

NAJWAŻNIEJSZE, BY NIE UCIERPIAŁA MUZYKA

Muszę CZUĆ
i REALIZOWAĆ
MUZYKALNOŚĆ
zawartą w dziele, przekazać
KONKRETNE EMOCJE.
Jeśli kompozycja
jest tylko *intelektualnym*
wytworem albo
quasi-matematycznym
eksperymentem,
wtedy trudno mi
POCZUĆ taki utwór

z PATRICKIEM FOURNILLIEREM
rozmawia

✎ Paweł Riess

📷 Paweł Stelmach

Paweł Riess: Czy dyrygowanie było pańskim marzeniem?

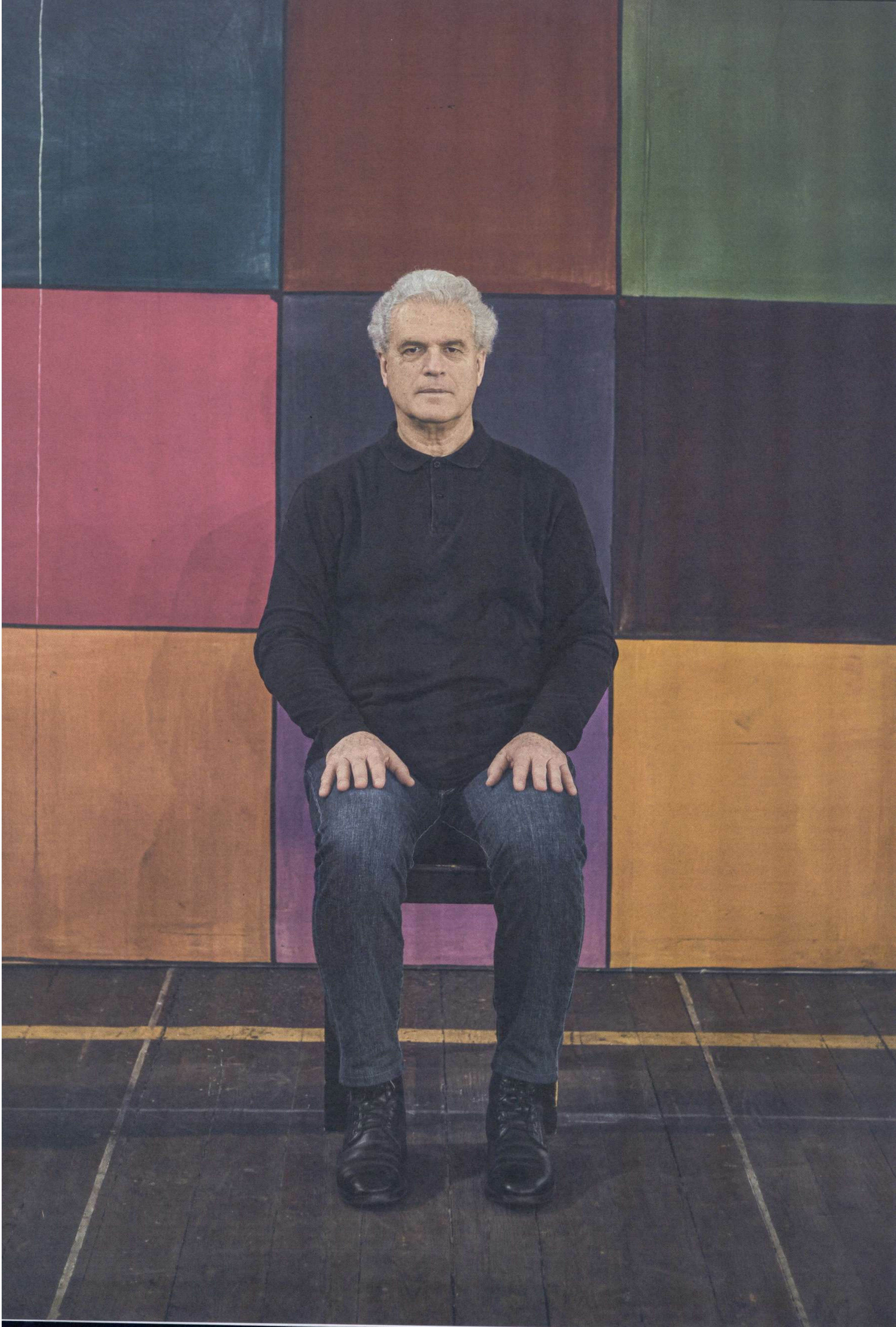
Patrick Fournillier: Niektórzy moi koledzy mówią, że od dziecka marzyli, aby zostać dyrygentami. Ze mną było inaczej, choć muzyka zawsze była blisko mnie, w zasadzie od pierwszych chwil życia miałem z nią stały kontakt. Ogromny wpływ na moją muzykalność wywarł nasz sąsiad, wybitny wiolonczelista. Mieszkaliśmy na tym samym piętrze w kamienicy, a że ćwiczył codziennie w swojej sypialni, która przylegała do naszego mieszkania, słyszałem wszystko, co grał. Z czasem zżył się z naszą rodziną i opiekując się mną, pokazywał mi, kilkuletniemu maluchowi, różne brzmienia. Nauczył mnie przede wszystkim krytycznego – w pozytywnym sensie! – podejścia do muzyki i tego, że fraza muzyczna zawsze coś opowiada. Odkąd skończyłem cztery lata, ojciec prawie każdego tygodnia zabierał mnie do paryskich oper. Poznałem wtedy na żywo wiele dzieł Pucciniego, Verdiego czy Rossiniego, które wówczas śpiewano u nas po francusku.

