

WIOSNA
2012

BEETHOVEN

Nr 14

M A G A Z I N E

ENGLISH
PAGES

VITKAC

Bracka 9, Warszawa

HOME CONCEPT

LIKUS CONCEPT STORE

BAR 13

VINOTEKA 13

DELIKATESY 13

RESTAURACJA CONCEPT 13

ALEXANDER McQUEEN

McQ ALEXANDER McQUEEN

ANN DEMEULEMEESTER

BALENCIAGA

BALMAIN

BOTTEGA VENETA

BRIONI

CÉLINE

CHLOÉ

CUTLER AND GROSS

DAMIR DOMA

DIANE VON FURSTENBERG

DIESEL /DIESEL BLACK GOLD

DSQUARED2

D&G

DRIES VAN NOTEN

GFF FERRÉ

GIVENCHY

GUCCI

JIL SANDER

JIMMY CHOO

JOHN GALLIANO

MAISON MARTIN MARGIELA

MARC JACOBS

MICHAEL KORS

LANVIN

PAUL SMITH

RICK OWENS

RING

SILENT

STELLA McCARTNEY

SONIA RYKIEL

YVES SAINT LAURENT

VIKTOR&ROLF

V.BRANQUINHO

www.vitkac.com

ENGLISH PAGES

61-69

rozmowa

– *Propaguję dobre imię Polski w świecie* – rozmowa z **Elżbietą Penderecką**, prezesem Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena
s. 6

osobowość

Prospero, Ariel, Puk, czyli co chcecie. **Valery Gergiev**, najbardziej zajęty dyrygent świata
s. 10

historia

Założyła go Katarzyna, imię dała mu Maria, którą zastąpił Kirow, a dziś rządzi nim Gergiev – o Teatrze Maryjskim
s. 12

rozmowa

O sonatach Beethovena z **Julianem Rachlinem** rozmawia Róża Świątczyńska (Polskie Radio)
s. 16

spojrzenie wstecz

Jerzy Semkow: Pierwszy wśród równych sobie
s. 18

opera

Sezamie, otwórz się, czyli nieznane opery – **Piotr Kamiński** w rozmowie z Anną S. Dębowską
s. 20

BRUNO FIDRYCH



Dlaczego napisałem *Pasję*
Krzysztof Penderecki w rozmowie z Tomaszem Handzlikiem
s. 24



CC

Temat numeru: **Wojna i muzyka.**

Pisze **Piotr Deptuch**
s. 30



CORBIS

Także kobiety walczyły na froncie – z **Bożeną Keff** rozmawia Anna Laszuk (TOK FM)
s. 46

historia

Polskie Requiem Krzysztofa Pendereckiego, zapis czasów dumy i solidarności
s. 22

foto

Uchwycić śmierć – wojna w obiektywie fotoreporterów
s. 36

top ten

Ranking reżyserów operowych, czyli top ten **Jacka Marczyńskiego**
s. 40

kino

Od Kanalu do W ciemności. Wojna w polskim kinie. Rozmowa z **Andrzejem Wernerem**
s. 50

felieton

Świat w dobie Anonimów – felieton **Wojciecha Orlńskiego**
s. 52

architektura

Berlin – jak z gruzów powstała najnowocześniejsza stolica Europy. Pisze **Anna Cymer**
s. 54

Od wydawcy

Obyś żył w ciekawych czasach!

Temat przewodni 16. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena jest odbiciem naszych, pełnych konfliktów czasów. Kipiące niepokojami społeczeństwa Bliskiego Wschodu i północnej Afryki; niebezpieczeństwo kryzysu paliwowego wywołanego narastającym konfliktem Iran – Zachód; reżim północnej Korei grożący nuklearną zagładą reszcie świata. W Europie jest niewiele lepiej: kryzys ekonomiczny powoduje rozruchy wstrząsające posadami Eurolandu. Coraz ostrzejszy język dominuje w publicznej debacie – grupę zagrożonych gospodarek państwowych nazwano wdzięcznym akronimem PIGS. Zauważmy także narastające postawy roszczeniowe, ksenofobiczne i anarchistyczne, spór o ACTA. Taka polaryzacja postaw i poglądów napawa niepokojem, każe rozpatrywać współczesny świat w kategoriach już nie antagonizmu i kompromisu, ale wojny i pokoju. Historia uczy, że światowe konflikty, niosące śmierć i nędzę milionom, nieraz przekładają się na późniejsze skoki cywilizacyjne: gdyby nie II wojna światowa, nie mielibyśmy wypraw kosmicznych, przyspieszonego rozwoju medycyny, skomplikowanej elektroniki czy energetyki jądrowej. XX wiek pokazał też najdobitniej, że świat po globalnym konflikcie nigdy nie będzie już taki sam. Tę cezurę widać również w sztuce – by wspomnieć chociażby dzieła Messiaena (*Kwartet na koniec czasu*), Pendereckiego (*Tren ofiarom Hiroszimy*) czy Góreckiego (*III Symfonia*). XXI wiek, czas Internetu, Facebooka i iPhone'a pokazuje, że każdy konflikt jest globalny – jeśli nie swoim bezpośrednim zasięgiem,



POLFILMEAST NEWS

Samuel Aranda („The New York Times”), Jemen, 2011

to na pewno natychmiastowym rozgłosem w mediach. Jeszcze sto lat temu słynna fraza Wyspiańskiego – „Cóż tam, panie, w polityce? Chińczyki trzymają się mocno!?” – budziła śmiech na widowni; dziś wszyscy niepokoiśmy się, oglądając bezpośrednie transmisje z walk oddalonych o tysiące kilometrów. Sztuka współczesna nauczyła się reagować równie błyskawicznie na te doniesienia, niekiedy zresztą w jeszcze bardziej szokujący sposób. Czy zatem wojna to zjawisko dobre dla sztuki i inspirujące jej twórców? Czy chcemy czy nie, taka konstatacja może mieć swoich wyznawców. Już XIX wiek, czas Beethovena i jego

bezpośrednich następców, wydał takie osobowości jak Chopin i Wagner, Dostojewski i Mickiewicz, Delacroix i Monet – geniuszy naznaczonych konfliktami swojej epoki i przecuciem nadchodzącej burzy. I wracając do Państwa Środka: chyba tylko w kraju, w którym zarówno wojenna, jak i filozoficzna tradycja liczą tysiące lat, mogło zrodzić się powiedzenie „Obyś żył w ciekawych czasach!”. Możemy je pojmować jako klątwę, ale też obietnicę; albo po prostu zapowiedź nieuniknionego.

Andrzej Giza

Dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

Od redakcji

Dwa oblicza wojny

„Wojna i pokój” – tak brzmi motto 16. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena. Jest to zarazem temat 14. numeru magazynu, w którym skupiamy się na wątkach wojennych w muzyce, operze, malarstwie, fotografii, filmie, a także w Internecie. Zorganizowane zabijanie przedstawiano w sztuce albo sławiąc męstwo w scenach batalistycznych, gdzie najważniejszy był szcęk oręża, albo – niejako od kulis – pokazując potworności, towarzyszące konfliktom zbrojnym. Zwłaszcza w kinematografii coraz bardziej widać tę ludzką, „cywilną” perspektywę, jak ostatnio choćby w filmie Agnieszki Holland *W ciemności* i *Róży* Wojciecha Smarzowskiego. Artyści nie byłiby sobą, gdyby temat wojny nie stał się dla nich pretekstem do eksperymentów z dźwiękiem, kolorem, perspektywą, światłem. Tak było zawsze. Nie powstałyby zapewne tzw. czarne obrazy Goi, pierwszy krok ku abstrakcjonizmowi, gdyby nie jego wcześniejszy cykl *Okropności wojny*

(Goya byłby zresztą świetnym fotoreporterem wojennym). Czy wojna jest zgodna z ludzką naturą? Nie ma na to jednej odpowiedzi. Lew Tolstoj, weteran wojny krymskiej, pisze o napoleońskiej ofensywie na Rosję, otwierając trzeci tom swej epepei: „12 czerwca 1812 roku zaczęła się wojna, czyli dokonano się wydarzenie sprzeczne z rozsądkiem człowieka i jego naturą”. Zdaniem Tolstoja, autora wspaniałych opisów bitewnych, wielcy wodzowie, którzy lekką ręką posyłali ludzi na śmierć, byli jedynie marionetkami w fatalnych planach Historii. Pytanie, skąd się w takim razie bierze przyjemność, której doznają widzowie, ochoczo oglądający w mediach relacje z epicentrum walk i zdjęcia pokiereszowanych ofiar ludzkiego okrucieństwa, o czym pisze Susan Sontag w eseju *Widok cudzego cierpienia*? Aż strach domagać się odpowiedzi.

Anna S. Dębowska

Redaktor Naczelna „Beethoven Magazine”



„Beethoven Magazine”, wydawany przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena, jest laureatem nagród Izby Wydawców Prasy: GrandFrontu 2009, za najlepszą okładkę prasową w kategorii czasopism.

Jest także zdobywcą ArtFrontu 2010 oraz prestiżowej Stevie Award w 2010 i 2011 r. w kategorii „Najlepsza gazeta branżowa”, przyznanej w konkursie American International Business Awards.



