyczny Karajan, gdy w roku 1969 zdecydował się na założenie fundacji swego imienia organizującej konkursy dla młodych dyrygentów a nawet seminaria poświęcone... psychologii muzyki. (*Warto przypomnieć, że na tym konkursie Agnieszka Duczmal zdobyła w 1975 r. wyróżnienie, a w 1976 – srebrny medal na Międzynarodowym Spotkaniu Młodych Orkiestr, zaś Antoni Wit w roku 1971 – II nagrodę.*)

Potrzeba ułatwienia startu młodym dyrygentom po przez konkursy dyrygenckie, sprawdzające ich predyspozycje do kierowania zespołami symfonicznymi, wyłoniła się dość późno, bo dopiero w II połowie XX wieku i stała się przyczyną ich organizowania w różnych krajach.

Na tej fali powstał katowicki Międzynarodowy Konkurs Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga uchodzący

za jeden z najtrudniejszych konkursów tej specjalności. Zainicjowany przez Karola Stryję w roku 1979 i organizowany w cyklu czteroletnim, w roku 2007 organizowany jest poraz ósmy. W przeciwnieństwie do konkursów instrumentalnych i wokalnych jego istotą nie jest prezentacja uprzednio przygotowanych utworów w całości, lecz prowadzenie przez uczestników publicznych prób z orkiestrą podczas kilku, coraz trudniejszych repertuarowo etapów. Oczywiście z jednej strony jury ocenia technikę dyrygencką kandydata, trafność interpretacji danego stylu, znajomość tajników i wyczucie treści emocjonalnych danego utworu, umiejętność rozłożenia etapów pracy nad detalami w określonym czasie, z drugiej jednak zaś – jego cechy osobowościowe ujawniające się w podejściu do zespołu orkiestrowego, sposobie bycia, wydawania i egzekwowania poleceń.

W tym ostatnim zakresie konkurs katowicki wyróżnił się specyficzną tradycją, jaką jest przyznawanie niezależnej od werdyktu jurorów nagrody orkiestry, którą obdarzony laureat ceni sobie chyba wyżej od innych nagród konkursowych. Nikt bowiem tak jak członkowie orkiestry nie uchwyci w mig muzycznych zalet dyrygenta, ale też i nie dostrzeże jego mankamentów – zarówno muzycznych i osobowościowych. Nagroda orkiestry jest więc czymś w rodzaju nobilitacji młodego dyrygenta dokonanej przez grono doświadczonych jej członków i autorytatywnej prognozy wzorowych stosunków między samodzielnym dyrygentem a prowadzonymi przez niego w przyszłości zespołami.

Właśnie ta cecha dyrygenta – umiejętność współpracy z zespołami muzyków o zróżnicowanych właściwościach artystycznych i osobowościowych winna należeć do głównych wartości go wyróżniających.

*

Powróćmy na koniec do umieszczonego na początku cytatu Matthesona o treściach i stanach uczuciowych zawartych w muzyce. Czyż nie jest on swoistym kluczem do odczytania jakże różnorodnych form ekspresji dyrygentów ukazanych w postaci zatrzymanych w czasie gestów i mimiki? Migawka aparatu fotograficznego działająca zaledwie przez mikroskopijną część sekundy pozwala nam spojrzeć na dyrygenta skierowanego do orkiestry, a więc od strony, od której my jako publiczność, rzadko go widzimy; ukazuje też całą magicę muzyki – bogactwo jej treści i trudności dotarcia do nich.

of the activities of a future conductor – practice with orchestras and the ability to manage large musical ensembles. Even the absolutist Karajan realized that when in 1969 decided to set up a foundation organizing contests for young conductors, and even seminars devoted to... the psychology of music. (*It is worth mentioning that Agnieszka Duczmal won a distinction in this contest in 1975, and in 1976 – a silver medal in the International Meeting of Young Orchestras, and Antoni Wit won the 2nd award in 1971.*)

The need to facilitate young conductors their start by means of contests for conductors, testing their predispositions to direct symphonic ensembles came into being relatively late – only in the 2nd half of the 20th century, and it became a reason for organizing them in numerous countries.

Along this tendency, the Grzegorz Fitelberg International Contest for Conductors in Katowice came into being, regarded as one of the most difficult contests in this specialty. Initiated by Karol Stryja in 1979 and organized in a 4-year cycle, it managed to reach its 8th edition. Contrary to instrumental and vocal contests, its essence is not the presentation of previously prepared pieces of music as a whole, but participants' conducting public rehearsals with an orchestra during several, more and more difficult stages. Obviously, on one hand the jury evaluates the candidate's conducting technique, accuracy of the interpretation of a given style, knowledge of all the nooks and feeling emotional contents of a given piece, ability to spread the stages of work over details in particular time, and on the other – his personal qualities, exhibited in his attitude to the orchestra, his manner, his way of giving and enforcing his orders.