Którą operę pamięta pan z dzieciństwa najlepiej?

Cyrulika sewilskiego – do dzisiaj w głowie mogę odtworzyć solistów, kostiumy czy scenografię. Ojciec kochał operę całym sercem, bo przed wojną zaczął karierę tenora, ale trudne czasy wymusiły na nim podjęcie innej pracy zarobkowej, którą wykonywał do końca życia, aby utrzymać rodzinę. Jednak zachował bliskie relacje i regularny kontakt z gwiazdami scen francuskich. Byli dla mnie jak rodzina. Bardzo często po spektaklach spotykaliśmy się w garderobie lub w ich mieszkaniach.

Czy to dlatego poświęcił się pan operze?

Dyrygentura operowa przyszła dużo później. Jako dziecko uczyłem się gry na fortepianie i klawesynie, zaś pierwsza moja przygoda z dyrygowaniem przydarzyła się dopiero, gdy miałem osiemnaście lat. Dorabiałem jako klawesynista w orkiestrze kameralnej złożonej z moich kolegów z konserwatorium. Na jeden —





z koncertów nasz dyrygent nie mógł dojechać, ponieważ zdarzył mu się wypadek samochodowy, w którym na szczęście nie ucierpiał. Przyjaciele zaproponowali, abym poprowadził koncert od klawesynu ustawionego na środku estrady. Wtedy po prostu pokazywałem początek i koniec utworów, jednak zajęcie centralnego miejsca wśród orkiestry i pokierowanie wykonaniem dały mi do myślenia, że to mogłaby być ciekawa droga rozwoju.

Co było dalej?

Postanowiłem udać się do Louisa Fourestiera, wieloletniego dyrektora Opery Paryskiej

i wybitnego dyrygenta, który pod koniec życia poświęcił się pedagogice. Gdy wszedłem do klasy, przedstawiłem się i poprosiłem o możliwość nauki pod jego auspicjami. Zapytał, czy zaliczyłem już kursy z harmonii, kontrapunktu, kompozycji, orkiestracji, fugi.

Miał pan zaliczone?

Nie. Powiedział więc, że możemy zobaczyć się za pięć lat. Na koniec zapytał mnie jeszcze raz o imię i nazwisko oraz wyprosił z zajęć. Dwa lata później wróciłem do niego, ukończywszy wszystko, co mi zalecił. Pamiętał mnie! Powiedział: „Panie Fournillier, nie minęło jeszcze pięć lat, czyżby

zdał pan wszystkie przedmioty?”. Gdy od razu potwierdziłem i na dowód tego chciałem pokazać mu swoje dyplomy, podziękował, mówiąc, że mi wierzy i mogę być jego studentem. Był wspaniałym dyrygentem, a jeszcze lepszym pedagogiem. Niestety kilka miesięcy później zmarł, ale zdążył mnie wiele nauczyć.

Będąc już pewny tego, co chcę w robić życiu, podjąłem studia dyrygenckie w Strasburgu, a następnie w Salzburgu, gdzie trafiłem na pedagogów kształcących w podobnym duchu, jak mój pierwszy mistrz. Studiowałem także muzykologię na Sorbonie, gdyż chciałem mieć jeszcze szerszą wiedzę. Zgłębiałem historię muzyki i zaawansowaną harmonię praktyczną oraz



realizację basso continuo z Huguette Dreyfus, jedną z najlepszych klawesynistek swoich czasów. Jako młody dyrygent pracowałem głównie nad muzyką symfoniczną, dzięki czemu mogłem z sukcesami brać udział w konkursach dyrygenckich. To z kolei pozwoliło mi podjąć asystenturę w Orchestre National de Lille, gdzie zaproponowano mi przygotowywanie orkiestry dla gościnnie zapraszanych dyrygentów.