BEETHOVEN MAGAZINE

Wydawca: Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena
Prezes Zarządu, Dyrektor Generalny: Elżbieta Penderecka
ul. Długa 19/4, 31-147 Kraków
Reklama: andrzej@beethoven.org.pl
Dyrektor wydawniczy i pomysłodawca: Andrzej Giza
Prenumerata: www.beethoven.org.pl

Redaktor naczelna: Anna S. Dębowska
Dyrektor artystyczny: Witold Siemaszkiewicz
Redakcja: Bogdan Rudnicki
Tłumaczenie: HOBBIT Piotr Krasnowolski, Ben Koschalka
Okładka: Honza Zamojski
ISSN: 2080-1076
© 2012 Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena



MIĘDZYNARODOWE
MIASTO STOLECZNE
WARSZAWA



Festiwal zrealizowany
dzięki wsparciu finansowemu
Miasta Stołecznego Warszawy
Financed by
the City of Warsaw

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Definowane ze środków
Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa
Narodowego
Co-financed by the Ministry
of Culture and National Heritage



BATYCKI





ANDRZEJ ŚWIETLIK/ARCHIWUM PRYWATNE ELŻBIETY PENDERECKIEJ

Elżbieta Penderecka:

Propaguję dobre imię Polski

Prezes Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena, opowiada o międzynarodowych odznaczeniach, atrakcjach 16. Wielkanocnego Festiwalu Beethovenowskiego i o Dymitrze Szostakowiczu.

Anna S. Dębowska

Anna S. Dębowska: Otrzymała pani kilkadziesiąt międzynarodowych i krajowych odznaczeń, medali, nagród – we Włoszech, Niemczech, Austrii, Armenii, na Litwie, w Stanach Zjednoczonych. Z którego z tych wyróżnień jest pani szczególnie dumna?

Elżbieta Penderecka: Bardzo cieszy mnie medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”, który w ubiegłym roku otrzymałam z rąk ministra kultury Bogdana Zdrojewskiego. Doceniono w ten sposób 15 lat Wielkanocnego Festiwalu Beethovenowskiego. To dla mnie honor, mam przy tym świadomość, że robię dla muzyki coś bardzo ważnego i w pełni zasłużyłam na to wyróżnienie. Wielkanocny Festiwal ma wspaniały dorobek, jest wyjątkowy; w jego programie są nie tylko koncerty, ale też kursy mistrzowskie, sympozjum naukowe, wystawa manuskryptów muzycznych.

Cieszy się pani z odznaki „Zasłużona dla Uniwersytetu Jagiellońskiego”?

Bardzo, i to z kilku powodów. Z Uniwersytetem Jagiellońskim współpracujemy od początku istnienia festiwalu przy okazji corocznej wystawy manuskryptów przechowywanych w archiwum Biblioteki Jagiellońskiej. To jedna z najstarszych uczelni europejskich, z ogromną tradycją, ceniona na świecie. Honor był tym większy, że odznaczenie wręczono mi w dniu inauguracji roku akademickiego.

Ponadto jestem rodzinnie związana z krakowskim uniwersytetem; wykładali na nim moi krewni, moje dzieci się tu uczyły, ja sama zaczęłam studiować fizykę na UJ, a obecny rektor, Karol Musioł, jest moim kolegą ze studiów.

Zupełnie niezwykle wydaje się Nagroda Zakonu Kawalerów Maltańskich „Pro Merito Melitensi”. Zakon w średniowieczu zakładał pierwsze szpitale, a order ten bardzo rzadko przypada kobietom.

To jest nagroda za pracę charytatywną. 25 lat temu wspólnie z księdzem Józefem Tischnerem założyłam „Promyk Słońca” – pierwszą fundację dla dzieci z zespołem Downa, szczególnie dzieci małych. Rozwój choroby można złagodzić, ale potrzebna jest odpowiednia opieka. Dzieci z zespołem Downa są niezwykle uzdolnione artystycznie, muzycznie, znakomicie malują i to też warto rozwijać. Pierwszy taki ośrodek powstał w Krakowie, następnie w Warszawie, we Wrocławiu, gdzie istnieje dzisiaj wielka instytucja, która leczy dzieci z różnych zakątków Polski. Byłam bardzo związana z tą fundacją przez pierwsze lata. Zakon docenił moją działalność humanitarną oraz pomoc dla młodych artystów. W momencie, gdy mój mąż otrzymał najwyższe odznaczenie Zakonu Kawalerów Maltańskich, ja dostałam to, które przyznaje się kobietom, oraz tytuł damy. Wielki Mistrz Zakonu, Robert Matthew Festing, wręczył nam odznaczenia podczas uroczystości w Rzymie.

Jest też pani laureatką nagrody im. Carla Bertelsmanna, którą wcześniej przyznano Adamowi Michnikowi, Tadeuszowi Mazowieckiemu, Leszkowi Balcerowiczowi.

W moim przypadku była to nagroda za działalność na rzecz promocji niemieckiej muzyki i kultury w Polsce. Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena sprowadziło największą liczbę niemieckich artystów do Polski. Jest to imponująca lista nazwisk. Ambasador Republiki Federalnej Niemiec w Warszawie, któremu ją przekazaliśmy, powiedział, że trudno uwierzyć, że dokonała tego jedna osoba. Doceniono też, że od początku festiwalu towarzyszy mu wystawa manuskryptów muzycznych z Biblioteki Pruskiej w Berlinie, które pieczołowicie przechowuje Biblioteka Jagiellońska. Kiedyś ich obecność w Polsce była tematem tabu, dzisiaj wszyscy mogą oglądać manuskrypty i zbiory te powinny być prezentowane publiczności – dzięki naszej współpracy z Uniwersytetem Jagiellońskim pokazujemy je co roku od 15 lat.

Odnaczenie Ambasady Boliwariańskiej Republiki Wenezueli ma zapewne związek z pani współpracą z maestro José Antonio Abreu, twórcą El Sistema?

I z Simon Bolívar Youth Orchestra of Venezuela, którą w czerwcu 2010 roku sprowadziłam do Polski, organizując też pierwszą wizytę Gustavo Dudamela w naszym kraju. Zaproszenie ich do Polski od dawna było moim marzeniem. Moje związki z Wenezuelą sięgają lat 60. Wówczas wraz z mężem poznałam maestro Abreu. Zafascynowana byłam jego ideą pomagania uzdolnionym muzycznie dzieciom. Abreu dał im szansę wyrwania się z nędzy, rozpoczęcia lepszego życia, rozwoju osobowego i artystycznego.

Otrzymała pani także odznakę honorową „Bene Merito” – za działalność wzmacniającą pozycję Polski na arenie międzynarodowej.

Pan Radosław Sikorski, minister spraw zagranicznych, wręczając mi tę nagrodę w Pałacu Prezydenckim, powiedział: „Rzadko komu się ta nagroda należy tak, jak pani za propagowanie polskiej muzyki na świecie, ale również tego, co najlepsze ze świata w Polsce. Należy pani do najlepszych ambasadorów naszego kraju”.

Do najwyższych odznaczeń państwowych należy Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski, który otrzymała pani w 1996 roku. Wzorowany jest na francuskiej Legii Honorowej.

To było moje pierwsze odznaczenie, które otrzymałam jeszcze w czasie prezydentury Aleksandra Kwaśniewskiego, między innymi za promocję polskiej muzyki na świecie. W tym czasie przez 10 lat współorganizowałam wraz z mężem festiwal im. Casalsa w San Juan w Puerto Rico, a wniosek o przyznanie mi Krzyża Kawalerskiego wystosowała pani minister Barbara Labuda. Ucieszyłam się ogromnie, wręcz byłam zaszczyczona, że w ten sposób podkreślono moją działalność propagującą dobre imię Polski w świecie.

Yale School of Music również uhonorowała panią swoją nagrodą. Czy podobnie jak w ubiegłym roku najzdolniejsi absolwenci tej uczelni zaśpiewają na Festiwalu Beethovenowskim partie solowe w kolejnej nieznanej operze?

Nadal rozwijam współpracę z Yale School of Music i panią profesor Doris Yarick-Cross. *L'amore dei tre re* Italo Montemezziego to już druga nasza produkcja operowa z udziałem podopiecznych pani profesor. Zapowiada się też kolejne nagranie z serii nieznanych oper, które Stowarzyszenie realizuje wspólnie z Polskim Radiem.

Tematem festiwalu jest w tym roku wojna i pokój. Czy wojna to częsty temat w muzyce?

Jest kilka utworów ściśle powiązanych z mottem 16. festiwalu: *Zwycięstwo Wellingtona*, uwertura *Rok 1812*, *Aleksander Newski* – kantata Prokofiewa, poświęcona księciu, prawosławnemu świętemu. Oczywiście – *Polskie Requiem* Krzysztofa Pendereckiego.

To niezwykle utwór. Czy pamięta pani jego pierwsze wykonanie?

Naturalnie, w 1980 r. pod pomnikiem zamordowanych stoczniovców zebrało się podobno milion osób. Muszę powiedzieć, że kilku kompozytorów odmówiło Lechowi Wałęsie napisania utworu, mąż powiedział, że naturalnie napisze. Po *Lacrimosie* powstały kolejne części *Polskiego Requiem*, prawykonaniem dyrygował Mścisław Rostropowicz w Stuttgarcie. Po tym koncercie Krzysztof Penderecki został wezwany do Komitetu Centralnego i żądano od niego skreślenia patriotycznych dedykacji. Pamiętam, że powiedział: „Prędzej wyemigruję, niż to zrobię”. Spory kawałek historii Polski wiąże się z tym dziełem. Żałuję, że nie zabrzmiał na festiwalu pod batutą męża, ale w tym samym czasie dyryguje *Pasją według św. Łukasza* w Alwerni pod Krakowem. Poprosiłam Jacka Kaspszyka, myślę, że wraz z orkiestrą NOSPR i Chórem Filharmonii Krakowskiej wykona ten utwór znakomicie.