With respect to the latter, the Katowice contest is unique by a certain tradition, which is an award granted by an orchestra besides the one granted by the jury. The winner appreciates this orchestra award even more than any other contest awards. Nobody else is able to quickly grasp musical values of a conductor better than the orchestra members, nor to notice his faults – both musical and personal ones. The orchestra's award is therefore a kind of ennoblement of a young conductor, performed by a group of experienced orchestra members and an authoritative forecast of model relations between an independent conductor and ensembles conducted by him in future.

This very quality – ability to cooperate with ensembles of musicians with differentiated artistic and personal properties – should belong to the main qualities characteristic for him.

*

Let us come back to Mattheson's quotation at the beginning of this essay, devoted to contents and emotional states contained in music. Is it not a kind of specific key to decipher various forms of expression of conductors shown as gestures and mimicry stopped in time? A camera shutter, active for only a microscopic part of a second, allows us to look at a conductor directed towards the orchestra, that is from the side which is rarely seen by us – the audience. It also presents the whole magic of music – the richness of its contents and difficulty to reach them.

In this peculiar gallery a conductor plays a manifold role: as a dictator, a lyrical, a dramatist, a dreamer, a prophet, a triumphator, a commander, a mentor, a personification of subtlety, etc., etc. – all these in his longing to reach the ideal of beauty.

...how difficult it is to rise to perfection from a conductor's podium...

Leon Markiewicz

Translated by Iwona Kulczycka

W tej przedziwnej galerii dyrygent występuje w wiele orakowej postaci: jako dyktator, liryk, dramaturg, marzyciel, prorok, triumfator, rozkazodawca, mentor, uosobienie subtelności itd, itd – wszystko to w pragnieniu dotarcia do ideału piękna.

... jakże trudno jest z podium dyrygenckiego wznieść się do doskonałości...

Leon Markiewicz

Prepared on the basis of: J.S. Bach *Almanac*. 1951; *Almanac of the Polish Scene*. 1984/85; L. Grigoriew, J. Płatek: *Sowiemiennye diriżory*. 1969; St. Jarociński: *Debuszy-Monsieur Croche*. 1961; J. Łętowski: *Gallery of Musical Portraits*. 1987; L. Markiewicz: *Grzegorz Fitelberg 1879-1953. Life and Opus*. 1995; L. Markiewicz: *Talks about Music. W: Viva il maestro*. 1998; J. Waldorff: *Devils and Angels*. 1971; K. Wilkomirski: *Memoirs*. 1971

Opracowano na podstawie: J.S. Bach „Almanach” 1951; „Almanach sceny polskiej 1984/85”; L. Grigoriew, J. Płatek: „Sowiemiennyje diriżory”. 1969; St. Jarociński: „Debuszy-Monsieur Croche”. 1961; J. Łętowski: „Galeria portretów muzycznych”. 1987; L. Markiewicz: „Grzegorz Fitelberg 1879-1953. Życie i dzieło.” 1995; L. Markiewicz: „Rozmowy o muzyce” w: „Viva il maestro”. 1998; J. Waldorff: „Diably i anioły”. 1971; K. Wilkomirski: „Wspomnienia”. 1971



Zdjęcie: Bartosz Multarzyński

Juliusz Multarzyński

Artysta fotografik. Członek Związku Polskich Artystów Fotografików, Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich, Związku Autorów i Kompozytorów Scenicznych, Dolnośląskiego Stowarzyszenia Artystów Fotografików i Twórców Audiowizualnych oraz Międzynarodowej Federacji Sztuki Fotograficznej. Absolwent Politechniki Wrocławskiej, studiów podyplomowych na Uniwersytecie Warszawskim i w Szkole Głównej Handlowej w Warszawie oraz Studium Fotografii i Filmu przy Ministerstwie Kultury.