Jaka była pierwsza opera, z którą zmierzył się pan jako dyrygent?

Pierwszym dziełem operowym, którego nauczyłem się w pełni i nad którym miałem okazję

pracować z orkiestrą, była *Turandot* w Montpellier w 1985 roku, ale dyrygowałem nią tylko na próbach jako asystent Alaina Lombarda. Pierwszą operą, którą prowadziłem w całości, był *Korsarz* Verdiego w lipcu 1986 w Nîmes Arena. Od tego czasu miałem okazję dyrygować znakomitymi orkiestrami na całym świecie: w Opéra de Paris, La Scali, Metropolitan Opera, Wiener Staatsoper, Staatsoper Unter den Linden, Royal Opera House, San Francisco Opera i wieloma innymi.

Czyli początki były włoskie, a pan jest znany z popularyzowania muzyki francuskiej, w szczególności twórczości Jules'a Masseneta.

Muzyka francuska była zawsze obecna w moim domu, ponieważ mój ojciec często śpiewał sam lub razem z nagraniami. Ponad wszystko uwielbiał muzykę Masseneta, więc i ja nią nasiąkałem. W okolicach roku 1987, gdy po zdobyciu nagród na konkursie Fitelberga w Katowicach wróciłem do Paryża, otrzymałem telefon od dyrektora opery w Saint-Étienne, który zaprosił mnie do zrealizowania premiery *Amadisa* – zapomnianego wówczas dzieła Masseneta. Ukończył je tuż przed swoją śmiercią w 1912 roku i jest ono wyjątkowe, wizjonerskie w konstrukcji i brzmieniu, świetnie napisane pod względem zarówno technicznym, jak i dramaturgicznym. Gdy zacząłem zgłębiać partyturę tego utworu, poczułem, że —

muzyka Masseneta to moja muzyka. Premiera okazała się ogromnym sukcesem, a rok później dokonałem także jej nagrania z Operą Paryską. Wydarzenia te były pretekstem do organizacji Festiwalu Masseneta w Saint-Étienne, z którym współpracowałem przez wiele lat. Później przygotowywałem wiele innych jego oper, częściowo w związku z festiwalem, lecz przede wszystkim dlatego, że stał mi się bliski jako twórca, a uczenie się jego muzyki przychodzi mi szybko i z łatwością.

Czy takie poświęcenie się twórczości konkretnego kompozytora nie stało się dla pana brzemieniem?

Wręcz przeciwnie, jestem bardzo szczęśliwy, że muzyka Masseneta pojawiła się w moim życiu i nadała mu określony bieg. To kluczowy kompozytor dla rozwoju francuskiej opery na przełomie wieków XIX i XX. Nie chcę brzmieć arogancko, ale naprawdę rozumiem ją tak, jakbym sam ją napisał. Czuję się z tą muzyką złączony.

Co z pozostałymi francuskimi kompozytorami z tamtych lat? To również wspaniała, choć często zapomniana twórczość. Czy widzi pan możliwości, aby w polskich operach, zdominowanych przez repertuar rodzimy i włoski, było więcej miejsca na realizację mniej popularnych oper francuskich?

Oczywiście nie mogę się zająć wszystkim, ale na koncertach staram się regularnie promować muzykę francuską, więc krytycy i odbiorcy widzą we mnie specjalistę od francuskiego romantyzmu. Z mniej znanych romantycznych oper francuskich przygotowywałem *Hamleta* Ambroise'a Thomasa czy *Louise* Gustave'a Charpentiera, ale do tej pory nie miałem jeszcze okazji ich nagrać. Trudno w dzisiejszych czasach realizować wielkie przedsięwzięcia, nie tylko ze względu na pandemię. Instytucje często boją się podjąć finansowe ryzyko, jakie niesie wystawienie nieznanego dzieła. Żeby sprawnie funkcjonować w środowisku artystycznym, trzeba wypełnić widownię do maksimum, szczególnie że restrykcje ograniczają liczbę słuchaczy.

Ale wystawiany od zeszłego roku *Werther* Masseneta okazał się sukcesem, pomimo że prawdopodobnie wielu polskich melomanów go nie znało.