Zabrzmie również VII Symfonia „Leningradzka” Dymitra Szostakowicza, utwór tyleż znakomity, co sławny. Szostakowicz przeżył oblężenie Leningradu, tragedia mieszkańców wywarła na nim ogromne wrażenie.

Miałam ten wielki zaszczyt znać Szostakowicza osobiście. Poznałam go w Konserwatorium Moskiewskim, w czasie jednej z naszych częstych wizyt w Związku Radzieckim. Te wizyty zaowocowały wieloma przyjaźniami z wielkimi rosyjskimi artystami, wśród których był również Szostakowicz. Do dziś przyjaźnię się z Iriną Szostakowiczową, drugą żoną kompozytora. Muszę powiedzieć, że spotkania z Dymitrem należały do rzadkości, ponieważ był bardzo trudnym człowiekiem, który niełatwo zbliżał się do ludzi. Był bardzo nieufny, lata stalinowskiego terroru negatywnie wpłynęły na jego psychikę. Po pierwszym spotkaniu z Szostakowiczem, powiedziałam mężowi: „Uważam, że powinienś wysłać mu którąś ze swoich płyt z dedykacją”. Krzysztof się wahał, ale będąc w Moskwie przekazaliśmy kompozytorowi nagranie *Pasji według św. Łukasza*. Mąż nie był pewien, czy Szostakowicz w ogóle tę płytę przesłucha – temat religijny, niedozwolony wtedy w ZSRR. A jednak posłuchał i odpisał: „Darogoj Krzysztof, myślę, że jest to największy utwór XX wieku, dzie-

kuję ci za to bardzo serdecznie, Twój Dymitr”.

Wspaniałe słowa!

Mąż zresztą bardzo często dyrygował Szostakowiczem w okresie, kiedy jeszcze tak chętnie nie grano go na Zachodzie. Uważa go za jednego z największych symfoników XX wieku.

Orkiestra Teatru Maryjskiego to w Polsce wielka rzadkość.

Nasze związki z Maryjskim są bliskie, chociażby przez przyjaźń męża z Gergievem. To nie jedyna rosyjska orkiestra na Wielkanocnym Festiwalu. Sprowadziliśmy słynną Petersburską Filharmonię z Yuri Temirkanovem, w przyszłym roku chcemy zaprosić moskiewskich filharmoników.

Od początku założeniem Stowarzyszenia było zapraszanie laureatów międzynarodowych konkursów. Dlatego rozpoczniemy festiwal koncertem aż trzech laureatów ubiegłorocznego Konkursu im. Czajkowskiego w Moskwie. Będą to Daniil Trifonov, Sergey Dogadin i wspaniały wiolonczelista ormiański Narek Hakhnazaryan. Wystąpi jeszcze jeden laureat – Clemens Schuldt, zwycięzca Konkursu Dyrygenckiego im. Donatelli Flick, obecnie asystent Valery'ego Gergieva w London Symphony Orchestra. Myślę, że czeka nas wspaniała uczta duchowa.

CARL MARIA VON WEBER



E U R Y A N T H E

Nominacje dla Euryanthe

Trzy płytowy album z operą *Euryanthe* Carla Marii von Webera otrzymał nominację do International Classical Music Awards (ICMA), przyznawaną przez redaktorów naczelných najważniejszych europejskich pism muzycznych. *Euryanthe* otrzymała również nominację do nagrody Fryderyka 2012 w kategorii „Album roku – opera, operetka, balet”. Wielka gala Fryderyków, na której poznamy zwycięzców, ma odbyć się 26 kwietnia.

Euryanthe została wykonana i nagrana w 2010 r. podczas Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie. Było to pierwsze wykonanie tego arcydzieła Webera w Polsce, zadyrygował Łukasz Borowicz, główne role zaśpiewali Melanie Diener, Helena Juntunen i John Mac Master. **BM**



Daniil Trfonov



Narek Hakhnazaryan



Sergey Dogadin



Sylvain Cambreling



Ingo Metzmacher



Andrey Boreyko



Truls Mørk



Łukasz Borowicz



Rudolf Buchbinder

Po niezwykłym sukcesie z symfoniami Ludwiga van Beethovena, estoński dyrygent **Paavo Järvi** i **Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen** przygotowali kolejny projekt – komplet czterech symfonii **Roberta Schumanna**.

Paavo Järvi

Po Beethovenie –
Schumann



CINCINNATSYMPHONY.ORG

Zdaniem Paavo Järwiego, przejście od Beethovena do Schumanna to logiczny krok: „Wszystko, co nastąpiło po Beethovenie, wypływało wprost od niego, każdy kompozytor musiał się do niego odnieść” – mówił w wywiadach. Strategia była podobna. Najpierw długa, jeszcze niezakończona, seria koncertów na całym świecie, następnie nagrania pod szyldem Sony Music (symfonie B-dur i Es-dur są już w sprzedaży). Podobnie jak w przypadku Beethovena pojawiły się entuzjastyczne recenzje. Świat ponownie zachwycił się wykonaniami orkiestry Paavo Järwiego, mimo że romantyk z Zwickau siłą rzeczy nie budzi tak silnych emocji – zwłaszcza jako symfonik – jak geniusz z Bonn. Beethoven uniesie najgorsze wykonanie, do Schumanna trzeba wrażliwości i zrozumienia.

Orkiestrowych dzieł Schumanna nie doceniano bardzo długo – pozostawały w tle jego twórczości fortepianowej i pieśniowej. Uważano go za mistrza form cyklicznych, budowę zbliżonych do pieśni, nowatorskich w stosunku do spuścizny klasycyzmu; kompozytora intymnych zwierzeń, prawdziwie romantycznych – często niesamowitych – nastrojów; twórcę muzyki o niezwykle esencjonalnej ekspresji, dla której najlepszym medium był fortepian solo. Schumann zmagający się z architekturą formy symfonicznej oraz instrumentacją był traktowany dość pobłaźliwie – podziwiał Beethovena, pisał trafne artykuły o jego symfoniach, ale sam jako symfonik nie dorastał twórcy *Eroiki* do pięt. A jednak w ostatnich latach częściej dostrzega się walory jego czterech symfonii. Z pewnością przyczynił się do tego ruch stylowego wykonawstwa – na instrumentach z epoki Schumann-symfonik pokazał swoje oblicze kolorysty.

Paavo Järvi – szef artystyczny Orchestre de Paris, a od 2004 r. lider bremeńskiej orkiestry – bardzo mocno inspirował się historycznymi wykonaniami oraz charakterystycznym dla tego nurtu pietyzmem w odtwarzaniu partytury i intencji kompozytora. Wprawdzie Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen gra na instrumentach dzisiejszych, ale muzycy mają świadomość stylowego brzmienia. – Ulegliśmy wpływowi wykonań autentycznych i tego, co określa się angielskim mianem „hipp – historically informed performance practice”. Jesteśmy „historycznie podbudowani”, zarazem nie staramy się być częścią żadnego z obozów, podzielonych ze względu na użycie instrumentów autentycznych czy nieautentycznych. Staramy się do tego podchodzić twórczo. Jeśli dawne praktyki wykonawcze zastosuje się bez silnego przekonania do muzyki, to takie wykonanie nigdy nie zabrzmia naturalnie – tłumaczył Järvi Marcinowi Majchrowskiemu w wywiadzie udzielonym „Beethoven Magazine”. Estoński dyrygent w wielu wywiadach podkreślał, że Schumann wymaga innych środków. „W jego symfoniach zespół pokazuje zupełnie inne emploi. Beethoven, od którego zaczęliśmy naszą współpracę, także był dla nas idealny, choć w innym stylu – wymaga wewnętrznej siły, sprężystości, energii, umiejętnego różnicowania dynamiki. Natomiast Schumanna nie da się grać bez dogłębnego zrozumienia, czym był romantyzm w muzyce. Precyzja gry jest mniej istotna niż umiejętność konstruowania silnych, często skrajnych emocji i napięć, w które obfituje muzyka neurotycznego Schumanna” – uważa szef bremeńskich filharmoników. Chyba się udało, skoro recenzent „The New York Times’a”, relacjonując koncert z Alice Tully Hall, napisał, że był to „Hanax-free performance”. **ASD**

26 lutego
– IV i I Symfonia
oraz Koncert
wiolonczelowy a moll,
solista **Truls Mørk**.
27 lutego
II i III Symfonia

Valery Gergiev:

Prospero, Ariel, Puk,
czyli co chcecie...



Sylwetka artysty

Gościa przybywającego do Petersburga witają nieprzebrane, białe-zielone szeregi brzoź, które otaczają lotnisko Pułkowo. Gdy się już dojedzie do centrum miasta, uwagę zwraca potężny neon

z napisem „Leningrad – miasto bohater”, przypominający o oblężeniu podczas II wojny światowej.

Właśnie tu, nad Newą, najczęściej można spotkać szefa Teatru Maryjskiego – Valery’ego Gergieva, dziś chyba najbardziej rozchwytywanego dyrygenta świata. Poza tym dyrektora, menedżera, producenta. W tym mieście zadebiutował jako dyrygent, w 1978 r. prowadząc przedstawienie *Wojny i pokoju* Sergiusza Prokofiewa w Teatrze Maryjskim, ówczesnie – im. Kirowa.