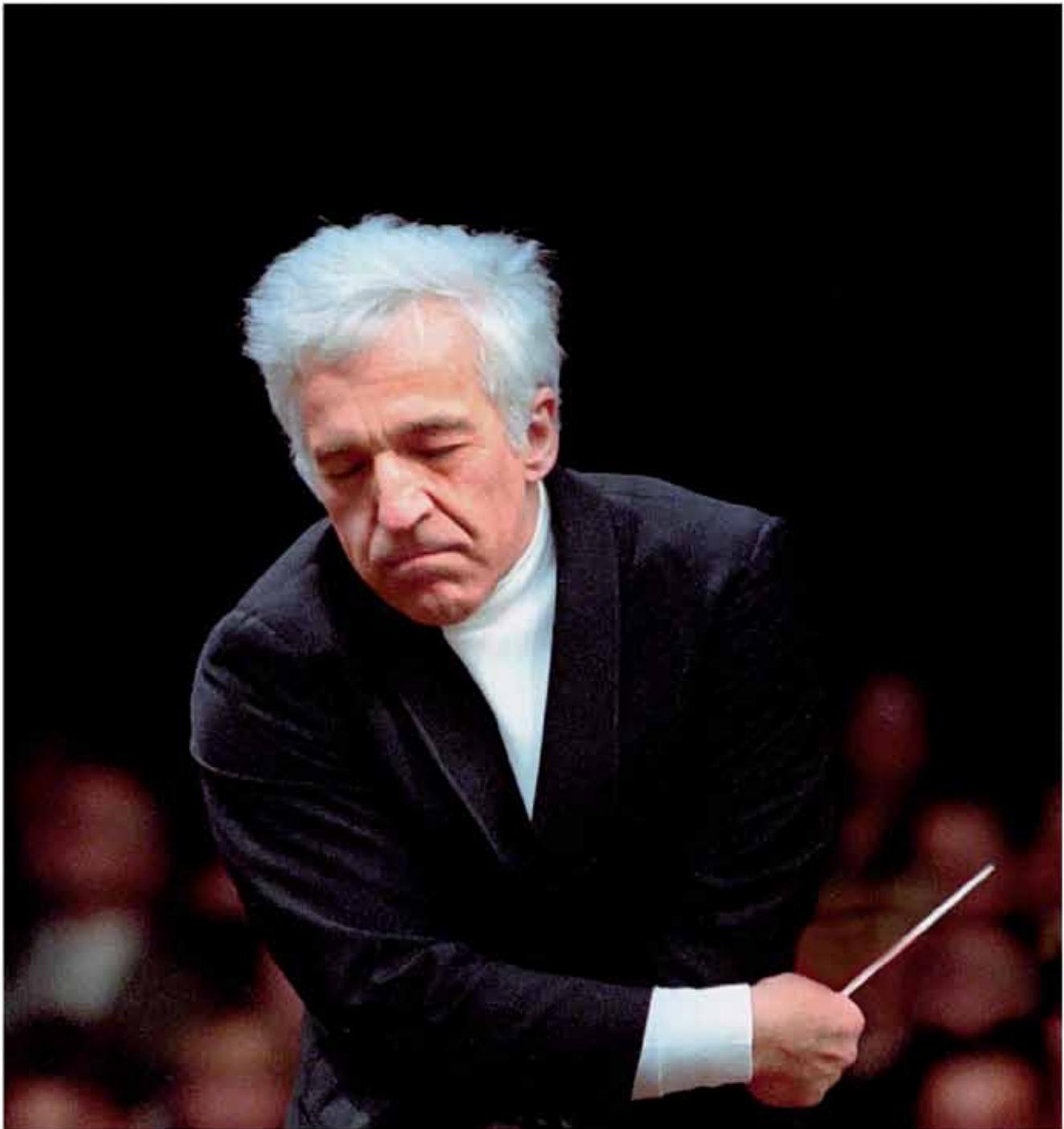
Od 1983 roku współpracuje z Teatrem Wielkim - Operą Narodową i innymi polskimi scenami operowymi, z Filharmonią Narodową, Międzynarodowym Festiwalem Oratoryjno-Kantatowym „Wratislavia Cantans”, Narodowym Instytutem Fryderyka Chopina i wieloma innymi instytucjami kultury. Jest autorem albumów fotograficznych „Balet w Polsce” i „Mój Verdi” (w 100. rocznicę śmierci kompozytora).

Jest autorem wielu indywidualnych wystaw fotograficznych m.in w Japonii, Niemczech, Szwajcarii, Stanach Zjednoczonych, Tajwanie i najważniejszych ośrodkach muzycznych w Polsce. Jego zdjęcia są często publikowane w prasie polskiej i zagranicznej, wykorzystywane w plakatach, kalendarzach, książkach i encyklopediach oraz na okładkach płyt. Zdobywają nagrody i wyróżnienia na międzynarodowych konkursach fotograficznych. Posiada tytuł Artysty Międzynarodowej Federacji Sztuki Fotograficznej, a jego biografię opublikowała w 1997 roku szwajcarska „Międzynarodowa Encyklopedia Fotografów od 1839 do współczesności”.

Artistic photographer. He is a member of the Union of Polish Photographers, the Polish Journalists Association, the Polish Authors Association (ZAIKS), the Lower Silesian Photographers and Audiovisual Association and the International Photographic Art Federation.

He has been co-operated with Grand Theatre-National Opera in Warsaw since 1983 and with other opera theatres. He also works for the National Philharmonic, the Wratislavia Cantans, International Festival the Fryderyk Chopin Institute and other cultural institutions. Juliusz Multarzyński is the author of the photographic albums “Ballet in Poland” and “My Verdi” (on 100th anniversary of Verdi’s death).

He is the author of many exhibitions in Japan, Germany, Switzerland, United States, Taiwan and others. His photographs are often published in the Polish press and abroad and they have appeared in books, encyclopedias, on posters, calendars, CD covers. They have won awards in international photography competitions. Juliusz Multarzyński has also received the title of Artist of the International Federation of Artistic Photography (AFIAP) and his biography is included in the “Photographers Encyclopedia International from 1839 to the present” (Switzerland, 1997).



Władimir Aszkenazi

Filharmonia Narodowa, Warszawa, 1997