Tak. Podobnie było z *Peleşem* i *Melizandą* Debussy'ego kilka lat wcześniej. Jednak nie mamy stuprocentowej gwarancji, że wystawienie takiej opery okaże się sukcesem frekwencyjnym. Pewność możemy mieć co do najpopularniejszych tytułów, jak *Traviata* czy *Tosca*. Bardzo chciałbym zrealizować w Warszawie *Króla Artura* Ernesta Chaussona albo *Dialogi karmelitanek* Francisca Poulenca. Wreszcie uważam, że ogromnym sukcesem dla Teatru Wielkiego, i to na skalę światową, mogłaby być premiera *Thaïs* Masseneta.

To dzieło część polskiej publiczności już zna z wystawienia w Operze Bałtyckiej w Gdańsku, faktycznie cieszy się tam dużą popularnością. Czy miał pan bezpośrednią styczność z polskimi dziełami operowymi?

Nie ukrywam, że jednym z moich marzeń jest zrealizowanie kiedyś *Króla Rogera* oraz *Diabłów z Loudun*, ponieważ uwielbiam muzykę Szymanowskiego i Pendereckiego. Dobrze znam

Straszny dwór i obie wersje *Halki*. Miałem także okazję pracować nad uwerturami Kurpińskiego i moim zdaniem to naprawdę dobra muzyka, która potrzebuje częstszego wykonywania. Warunek jest jeden – wykonanie musi być bardzo dobrze przygotowane.

Jaki jest pana stosunek do muzyki współczesnej?

Jeśli kompozycja jest tylko intelektualnym wytworem albo quasi-matematycznym eksperymentem, wtedy trudno mi poczuć taki utwór i zrealizować go zgodnie z własnymi przekonaniami. Muszę czuć muzykalność zawartą w takim dziele, przekazać konkretne emocje. Gdy byłem młodszy, szczególnie na początku kariery, dużo dyrygowałem utworami współczesnymi. Dokonałem też wielu prawykonan wspaniałych kompozytorów, takich jak Dutilleux czy Messiaen. Dzisiaj już, z oczywistych powodów, nie mam za często okazji do wykonywania muzyki najnowszej.

Czy ze względu na bogate doświadczenie także poza operą myśli pan o wyekspozowaniu orkiestry TW-ON jako zespołu symfonicznego?

W teatrze gramy przede wszystkim operę i balety. Ale moim zdaniem to nie powinno być

Pragnę,
aby muzyka
BRZMIAŁA
PRAWDZIWIE.
Zawsze staram się
jak najwierniej
ODTWORZYĆ
to, co kompozytor
miał na myśli

wszystko. Bardzo chciałbym, aby ta orkiestra w miarę możliwości jak najczęściej koncertowała na scenie, a nie wyłącznie pod nią. Dokładam starań, aby otworzyć repertuar orkiestry na dzieła symfoniczne z kilku powodów: po pierwsze, pozwoli to na odświeżenie umysłów członkom zespołu i oderwanie od granych po kilkanaście razy w sezonie tych samych utworów. Po drugie, koncerty symfoniczne pomagają wypracować muzykom operowym grę w stylach, które normalnie nie istnieją w takiej instytucji. Przecież orkiestry teatralne z oczywistych powodów nie grają Brahmsa, Brucknera, Mahlera, a moim zdaniem powinny tę muzykę znać. Jestem przekonany, że z połączenia jej z bagażem doświadczeń operowych może wyjść coś specjalnego – nowatorskie, wyjątkowe i ciekawe interpretacje utworów symfonicznych. Wreszcie, warto, by orkiestra operowa zaistniała wizualnie w świadomościach własnej oraz publiczności, którą trzeba zachęcać i przyzwyczajać, żeby kojarzyła gmachy teatrów muzycznych nie tylko z operą i baletem, ale właśnie z muzyką symfoniczną graną przez orkiestrę teatralną.

Czy jednak nie jest tak, że orkiestra operowa jest od czegoś innego, inna jest dramaturgia, inny nerw?