Latem ubiegłego roku na jego zaproszenie w sali koncertowej teatru, zwanej Marinką 3, szwajcarski reżyser Daniele Finzi Pasca przygotował *Aidę* Giuseppe Verdiego w dość zaskakującej adaptacji. Na estradzie pojawili się akrobaci ze słynnego Cirque de Soleil. Po owacyjnie przyjętej premierze, tłum wykonawców czekał na maestro Gergieva za kulisami. Ten zjawił się szybko, jeszcze szybciej podziękował artystom, a zaproszonym gościom jednym angielskim zdaniem wyjaśnił swoją zasadę pracy: „Maximum progress in minimum rehearsal time”.

W odpowiedzi jeden z akrobatów wykonał salto i zaczął biegać na rękach wokół dyrygenta. Valery Gergiev uśmiechnął się ukradkiem, a chwilę potem zniknął, zapewne by zadyrygować gdzieś na drugim końcu świata. Wszak to o nim mówi się, że potrafi pojawić się w kilku różnych miejscach naraz, jakby ani czas, ani przestrzeń nie stanowiły dla niego ograniczeń.

Gergiev jest szefem Teatru Maryjskiego, Konkursów im. Czajkowskiego w Moskwie, London Symphony Orchestra, stale współpracuje z Wiedeńskimi Filharmonikami, orkiestrą symfoniczną w Rotterdamie, Metropolitan Opera. Występuje w najlepszych salach koncertowych, od Nowego Jorku po Tokio, ale także – o czym mało się mówi – często dyryguje na rosyjskiej prowincji, przykładając dużą wagę do edukacji muzycznej. Chętnie mówi o młodzieży, którą także w Rosji do klasyki trzeba dziś usilnie przekonywać. Ponoć dzięki jego zachętom – i atrakcyjnej obniżce cen biletów – na *Wojnę i pokój* do Teatru Maryjskiego przyszło ponad tysiąc studentów z petersburskiej politechniki. Gergiev twierdzi, że bez zdecydowanych działań kultura muzyczna Rosji może upaść, a ponieważ do rozpowszechniania muzyki konieczne są nagrania – założył własną

wytwórnię – „label Maryjski”, jak sam ją określa. W nieodległej perspektywie planuje otworzyć własny, wszechrosyjski kanał radiowy.

Valery Gergiev pochodzi z Osetii Północnej; wprawdzie urodził się w Moskwie, ale wychował na Kaukazie. Pamięta o swoich korzeniach, czego najgłośniejszy dowód dał 22 lipca 2008 r., kiedy niespodziewanie zadyrygował w zbombardowanym Cchinwali w Osetii Południowej. Po koncercie, na którym wykonana została m.in. *VII Symfonia „Leningradzka”* Dymitra Szostakowicza, dzieło symboliczne, związane z hitlerowskim oblężeniem Leningradu, Gergiev wypowiedział się w nader ostrym tonie na temat wojny.

Pytany o to, czy możliwy jest pokój na Kaukazie, Gergiev stwierdził: „Dwadzieścia lat temu nacjonaliści grzmieli jak bohaterowie, tyle że stale na tę samą nutę – «przegonić Rosjan, przegonić sowietów. Mamy tu swoje tradycje i wielką kulturę». Popelnili jednak poważne błędy, gdy przyszło do zarządzania niepodległym państwem i do współistnienia w pokoju między sobą i ze swoimi sąsiadami” – wytykał Gergiev. „Nie chcę mówić o tym koncercie jako o wydarzeniu politycznym, dla nas był to ludzki odruch, koncert-requiem. Dla mieszkańców zdevastowanego miasta oznaczał on powrót do życia” – stwierdził na koniec.

Kiedy wkrótce potem tygodnik „Time” zaliczył go do stu najbardziej wpływowych ludzi na świecie, Gergiev powiedział amerykańskim dziennikarzom, że – będąc przedstawicielem wielkiej kultury – nie może serio traktować tego rodzaju wyróżnień. „Pochodzę z kraju Czajkowskiego, Szostakowicza i wielu, wielu innych wspaniałych twórców, po prostu czuję się tego kraju ambasadorem” – deklarował.

„Misja dyplomatyczna” Walerego Abisałowicza nie ogranicza się do muzyki rosyjskiej. Za zasługi dla kultury polskiej dyrygent odznaczony został złotym medalem Gloria Artis. Za *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego w Maryjskim, za rozbudowany wątek chopinowski w programie festiwalu Białe Noce, którego jest szefem artystycznym, za światowe prawykonanie utworu Krzysztofa Pendereckiego *Powiało na mnie morze snów... Pieśni zadumy i nostalgii*.

W sierpniu tego roku na Międzynarodowym Festiwalu w Edynburgu (EIF) Gergiev wraz z London Symphony Orchestra wykona komplet czterech symfonii Szymanowskiego, co dyrektor EIF Jonathan Mills zapowiada jako sensację. Ciekawe, czy i tam po koncercie ktoś z radości zatańczy na rękach...

Aleksander Laskowski

29 marca na 16. Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena

Gergiev zadyryguje kantatą *Aleksander Newski* Prokofiewa, *Uwerturą Rok 1812*

Piotra Czajkowskiego oraz *III Koncertem fortepianowym d-moll* Sergiusza Rachmaninowa. Gościnnie

wystąpią: **Ekaterina Semenchuk** (mezzosopran), **Alexei Volodin** (fortepian), **Orkiestra Symfoniczna Teatru Maryjskiego** z Sankt Petersburga.

Teatr Maryjski

Pierwsza scena Rosji

Dawniej przyćmiewał go moskiewski Teatr Bolszoi, teraz wybił się na jedno z czołowych miejsc na świecie.

Grzegorz Wiśniewski

Główny autor tego sukcesu, szef artystyczny zespołu od 1988 r., Valery Gergiev, jest jednym z najbardziej cenionych dyrygentów na świecie, a w zakresie organizacji życia operowego nie ma sobie równych. Innym symbolem osiągnięć i poziomu petersburskiego teatru stała się kariera wyrosłej w nim Anny Netrebko. Zaczniemy jednak ab ovo.

Od Katarzyny do Marli

Za datę swych narodzin Teatr Maryjski w Petersburgu uznaje rok 1783, w którym Katarzyna II specjalnym ukazem utworzyła rosyjski zespół dramatyczno-operowy, wzniosłszy dlań okazały gmach Teatru Wielkiego, zwanego też Wielkim Kamiennym. Dziś Maryjski ma siedzibę po przeciwnej stronie placu Teatralnego.

Mocne podwaliny pod działalność nowego teatru położyła kilkadziesiąt lat wcześniej carska opera dwor-

ska, którą współtworzyli cudzoziemcy – Tommaso Traetta i Giovanni Paisiello. *Il mondo della luna* Paisiella wykonano podczas uroczystego otwarcia gmachu Teatru Wielkiego. Śpiewacy i tancerze dzielili pomieszczenia Teatru z artystami dramatu aż do lat 30. XIX w., kiedy to ci ostatni otrzymali własną wspólną siedzibę, zaprojektowaną przez Carla Rossiego – działający do dziś Teatr Aleksandryjski, nazwany od imienia małżonki cara Mikołaja I.

Dyrektorem muzycznym carskich teatrów był w tych latach Polak, Józef Kozłowski, a kapelmistrzem orkiestry Teatru Wielkiego – Włoch Catterino Cavos, zasłużony też jako kompozytor. To on był twórcą pierwszej opery o Iwanie Susaninie, rosyjskim chłopie-bohaterze z czasów smuty i polskiego najazdu na Rosję.

W 20 lat po Cavosie uczynił Susanina głównym bohaterem swojej pierwszej opery Michaił Glinka, twórca rosyjskiej szkoły narodowej. Prapremiera *Iwana Susanina* (znanego też pod tytułem *Życie za cara*) odbyła się 27 listopada 1836 r. Opera stała się wydarzeniem w dziejach rosyjskiej muzyki. W lo-

ży Teatru Wielkiego *Iwana Susanina* słuchał car z całą rodziną, w jedenastym rzędzie parteru zajmował miejsce stały bywalec – Aleksander Puszkina. Tytułową partię wykonywał bas Osip Pietrow, Wanię śpiewała jego późniejsza żona, mezzosopranistka Anna Worobiowa. Pietrow, czynny w Teatrze Wielkim jeszcze przez kilkadziesiąt lat, otworzył wspólną plejadę basów tej sceny, poprzedzając Michaiła Sariottiego, Fiodora Strawińskiego i Fiodora Szalapina. Sześć lat po *Iwanie Susaninie*, 27 listopada 1842 r. Teatr Wielki dał równie ważną prapremierę kolejnego arcydzieła Glinki, *Rusłana i Ludmiła*; także w tej operze błyszczało małżeństwo Pietrowów.

Teatr Wielki pozostał instytucją cesarską, utrzymaną i nadzorowaną przez Ministerstwo Dworu, aż do obalenia monarchii w 1917 r. Nie zapewniło to jednak stabilności. W 1843 r. na polecenie Mikołaja I obok trupy rosyjskiej sformowano w Teatrze stały zespół włoski, z artystami zaiste najwyższej rangi – Giovannim Rubinim, Antonio Tamburinem, młodą Pauliną Viardot, później też Giulią Grisi. Nakłady

ARCHIWUM OPERY NARODOWEJ W WARSZAWIE





Sergiusz Prokofiew, *Wojna i pokój* w reżyserii Andrieja Konczalowskiego. Bitwa pod Borodino.

na ten cel spowodowały okrojenie subwencji dla Rosjan, a w końcu nawet rezygnację z ich występów i przeniesienie całej trupy rosyjskiej do Moskwy. Skądinąd Włochów słuchano w Petersburgu chętnie, i to nie tylko ze względu na wysoki poziom artystyczny – ponieważ obcojęzycznych oper nie cenzurowano, ku satysfakcji radykalnej młodzieży bez przeszkód mogły rozbrzmiewać ze sceny, np. w *Wilhelmie Tellu* Rossiniego, wolnościowe hasła i nawoływania do buntu.

Gdy po kilku latach rosyjskim artystom pozwolono wrócić do stolicy, umieszczono ich we wzniesionym naprzeciwko Teatru Wielkiego niezbyt komfortowym Teatrze Cyrku. Ów spłonął w 1859 r., co okazało się dla rosyjskiej trupy szczęśliwym trafem, gdyż na zgliszczach, już w roku następnym, wzniesiono obszerniejszy i znacznie wygodniejszy gmach według projektu architekta Alberta Cavosa. Nowy teatr otrzymał imię małżonki aktualnie panującego cara Aleksandra II, Marii, czyli nazwę funkcjonującą po dziś dzień.

W tym czasie gmach Teatru Wielkiego służył trupie włoskiej aż do jej rozwiązania w 1885 r., po czym został przebudowany na konserwatorium. W jej działalności najważniejszym wtedy wydarzeniem stała się prapremiera zamówionej u Giuseppe Verdiego *Mocy przeznaczenia*, z której to okazji w 1861 r. i 1862 r. dwukrotnie przyjeżdżał do Petersburga sam maestro, opuszczając miasto z nader sowitym honorarium oraz orderem św. Stanisława (niegdyś polskim, po rozbiorach włączonym do odznaczeń rosyjskich). Prapremierową inscenizację *Mocy...* zrekonstruowano w Teatrze Maryjskim w 1998 r., i od tego roku utrzymuje się stale na afiszu.

Okres świetności

Pracująca w nowo wzniesionym gmachu i rosnąca w siłę trupa rosyjska pozyskała tymczasem do współpracy Eduarda Naprávníka. Czeski dyrygent (a także nietuzinkowy kompozytor) objął kierownictwo muzyczne Teatru Maryjskiego w 1869 r. i sprawował je przez 47 lat. Okazał się znakomitym artystą

i pełnym energii liderem, gorącym promotorem muzyki słowiańskiej. Skorzystała na tym muzyka polska. W 1870 r. doszło w Teatrze Maryjskim do premiery *Halki* Stanisława Moniuszki, i to z udziałem największych ówczesnych gwiazd zespołu: Halkę zaśpiewała Julia Platonowa, Jontka – Fiodor Komissarzewski (ojciec wielkiej aktorki Wiery Komissarzewskiej), Janusza – Iwan Mielnikow. Obecny na premierze Moniuszko uszczęśliwiony pisał do Warszawy, że po I akcie wywoływano go cztery razy, po II – pięć, po III – dwa i po IV – siedem razy, bisowano zaś mazurę, tańce góralskie i arię Jontka *Szumia jodły*. Przedstawienie utrzymało się w repertuarze przez ponad trzy lata, zagrano je 31 razy, a później także na wielu innych scenach rosyjskich. Naprávník wznowił spektakl w 1914 r.

Na scenie Teatru Maryjskiego zagościł też *Duch wojewody* Ludwika Grossmana, w latach 1877 i 1878, a więc już cztery lata po warszawskiej prapremierze. W 1884 r. pojawiła się, również na krótko, oparta na *Konradzie Wallenrodzie* Mickiewicza *Aldona*



Wojna i pokój, scena balu z I aktu.

(czyli *Litwini*) Amilcare Ponchiello. Największy rezonans miały jednak w tych latach prapremiery rodzimych dzieł, a więc prawie wszystkie opery Piotra Czajkowskiego – z wyjątkiem *Wojewody* i *Eugeniusza Oniegina*, których pierwsze wykonania odbyły się w Moskwie. Teatr Maryjski stał się na długie lata teatrem Czajkowskiego. Wielkim triumfem było na przykład przygotowane w końcu 1890 r. prawykonanie *Damy pikowej*, z udziałem czołowej wówczas pary solistów Teatru: Nikołaja Fignera jako Hermana, i jego żony, Włoszki Medei Mei jako Lizy. W 1872 r. przygotowano *Kamiennego gościa* Aleksandra Dargomyżskiego, w 1875 r. – *Demon* Antona Rubinstein.

Z trudem torowały sobie drogę na scenę Teatru nowatorskie utwory kompozytorów „Potężnej Gromadki”, do których kierownictwo placówki początkowo odnosiło się ze sporą rezerwą. Pierwszą wersję *Borysa Godunowa* Modesta Musorgskiego w 1869 r. Teatr odrzucił; druga – z 1872 r. – została wystawiona dopiero dwa lata później, i to głównie za sprawą uporczywych wysiłków Płatonowej, która wybrała rolę Maryny Mniszech na swój benefis. Odrzucona przez Teatr *Chowańszczyzna* doczekała się pierwszej prezentacji na jednej z petersburskich scen prywatnych. W 1890 r. odbyła się w Maryjskim świetnie przyjęta premiera *Kniazia Igora* Aleksandra Borodina. Od *Pskowianki* w 1873 r. poczynając, miały tu miejsce prapremiery licznych oper Mikołaja Rimskiego-Korsakowa.

Na początku XX w. Teatr pokazał tetralogię *Pierścień Nibelunga* Richarda Wagnera (sto lat później cały cykl ponownie zrealizuje Gergiev). W latach 1909–1918 Wsiewołod Meyerhold wyreżyserował m.in. *Tristana* i *Izoldę* Wagnera, *Borysa Godunowa* Musorgskiego, *Orfeusza* i *Eurydykę* C.W. Glucka, *Elektrę* Richarda Straussa, *Słowika* Igora Strawińskiego; do historii reżyserii operowej przeszedł zwłaszcza *Tristan*, z hieratycznym, reliefowym grupowaniem chóru i zrytmizowanym ruchem scen zbiorowych.

W latach 1895–1922, choć z przerwami, występował w Maryjskim Szalapin. Wśród czołowych solistek tych lat znalazła się Polka – Adelajda Skąpska-Bolska, wśród dyrygentów – Grzegorz Fitelberg.

Pod rządami sowietów

Po rewolucji październikowej znacjonalizowana placówka otrzymała nazwę Państwowego Akademickiego Teatru Opery i Baletu, a od 1935 r. także imię Sergiusza Kirowa – zamordowanego 1 XII 1934 r. szefa leningradzkiej organizacji partyjnej. W XIX stuleciu wśród rosyjskich scen operowych bezdyskusyjnie pierwsza, w XX zajęła miejsce drugie, po moskiewskim Bolszoi. Z premier lat 20. i 30. koniecznie wspomnieć trzeba o operach Sergiusza Prokofiewa (*Miłość do trzech pomarańczy*, 1925), Albana Berga (*Wozzeck*, 1927), Richarda Straussa (*Kawaler srebrnej róży*, 1928). W dniu napaści III Rzeszy na ZSRR, 21 czerwca 1941 r., Teatr im. Kirowa grał pierwszy po premierze spektakl *Lohen-grina* Wagnera; dwa kolejne przedstawienia zamieniono już na *Iwana Susanina* Glinki. Z oblężonego Leningradu zespół ewakuowano do Permu; powrócił stamtąd po trzech latach.

W 2. połowie XX w. wśród prapremier nowych dzieł rosyjskich wyróżnił się *Piotr I* Andrieja Pietrowa (1975); z grona śpiewaków szczególny rozgłos zyskali Galina Kowalowa, Irina Bogaczowa, Borys Sztokołow, Siergiej Lejferkus, Jurij Marusin, wśród dyrygentów – Borys Chajkin i Yuri Temirkanov, w 1976 r. mianowany głównym dyrygentem placówki.

Era Gergieva

Gdy w 1988 r. Yuri Temirkanov objął kierownictwo legendarnych filharmoników leningradzkich, jego następcą w Teatrze Maryjskim został 35-letni wówczas Valery Gergiev, choć wśród kandydatów byli artyści już szeroko znani, jak Gennady Rozhdestvensky czy Maris Jansons. Osiem lat później Gergiev został także naczelnym dyrektorem Teatru, od 1992 r.

noszącego na powrót nazwę Maryjskiego.

Gergiev jest Osetyjczykiem, który wyrósł i wychował się w stolicy Osetii Północnej – ówczesnym Ordżonikidze, dziś na powrót Władzkaukazie. (Z rodzinnymi stronami utrzymuje bliskie związki – czemu wyraz dał choćby latem 2008 r., kiedy to w Cchinwali, stolicy Osetii Południowej, poprowadził koncert orkiestry swego teatru na rzecz mieszkańców miasta, którzy ucierpieli w wyniku konfliktu gruzińsko-osetyjskiego). Ale studia dyrygenckie odbył już w Leningradzie, u Ilji Musina; jeszcze przed dyplomem zdobył drugą nagrodę na konkursie im. Karajana w Berlinie.