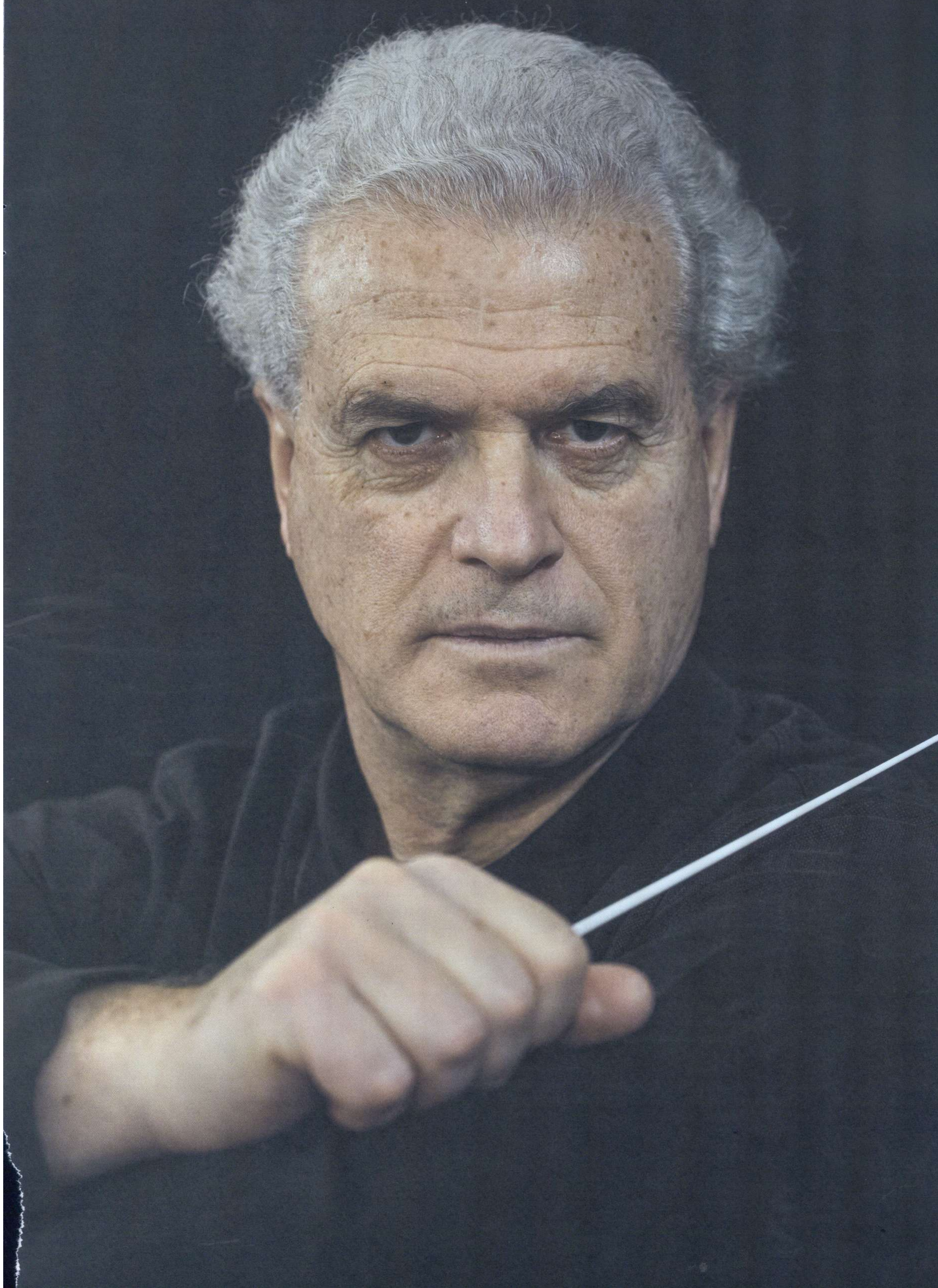
Uważam, że dramaturgia w muzyce symfonicznej i operowej jest taka sama, a w symfonicznej możemy z łatwością dostrzec cechy teatralne. Ostatnio graliśmy program Beethovenowski, na który składały się *Uwertura Egmont*, *IV Koncert fortepianowy G-dur* i *VII Symfonia A-dur*. Wspaniały, wręcz sztandarowy repertuar, którego ta orkiestra nigdy wcześniej nie miała okazji wykonać. Moim marzeniem byłoby zrealizowanie wszystkich symfonii Mahlera i Brucknera z orkiestrą operową, ale wymaga to ogromnej ilości czasu i przygotowań, bo musiałbym zacząć od początku i w tym wypadku zapoznać muzyków z wiedeńskim stylem brzmienia, począwszy od Haydna, Mozarta, Beethovena i Schuberta. Planuję także nagrywać roboczo wszystkie takie koncerty, aby muzycy zyskali przede wszystkim poczucie dyscypliny scenicznej, a także zrozumieli konieczność doskonałego przygotowania utworu oraz pełnego skupienia na muzyce.

Jakie są pańskie plany koncertowe na najbliższe lata pracy z TW-ON?