Objąwszy kierownictwo Teatru Maryjskiego, niewiarygodnie utalentowany i pracowity Gergiev zreformował właściwie wszystko. By zapewnić Teatrowi odpowiedni narybek, uruchomił przy nim Akademię Młodych Śpiewaków, której kierownictwo powierzył swej siostrze, pianistce Larissie Gergiewej. Błyskawicznie nawiązał szeroką współpracę z Metropolitan Opera, Covent Garden i La Scala, co zaowocowało znakomitymi koprodukcjami i gościnnymi występami petersburskich solistów w tych placówkach. Wspaniale rozbudował repertuar, tak w sferze klasyki, jak i dzieł współczesnych, muzyki rodzimej, jak i obcej. Dziś obejmuje on 86 (sic!) pozycji; 32 opery rosyjskie (wśród nich 2 opery Glinki, 5 – Czajkowskiego, 3 – Musorgskiego, 8 – Rimskiego-Korsakowa, 7 – Prokofiewa, 3 – Szostakowicza) i 54 obce (m.in. 5 dzieł Mozarta, 2 – Rossiniego, 2 – Berlioz, 11 – Verdiego, 8 – Wagnera, 2 – Pucciniego, 2 – Janačka, 4 – Richarda Straussa, 2 – Brittena). W 2008 r. wprowadził też do repertuaru, choć na krótko, *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego w reżyserii Mariusza Trelińskiego i ze scenografią Borisa Kudlički.

Nie mniej energii poświęcił Gergiev warunkom, w jakich pracuje Teatr Maryjski. Jeszcze raz w dziejach placówki pożar okazał się szczęśliwym trafem – kiedy w 2003 r. spłonęły magazyny Teatru, Gergiev odbudował je jako supernowoczesną i wielofunkcyjną salę koncertową, przystosowaną także dla przedstawień operowych i baletowych, którą w 2006 r. otworzył w obecności Władimira Putina. Bardzo ciepłe stosunki, jakie łączy go z rosyjskim przywódcą, zapewne pomogły mu w podjęciu niezmiernie kosztownej rozbudowy głównej siedziby Teatru.

Gergiev od lat niezmiernie aktywnie działa nie tylko w macierzystej placówce, lecz także w wielu innych teatrach operowych i na estradach koncertowych na całym świecie. W latach 1997–2008 był pierwszym dyrygentem gościnnym Metropolitan Opera, od 2007 r. szefuje London Symphony Orchestra. Często i chętnie bierze udział w uroczystych przedsięwzięciach muzycznych o specjalnym charakterze – jeszcze w 1991 r. relacjonowałem czytelnikom „Ruchu Muzycznego” koncert upamiętniający 50 rocznicę napaści Niemiec na ZSRR w Wielkiej Sali Konserwatorium w Moskwie, kiedy to Gergiev poprowadził Państwową Orkiestrę Symfoniczną ZSRR w *III Symfonii* Beethovena, a Kurt Masur – w *VI Symfonii* Czajkowskiego. Jest Gergiev inicjatorem i szefem niezliczonych festiwali i konkursów, i to w różnych krajach. W 2011 r. stanął na czele komitetu organizacyjnego moskiewskiego Konkursu im. Czajkowskiego, i tę imprezę swoim zwyczajem radykalnie przekształcając i unowocześniając. **BM**

Concept¹³

RESTAURACJA

PIĘTRO +5 Bracka 9



fol. Michal Mentel

L'kens
HOTELE & RESTAURACJE

Julian Rachlin

O sonatach Beethovena
i oczekiwaniu na koncert podwójny
Krzysztofa Pendereckiego.

W rozmowie z Różą Świątczyńską z Polskiego Radia



RŚ: Jakim wyzwaniem są dla pana sonaty Beethovena?

Julian Rachlin: W pewnym sensie jest się zawsze zbyt młodym, by w pełni zrozumieć te utwory. Podobnie jest z Bachem. Sonaty Beethovena uczą mnie wyrażania czegoś głębszego, inspirują do poszukiwania odpowiedniego języka, sposobu konstruowania formy. Trzeba odnaleźć w nich nie tylko właściwe tej muzyce barwy brzmieniowe, ale pokazać rozwój całego cyklu, nadać mu odpowiednią dramaturgię. Budując ten monument, wykonawca ma poczucie, że to niekończąca się praca i że nigdy nie jest wystarczająco dobrze.

Do wykonania cyklu przygotowywaliście się z Itamarem Golanem przez kilka lat. Czy w ślad za nurtem historycznego wykonawstwa studiowaliście materiały źródłowe, by należycie zrozumieć intencje kompozytora?

Wyjście na estradę z dziesięcioma sonatami Beethovena wymaga od artystów nie tylko szacunku i zaangażowania względem ich twórcy, ale też artystycznej pokory. Podejmując się tak odpowiedzialnego zadania, trzeba przyswoić całą wiedzę o kompozytorze. Ale nawet kiedy przeczyta się wszystko na ten temat, nigdy nie wiadomo, czy on sam chciałby takiego wykonania. Wciąż trzeba poszukiwać, to ogromna odpowiedzialność i zadanie na całe życie.

Dlatego tak ceni pan sobie współpracę z Itamarem?

Itamar Golan jest niezwykle profesjonalnym muzykiem, o wybitnych kompetencjach ogólnomuzycznych. Poza tym, to nie tylko mój wieloletni partner artystyczny, ale też jeden z najważniejszych życiowych przyjaciół. Występujemy wspólnie już 16 lat i niemal od zawsze wykonywaliśmy sonaty Beethovena. Grywalismy je wszystkie na wielu recitalach. Pracowaliśmy nad integracją cyklu, ale dopiero od pewnego czasu mamy odwagę wykonać go w całości.

Kompozytor napisał te utwory na fortepian i skrzypce, ale relacja między instrumentami nie jest jednoznaczna.

Kiedy patrzy się wstecz na rozwój sonat skrzypcowych, widać, że do pewnego momentu dominuje w nich fortepian. Dopiero Beethoven określa tę relację w sposób przełomowy, powierzając skrzypcom coraz bardziej samodzielną rolę, partnerską wobec fortepianu. Nie dzieje się to jednak od razu.

Jak się ten układ zmienia w całym cyklu?

We wczesnych sonatach z op. 12 i w *Sonacie F-dur Wiosennej* kompozytor respektuje tradycyjną konwencję. Dopiero począwszy od utworów z op. 30 ta relacja zaczyna być bardziej równorzędna. W późniejszych sonatach Beethoven zwiększa także siłę dramatyizmu w obu głosach. Jednak moim zdaniem, partia fortepianu jest w całym cyklu ważniejsza i wspanialsza niż partia

skrzypcowa. Chodzi o to, by znaleźć w tym równowagę i wspólny mianownik.

Na Wielkanocnym Festiwalu im. Beethovena przedstawi pan z Itamarem Golanem pierwszą część projektu planowanego na trzy kolejne lata. Jaki klucz zdecydował o wyborze sonat do tego recitalu?

Jest wiele różnych sposobów układania takiego programu, ale kiedy mamy go wykonać w trzech kolejnych odsłonach, każda kombinacja staje się rodzajem eksperymentu. Programami nie musi bowiem rządzić chronologia. Dlatego postanowiliśmy rozpocząć cykl od późniejszych sonat.

Zacznijmy *Sonatą Wiosenną* op. 24, która wniesie do recitalu aurę świeżości. Równie pogodny nastrój i pewna lekkość wyróżnia też obie sonaty z op. 30. *Szósta, A-dur*, jest w pewnym sensie najprostsza, jasna i niewinna, z przepiękną częścią środkową, szkoda, że tak rzadko się ją obecnie grywa. Najczęściej wykonywane są *Pierwsza, Piąta (Wiosenna)*, *Siódma* i *Dziwięta (Kreutzerowska)*. To nieprzemijające hity, każdy skrzypek pragnie je grać, ignorując, niestety, pozostałe. Dlatego chcemy dołączyć do programu także rzadziej wykonywane utwory i podkreślić ich lepszy charakter. Dopiero ostatnia sonata – *G-dur* z op. 96 z 1812 r. – stworzy poważny nastrój i głębię.

To pana ulubiona sonata? Wielu skrzypków woli słynną Kreutzerowską.

Kreutzerowska to arcydzieło, pewien standard, jak *Chaconne* Bacha. Każdy oczekuje, że zagrasz to jak rasowy wirtuoz i zrobisz na ludziach wielkie wrażenie. Dla mnie jednak ciekawsze jest odkrywanie magii i intymnego piękna w muzyce. Dlatego wolę wspomnianą *Szóstą*, czy przede wszystkim *Dziwięta* op. 96. Tak, to mój ulubiony utwór ze wszystkich sonat, im dłużej ją gram, tym bardziej cenię. Ma wyjątkową formę, z nietypowo prowadzonym dialogiem i jakby odrealnioną ostatnią częścią. To dla mnie rodzaj medytacji nad czasem i przemijaniem. To daje jej zupełnie inny, kosmiczny wymiar.

Waszą interpretację cyklu na bońskim Beethovenfest, w domu kompozytora, miesięcznik „Gramophone” nazwał największym wydarzeniem muzycznym ubiegłego roku.

To dla mnie wielki zaszczyt, zyskałem też wspaniałe doświadczenie. Beethovenhaus – z niewielką, bardzo intymną salą o świetnej akustyce – jest fantastycznym miejscem na recitale. Widać, że dla publiczności słuchanie Beethovena w jego rodzinnym domu jest czymś wyjątkowym. Słucha w skupieniu i zwraca uwagę na detale. Płynie od niej wielka energia, istotnie wpływająca na wykonanie. Ważne jest też poczucie kontaktu z przeszłością, gramy przecież w domu kompozytora.

Uważam, że przyszłość muzyki klasycznej zależy do tego, w jakim stopniu będziemy respektować czas miniony i tradycję. Tylko na tej podstawie

można budować nowe jakości i nowy język wykonawczy.

Dlatego łączy pan w swoich programach Beethovena z Szostakowiczem i Pendereckim?