Mam wiele pomysłów i planów, choć wiem, że części z nich nie będzie się dało urzeczywistnić. Chciałbym wprowadzić w Teatrze cykl koncertów edukacyjnych dla dzieci, na który składałyby się opery na małą obsadę. W kwietniu będę dyrygował baletem z choreografią stworzoną przez Krzysztofa Pastora do muzyki filmowej Wojciecha Kilara. Chciałbym też zrealizować z twórczością tego kompozytora koncert symfoniczny, na którym zabrzmiałyby duże utwory orkiestrowe, w tym jego *I Koncert fortepianowy*. Planuję grać dużo muzyki francuskiej w zestawieniu z twórczością polską. Na przykład 1 kwietnia 2022 roku w sali Filharmonii Narodowej z Orkiestrą TW-ON zagramy nieznane w Polsce: poemat symfoniczny *Phaéton* Saint-Saënsa, *Poème de l'amour et de la mer* Chaussona na mezzosopran i orkiestrę oraz dobrze znaną *Uwerturę koncertową* Szymanowskiego. Za wykonanie tego ostatniego utworu otrzymałem w 1987 roku nagrodę w konkursie im. Grzegorza Fitelberga i teraz będzie stanowił mój osobisty *hommage*.

Czy chciałby pan także wypracować jakieś charakterystyczne brzmienie tej orkiestry, aby mogła być od razu rozpoznawalna?

Zdecydowanie tak! Coraz więcej orkiestr brzmi bardzo podobnie i choć niektórzy mówią o tym zjawisku jako o „międzynarodowym stylu brzmienia”, to uważam, że nie jest to dobre dla muzyki. Kojarzy mi się z pokojami w hotelach sieciowych, w których, jeśli zasłonimy okna, to obojętnie, czy jesteśmy w Paryżu, Tokio czy Nowym Jorku, wszystko wygląda tak samo. Podobnie jest z większością orkiestr grających zbliżonym do siebie brzmieniem, które nie eksponują istotnych różnic między dziełami danej epoki. A przecież nawet w ciągu życia jednego kompozytora dochodziło do tylu zmian, że konieczne jest podkreślanie tego w interpretacji i wykonaniu! Chcę przede wszystkim, żeby orkiestra TW-ON, doskonaląc się w swojej sztuce, coraz świadomiej podchodziła do muzyki, uwzględniała frazowanie i aspekty techniczne odpowiednie dla konkretnego utworu. Jeśli przy tym uda się uzyskać swoisty *Klang* zespołu, będzie to dla mnie wielkie dyrygenckie spełnienie.



Jakimi środkami chciałby pan osiągnąć ten efekt?

Staram się przekazać swoją wiedzę i sposób rozumienia muzyki. Na przykład dla muzyki z drugiej połowy XVIII wieku kluczowe wskazówki i aspekty wykonawcze znajdziemy przede wszystkim w *Gruntownej szkole skrzypcowej* Leopolda Mozarta. Przedstawione tam sposoby artykulacji, łukowania czy frazowania wykorzystuję za każdym razem podczas pracy nad dziełami Haydna, Mozarta czy młodego Beethovena. A to tylko jedno z wielu źródeł służących realizacji tej muzyki! W marcu zeszłego roku przygotowałem w Helsinkach premierę *Don Giovanniego*. Przed rozpoczęciem prób opracowałem wszystkie materiały nutowe, uwzględniając wiedzę, jaką zgromadziłem na temat elementów wykonawczych w czasach Mozarta. W rezultacie usłyszeliśmy inną, nieznaną dotąd operę!

Czyli można powiedzieć, że wspiera pan praktykę wykonawstwa historycznego?

Tak, ponieważ pragnę, aby muzyka brzmiała prawdziwie. Zawsze staram się jak najwierniej odtworzyć to, co kompozytor miał na myśli.

Ale idąc tym tokiem myślenia, należałoby do konkretnej kompozycji dobierać historyczne instrumenty, prawda?

To trochę inne pole do dyskusji. Mogę się zgodzić z pana stwierdzeniem, pod warunkiem, że muzyka jest wykonywana w sposób bardzo zadbane, szczególnie pod względem intonacji. Bieg historii rozwinął sposób słuchania, którego ukoronowaniem są nagrania, często dokonane w sposób wręcz perfekcyjny i większości osób wrażliwych na muzykę trudno zaakceptować, że coś nie stroi. Nie znaczy to, że uważam wykonawstwo na instrumentach z epoki za coś złego, wręcz przeciwnie. To bardzo trudne muzykowanie, które może być wspaniałe pod warunkiem, że jest doskonale przygotowane. Jeśli jednak nie udaje się zestroić takiego zespołu, wówczas preferuję użycie współczesnych instrumentów, zawsze zgodnie z zasadami danej epoki, z właściwą dla danego dzieła artykulacją i frazowaniem.