Na tym właśnie polega, moim zdaniem, ciągłość tradycji. Ulubionym kompozytorem Szostakowicza był Beethoven, o ile wiem, obaj ci twórcy są także niezwykle ważni dla Krzysztofa Pendereckiego. To dla mnie niezwykle inspirujące doświadczenie. Jego *II Sonata skrzypcowa* jest w prostej linii kontynuacją sonat Szostakowicza. To wspaniałe dzieła, pracuję nad nimi już od kilkunastu lat i gram je często z Itamarem. Miałem zaszczyt wziąć udział w światowym prawykonaniu *Sekstetu*, u boku Mścisława Rostropowicza i Yurija Bashmeta. Często grywam też *II Koncert skrzypcowy „Metamorfozy”*, którym debiutowałem w Nowym Jorku. Teraz nie mogę się doczekać nowego utworu Krzysztofa Pendereckiego.

Kompozytor pisze dla pana koncert na skrzypce i altówkę. Widział pan już nuty?

Jeszcze nie, czekam na nie z emocjami, tym bardziej, że sam od dawna prosiłem o ten utwór. To w pewnym sensie owoc naszej trwającej już od 12 lat znajomości i długich dyskusji o muzyce. Mam nadzieję, że ten koncert bardzo wzbogaci repertuar utworów na skrzypce i altówkę.

Którą z partii Penderecki zadedykuje panu – skrzypkowi, ale też uznanemu altowiolistcie?

W prawykonaniu na jesieni tego roku wezmę udział jako altowiolista. Moją partnerką będzie Janine Jansen, świetna skrzypaczka i bardzo ważna osoba w moim życiu. Kiedy zrodził się ten projekt byliśmy jeszcze parą, ustąpiłem więc jej partię skrzypcową.

W przyszłości chciałbym jednak przyswoić sobie oba głosy, a także dyrygować tym utworem, bo właśnie zacząłem poważnie zajmować się dyrygenturą. Wiedeńskie prawykonanie koncertu poprowadzi Mariss Jansons, znakomity artysta, jeden z moich najlepszych przyjaciół i „muzyczny ojciec”. Zna mnie od dziecka, od 25 lat występujemy wspólnie, m.in. w *Musikverein*, które obchodzi właśnie 200-lecie istnienia i z tej okazji tam odbędzie się premiera tego dzieła. Wiedeń to mój dom, gdzie wzrastałem od trzeciego roku życia. Myślę, że będzie to wielkie wydarzenie. **BM**

Recital: sobota, 31 marca, godz. 17.00, Zamek Królewski w Warszawie.

Julian Rachlin – rocznik 1974; pochodzi z Wilna, z rodziny zawodowych muzyków; wychował się w Wiedniu i studiował w tamtejszym konserwatorium. Zadebiutował w wieku 10 lat. Zwycięstwo w konkursie Eurowizji dla młodych talentów stało się początkiem jego światowej kariery. Laureat nagrody Accademia Musicale Chigiana, założyciel festiwalu muzycznego w Dubrowniku. Koncertuje także jako altowiolista.



ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. L. VAN BEETHOVENA

Jerzy Semkow

O swojej karierze rozpiętej
między Leningradem a Cleveland

rozmawia z Maciejem Łukaszem Gołębiowskim.

MŁG: W czasie studiów w Leningradzie miał pan styczność z Evgeny’em Mravinskym. Co zapamiętał pan z rozmów z tym wielkim dyrygentem?

Jerzy Semkow: Moje kontakty z Mravinskym były czymś więcej niż relacją młodego adepta z doświadczonym pedagogiem. W trakcie studiów w Krakowie Andrzej Panufnik bardzo zachęcał mnie do wyjazdu do Leningradu. Poszedłem za tą radą i szybko się okazało, że dobrze zrobiłem. 30 lat później spotkałem się w Monte Carlo z nim oraz Zygmuntem Mycielskim. Obaj zasiadali w jury konkursu kompozytorskiego i przyszli posłuchać mojej próby.

Kto wie, jak potoczyłoby się moje życie, gdyby nie tamta inspiracja? Dyrekcja filharmonii leningradzkiej szybko zwróciła na mnie uwagę. Akurat był wakat na stanowisku asystenta. Tak poznałem Mravinsky’ego. Nasze pierwsze kontakty były wyłącznie oficjalne – zwykle „dzień dobry”, „dziękuję”. Pewnego dnia jednak, po próbie, zaczął ze mną rozmawiać nie tylko o muzyce, ale i o życiu. Rozmowa potoczyła się interesująco, pozwoliła przełamać lody. Po kilku miesiącach zostałem jego osobistym asystentem; widywałem się z nim codziennie, byłem częstym gościem w jego rezydencji. Cechował go nie tylko wielki talent i profesjonalizm, ale też kultura osobista. Znał wiele języków, miał bardzo szeroką wiedzę ogólną. Obcowanie z nim zmuszało do refleksji i poszukiwań, nie tylko muzycznych.

Czy w rozmowach pojawiał się temat jego kontaktów z Dymitrem Szostakowiczem?

Mravinsky przygotowywał większość prawykonanych dzieł Szostakowicza. Osobiście asystowałem w przygotowaniach do premiery *I Koncertu skrzypcowego*, rozczytując partyturę z orkiestrą. Pamiętam też prace nad wznowieniem *VI Symfonii*. Po 1956 roku, gdy sytuacja w ZSRR się zmieniła, utwór ten mógł znów zaistnieć w salach filharmonicznych, a Szostakowicz był obecny na miejscu. Przyjeżdżał bardzo często, miałem zaszczyt go poznać i rozmawiać z nim wielokrotnie. Był człowiekiem niezwykle trudnym i zamkniętym w sobie. Ciężko było znaleźć klucz do nawiązania z nim kontaktu. Tkwił w nim jakiś niewypowiedziany strach przed otaczającą rzeczywistością. Szczególnie dało się to odczuć po 1948 roku, gdy na zebraniu twórców z władzą, któryś z owych politycznych mandarynów nazwał jego twórczość degeneracją muzyki. Po tym zdarzeniu milczał, nie udzielał wywiadów i tylko komponował. A były to dzieła wielkie. Choćby jego *IV Symfonia*, wciąż zbyt mało znana. Gigantyczne, wspaniałe dzieło, rodzaj encyklopedii całego ówczesnego życia. Tak widział swoje posłannictwo ten wielki, dziwny, niesłychanie skomplikowany człowiek.

Podobno Szostakowicz narzekał na Mravinsky’ego, że zbyt pedantycznie podchodzi do wykonanych jego dzieł. Czy był pan świadkiem takich sporów?

Dyrygent – pierwszy wśród równych sobie

Nic o tym nie wiem. Powiedziałbym raczej, że skoro Mravinsky był tak często pierwszym wykonawcą utworów Szostakowicza, musiało to świadczyć o wielkim zaufaniu kompozytora do dyrygenta. Domnie- manie co do ich konfliktu pojawia się w książce Solomona Volkova *Świadełstwo. Wspomnienia Dymitra Szostakowicza*, ale nie mogę go w żaden sposób potwierdzić. Obserwowałem ich przy pracy i dla mnie to była najbliższa współpraca artystów, jaką tylko można sobie wyobrazić. Oni się poznali w młodości i choć obaj mieli trudne charaktery i nie należeli do ludzi wylewnych, między sobą zawsze umieli się porozumieć.

Jak po Lenigradzie znalazł się pan w Cleveland?

Osobą, od której zaczęła się moja przygoda z Ameryką, był słynny impresario Sol Hurok. Mimo trudnych czasów, bez przeszkód podróżował po świecie i kiedyś przyjechał także do Warszawy. Tu mnie usłyszał i zaproponował tournée po Ameryce. Wśród orkiestr, którymi w czasie wizyty dyrygowałem, była właśnie Cleveland Orchestra, która swoją fenomenalną formę zawdzięczała George'owi Szellowi. Ciekawym spostrzeżeniem okazało się, że w Europie leningradzka orkiestra była wtedy bodaj jedyną, która choć różniła się brzmieniem, miała bardzo zbliżony poziom technicznej sprawności, co ta amerykańska. Poproszono mnie o zastępstwo za mistrza w czasie serii koncertów po wschodnim wybrzeżu. Zagraliśmy wtedy w wielu bardzo prestiżowych miejscach, z nowojorską Carnegie Hall na czele. Między kolejnymi miastami wożono nas ogromną amerykańską limuzyną, a towarzyszył mi w tych podróżach nie kto inny, jak Rafael Kubelik, dyrygent i kompozytor.

Zapewne mieli panowie dużo czasu na rozmowy?

Spędzając długie godziny na autostradach, toczyliśmy niekończące się dyskusje. Kubelik był wspaniałym rozmówcą. Miał niezwykłą, własną filozofię rzeczywistości. Wyznawał coś w rodzaju manicheizmu. Uważał, że losy świata i jego obecny stan to rezultat nieustającej walki dwóch sił – dobra i zła. Także muzyka, jego zdaniem, ulegała wpływom złej, anarchistycznej mocy.

Czy wyjazd do Stanów Zjednoczonych można uznać za przełomowy moment w pana muzycznej działalności?