Wykonawstwo historyczne wykroczyło poza barok i klasycyzm, dotyczy też świadomego grania muzyki wieków XIX i XX.

Oczywiście. Weźmy na przykład *Air du Cours la Reine et Gavotte* z drugiego aktu *Manon* Masseneta, która w swym figuracyjnym charakterze jest ewidentnie inspirowana muzyką barokową. Uważam, że nie należy grać tego tak, jakby mogła to zrobić orkiestra barokowa, tylko tak, jak Massenet i jemu współcześni wyobrażali sobie barok.

Zgadzam się. Mam podobne doświadczenie z wykonywaniem utworów Henriego Casadesusa czy Fritza Kreislera pisanych w stylach opartych na muzyce barokowej na początku XX wieku.

Podobnie jest ze stylami narodowymi. Bizet nigdy nie był w Hiszpanii, on tylko słyszał Hiszpanów przebywających we Francji, dlatego *Carmen* trzeba odczytywać jako paryskie wyobrażenie o muzyce i kulturze hiszpańskiej. Inny przykład: *Padmâvatî* Roussela – to muzyka francuska inspirowana Indiami, napisana przez kompozytora, który jako żeglarz miał tylko krótką styczność z kulturą hinduską. Właśnie w tym

celu dyrygent potrzebuje szerokiej wiedzy i kontekstu historycznego, żeby w adekwatny sposób wykonać muzykę z konkretnego czasu, konkretnego regionu i pasującą do sytuacji życiowej danego kompozytora.

Zanim został pan dyrektorem muzycznym TW-ON, od 2011 roku miał pan kilkakrotny kontakt z jego orkiestrą. Jak zacieśniała się ta relacja, jak porównuje pan ten zespół z innymi?

Można powiedzieć, że w doskonałym nastroju obchodzę ten swoisty jubileusz z Teatrem Wielkim, gdyż współpraca przez te 10 lat od początku układała się znakomicie. Od razu złapał się pewnego rodzaju porozumienie i chociaż nie umiem tego nazwać dokładnie, było to coś specjalnego. Podobnie miałem z orkiestrą opery w Helsinkach. Oba te zespoły są świetne, reagują bardzo precyzyjnie na moje gesty i propozycje interpretacyjne.

Czy widzi pan różnice między publicznością w Warszawie a tą w innych krajach?

Postawa publiczności w Polsce jest w połowie drogi między tym, z czym zetknąłem się w Skandynawii, a tym, co spotkałem na południu Europy. Niedawno realizowałem w Finlandii *Toskę* i choć premiera była wielkim sukcesem, po dwóch podniesieniach kurtyny cała publiczność się rozeszła, co i tak było żywą reakcją, gdyż z reguły kończy się tam na jednym niedługim aplauzie. We Włoszech, gdy robiłem tę samą inscenizację *Toski*, owacje były pełne okrzyków i łez wzruszenia. Trwały ponad 20 minut! Polscy słuchacze są bardzo życzliwi i ciepło reagują, a gdy wkraczam na podium, czuję bijące od nich zainteresowanie i zaangażowanie emocjonalne.

Jak odnosi się pan do tematu dominacji reżyserów w świecie opery? Mówi się, że kładą większy nacisk na grę aktorską, scenografię i kostiumy, zostawiając czasami muzykę jako tło akcji.

Owszem, coraz częściej słyszy się o tym, że reżyserzy przywiązują większą wagę do gry aktorskiej niż do śpiewu. Sedno sprawy tkwi w relacji reżysera i dyrygenta, bo oczywiście może być to albo konflikt, albo współpraca. To, jak będzie, zależy od porozumienia, do którego trzeba dojść już na początku. Najlepiej jest wtedy, gdy reżyser i dyrygent myślą podobnie i dążą do wspólnego celu, świadomi, że nie jest to kino czy teatr dramatyczny, a opera, gdzie aktorzy muszą śpiewać i przede wszystkim być dobrze słyszani przez publiczność. W ramach tej współpracy reżyser

i dyrygent powinni być gotowi na kompromis, jeżeli zbyt wiele elementów pozamuzycznych dominuje nad śpiewem i muzyką lub strona inscenizacyjna ma przewagę nad muzyczną. Podobnie jest w przypadku baletów, jeśli zaproponowana choreografia wymaga drastycznej zmiany tempa, co powoduje totalnie inne wybrzmienie utworu. Wtedy kierownik muzyczny ma obowiązek zainterweniować i dojść do porozumienia z choreografem, gdyż ruch powinien być dopasowany do muzyki, a nie odwrotnie. Z drugiej strony, dyrygent w swojej pracy musi uwzględniać fizyczne ograniczenia i możliwości ciała oraz głosu.

Czy są jakieś granice w inscenizacji, których przekroczenia pan nie dopuszcza?

Z reguły udaje mi się unikać takich sytuacji, gdyż przygotowując premierę, staram się pracować z reżyserem od początku, kiedy tylko jest to możliwe. Mogę pójść na kompromis, jeśli wizja reżysera, nawet pozostająca daleko od mojej, respektuje muzykę oraz to, co w partyturze umieścił kompozytor. Teraz przygotowujemy z TW-ON *La Bohème*, gdzie reżyserka – Barbara Wysocka – realizując swoją wizję, zdecydowała się przenieść akcję do ciasnego mieszkania w Nowym Jorku. Nie mówię temu nie, gdyż narracja czy charakterystyka postaci pozostają jak najbliżej oryginału i nie będzie tam żadnych nadinterpretacji ani udziwnień. Zawsze najważniejsze w takich koncepcjach jest to, aby muzyka nie ucierpiała.

Rozmawiamy już dłuższą chwilę, a ja widzę, że energii i entuzjazmu panu nie ubywa. Ciekawi mnie, jak pan odpoczywa, w jaki sposób uczy się pan partytur przy tak aktywnym trybie życia i wielu odbywanych podróżach?

Dyrygent mający bogatą wyobraźnię muzyczną może pracować nad partyturą bez instrumentu. Czytając partyturę, potrafię wyobrazić sobie przebieg oraz brzmienie całego utworu i zrozumieć, co kompozytor chce powiedzieć przez swoją muzykę. Przy odpowiednim skupieniu można uczyć się utworu w kawiarni, w metrze, w samolocie, w zasadzie wszędzie tam, gdzie pomimo hałasu jesteśmy w stanie się skoncentrować. Niestety nie mam wiele czasu na relaks, ale jestem bardzo szczęśliwy, mogąc robić to, co kocham. Oczywiście czasem jest mi fizycznie ciężko, ale związane jest to przede wszystkim z pozamuzycznymi sprawami, takimi jak noszenie bagaży, stosów ciężkich partytur, jet lagiem i logistyką przemieszczania się po świecie. To, że jako dyrygent mogę niemal codziennie tworzyć muzykę, uważam za wielki przywilej i dziękuję Bogu każdego dnia za to, że w ten sposób realizuję swoją życiową misję.

Patrick Fournillier #1954. Dyrygent, dyrektor muzyczny Teatru Wielkiego – Opery Narodowej.

W 1982 roku zdobył I nagrodę w międzynarodowym konkursie dyrygenckim w Salzburgu, a w 1987 II nagrodę, nagrodę publiczności oraz wyróżnienie za najlepsze wykonanie polskiego utworu – *Uwertury koncertowej* Karola Szymanowskiego – na Międzynarodowym Konkursie Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga w Katowicach. Występował w teatrach operowych Francji, Włoch i Hiszpanii, prowadził koncerty symfoniczne niemal na całym świecie. Współpracuje regularnie z Orchestre de la Suisse Romande, Czeską Orkiestrą Filharmoniczną, Praską Orkiestrą Filharmoniczną, BBC Symphony Orchestra, English Chamber Orchestra oraz Słoweńską Orkiestrą Radiowo-Telewizyjną. Specjalizuje się we francuskiej muzyce romantycznej, przywraca pamięć o dorobku operowym Julesa Masseneta. Na Festiwalu jego imienia poprowadził m.in.: *Kleopatę*, oratorium *La Vierge, Esclarmonde, Grisélidis, Panurge, Cyda, Safonę i Thaïs*. W TW-ON dyrygował premierą *Werthera*, w której tytułową partię wykonywał Piotr Beczała. W 2010 roku debiutował w Metropolitan Opera, prowadząc *Opowieści Hoffmanna*, oraz w San Francisco Opera, gdzie dyrygował *Cyranem de Bergerac* Franco Alfana. Z zespołem Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w ostatnich sezonach Patrick Fournillier przygotował premierę *Peleasa i Melizandy* oraz poprowadził *Rigoletta* i *Toskę*, gościł także w Dubai Opera ze spektaklami *Aidy*.