Tych punktów zwrotnych było kilka. Z pewnością jeden z nich to wystawienie *Tristana i Izoldy* Wagnera w Operze Kopenhaskiej. Teatr ten zajmował bardzo wysokie miejsce wśród europejskich scen, a do tego zebrano najwyższej klasy wykonawców. *Tristana* śpiewał wtedy Wolfgang Windgassen, a *Izoldę* Ingrid Bjoner. Wiele lat później udało się w Warszawie zorganizować koncertowe wykonanie tej opery

i wówczas ponownie miałem okazję pracować z tą wspaniałą sopranistką. Mało brakowało, a pojawiłby się także Windgassen, ale z przyczyn zdrowotnych nie dojechał. Innym bardzo istotnym momentem była rejestracja fonograficzna *Borysa Godunowa*, którą zrealizowałem w Katowicach dla EMI. Wytwórnia ta sprowadziła z Londynu własny, nowoczesny sprzęt. Wśród śpiewaków byli Matti Talvela, Nicolai Gedda, Stefania Toczyska, Andrzej Hiolski, Leonard Mróz, Kazimierz Pustelak. Nagranie wyróżniono prestiżowymi nagrodami, do dziś jest obecne w katalogu EMI. Wywołało też coś, co Włosi określają *la voce cor-re*, czyli „głos się rozchodzi”. Potem było już po prostu łatwiej.

Mówiąc nieco romantycznie, mogę stwierdzić, że opera była pierwszą miłością mojego życia. Dyrygowałem wieloma spektaklami, współpracowałem ze wspaniałymi śpiewakami i zdolnymi reżyserami. Zawsze przy tym hołdowałem słowom Mozarta, że w teatrze operowym poezja ma być posłuszną córką muzyki. Wszelka inicjatywa powinna płynąć z dyrygenckiego pulpitu, a nie z reżyserskiego fotela. Jeżeli nie płynie, to spektakl jest martwy.

Stopniowo wycofałem się z pracy w operach, ponieważ nie mogłem zaakceptować kompromisów pod tym względem.

Aby zakończyć tę część rozmowy z uśmiechem, chętnie przyznam, że jest może tylko jedna osoba, która stoi ponad dyrygentem. Zostałem o tym uświadomiony wiele lat temu, gdy w jednym ze słynnych teatrów brałem udział w zajadłej dyskusji o tym, czy w operze ważniejsza jest muzyka czy scena. Przysłuchiwał się temu dyżurny strażak, który w końcu nie wytrzymał, podszedł do nas i powiedział: „Jeśli mogę wyrazić swoje zdanie, to najważniejsza w operze jest straż pożarna. Bez niej wszystko by się już dawno spaliło i nie byłoby ani przedstawień, ani tej dyskusji”.

Kiedyś dyrygent był dyktatorem, dziś idzie się raczej w stronę partnerstwa. Jakie jest pana podejście?

Właściwy efekt można osiągnąć, traktując muzyków jak partnerów a nie wyłącznie podwładnych. Trzeba to jednak w miarę wyważyć; przede wszystkim nie wywierać na nich presji dla zaspokojenia własnego ego. Orkiestra oczekuje od dyrygenta, że będzie on *primus inter pares*, że poprowadzi zespół właściwą drogą. Jeśli tej szansy, danej z racji pełnionej funkcji, dyrygent nie wykorzysta, nie będzie dostatecznie szanowany. Najpierw jednak trzeba bardzo dużo wymagać od siebie, a potem dopiero wymagać od orkiestry. Trzeba wnieść ze sobą gotową wizję dzieła. Nawet jeśli zdarzy się kilka osób, które będą wołały *Picassa* od *Matejki* lub odwrotnie, to przez szacunek dla dyrygenta i świadomość, że on wie co robi, muzycy mu zawierzą.

Jak pan podchodzi do nurtu stylowych wykonania na instrumentach z epoki, który dotyczy już niemal wszystkich okresów, również czasów Brahmsa, którego symfoniami dyrygował pan w ubiegłym roku w Warszawie?

Nie jestem na bieżąco z dzisiejszymi tendencjami. Oczywiście wiem, że są takie wykonania, byłem też kilkakrotnie w pracowni lutniczej, gdzie powstają kopie instrumentów dawnych. Interesowały mnie różnice w brzmieniu. Niemniej używanie „zabytków” w wykonywaniu muzyki powstałej przed Mozartem uważam za sztuczne i niepożądane. W sprawie Brahmsa... nie sądzę, że jego symfonie można grać lekko. Ta muzyka wymaga powagi albo – jak mówią Włosi – *severita*, surowości. Brahmsa, oczywiście, nie można grać jak Dwořaka czy Czajkowskiego, to zupełnie inna estetyka. W plejadzie wielkich twórców Brahms jest indywidualnością i tak go trzeba traktować.

A koncerty Chopina z Rafałem Blechaczem na płycie Deutsche Grammophon? Orkiestra Concertgebouw zabrzmiała pod pana batutą masywnie. Odchodzi się dziś od takich interpretacji.

Jak pan wie, partia orkiestry w utworach Chopina jest bardzo oszczędna; Concertgebouw pokazywała brzmienie tylko tam, gdzie mogła. Nie słuchałem tej płyty, w ogóle unikam słuchania swoich nagrań. Amsterdamski zespół to duży skład, nagrywaliśmy w ogromnej sali, a wszystko było kontrolowane przez reżyserów dźwięku Deutsche Grammophon. Oni najlepiej się orientowali, jak to brzmi „na taśmie”, i w pełni im zaufałem. Z tego, co pan mówi, można wyciągnąć wniosek, że albo przed nagraniem powinniśmy zmniejszyć skład orkiestry, albo na poziomie technicznym sztucznie zmienić brzmienie na lepsze. Możemy też przyjąć, że ta wybitna orkiestra ma po prostu taki dźwięk. Niepodobna tego zmieniać, gdy ma się niewiele czasu na próby z solistą i od razu przystępuje do nagrania. Z Rafałem Blechaczem nie rozmawialiśmy długo i nie spotkaliśmy się już potem. Niemniej wydaje mi się, że mimo różnicy wieku, oddychaliśmy tym samym powietrzem Żelazowej Woli.

BM

Jerzy Semkow, rocznik 1928. Dyrygował najsłynniejszymi orkiestrami świata. W latach 1985–1993 szef filharmonii w Rochester. Jest inicjatorem powstania Polskiej Orkiestry Sinfonia Iuventus. Mieszka w Paryżu.

Legendę, wedle której libretta operowe są głupie i śmieszne, wymyśliła moderna, która miała anachroniczną wizję gatunku, a powtarza ją dzisiaj nowa generacja reżyserów, żeby usprawiedliwić swoje harce.



Maria Callas jako Medea, Covent Garden, 1959

Sezamie, otwórz się...

czyli zapomniane opery

W ciągu 50 lat odsłoniło się całe bogactwo i różnorodność gatunku.

Mamy wreszcie szansę w pełni zrozumieć logiczny rozwój opery.

Mówi opiekun operowego cyklu Festiwalu Beethovenowskiego

Piotr Kamiński.

Anna S. Dębowska: Policzyłam. W pierwszym polskim przewodniku operowym z 1912 r. Lesław Jaworski opisuje 116 oper. Pół wieku później Józef Kański – 160. U pana znajduję blisko tysiąc tytułów. O czym to świadczy?

Piotr Kamiński: O niewiarygodnym poszerzeniu repertuaru w ciągu ostatnich 50 lat. Publiczność operowa zawsze domagała się nowości, a choć zjawisko „repertuaru”, czyli kanonu dzieł stale wznawianych, stworzył już w XVII stuleciu Jean Baptiste Lully w paryskiej Akademii, aż po wiek XIX był to wyjątek w skali europejskiej. W połowie XX w. atrakcyjnych premier zaczęło brakować i zwrócono się ku przeszłości, próbując zaspokoić stale rosnący apetyt. Okazało się, że to prawdziwy sezam, gdyż nieustanny głód nowości naszych przodków zepchnął w cień niezliczone arcydzieła. Doskonałym przykładem są tu opery Antonia Vivaldiego. Spisując z francuskim wydawcą listę dzieł do książki *Tysiąc i jedna opera*, przewidywaliśmy dwa, może trzy jego tytuły. W trakcie pracy okazało się, że trzeba tę listę rozszerzyć o kilka dalszych, a nie przewidzieliśmy, że i tego nie będzie dość, tak operowy Vivaldi zaczął ostatnio pączkować!

Kiedy właściwie rozpoczął się ten szal na zapomniane opery?

Jednym ze powodów na pewno był rozwój fonografii. Nagrania stały się kołem napędowym wspomnianej fascynacji, przybliżyły dzieła, których wykonania „na żywo” należały wcześniej do rzadkości. To dzięki płytom jedną z najpopularniejszych oper jest dziś tetralogia *Pierścień Nibelunga* Wagnera i to w paradoksalnej sytuacji, gdy śpiewaków wagnerowskich naprawdę nie ma w nadmiarze. A przecież, gdy w 1957 r. Georg Solti zrealizował pierwsze kompletne studyjne nagranie *Pierścienia* dla firmy Decca, konkurencja pukała się w głowę. Dzisiaj takich kompletnych nagrań studyjnych jest tuzin.

To z płyt nauczyliśmy się dzieł niegdyś zapomnianych. Wiele oper najpierw pojawiło się na płytach, a potem dopiero zainteresowała się nimi scena. Tak było z Händlem, z Vivaldim, z Haydnem, dzięki serii Antala Dorátiego zrealizowanej przez Philipsa w latach 70. Poprzez nagrania odkryliśmy, że Rossini napisał nie tylko *Cyrulika*, Donizetti nie tylko *Lucję*, a Massenet – nie tylko *Manon* i *Wertera*. Mamy na płytach komplet 14 oper Lully’ego i wszystkie arcydzieła Rameau. Dokonaliśmy olbrzymiego skoku.

W latach 50. XX w. wracano do zapomnianych oper w poszukiwaniu repertuaru dla jakieś określonej śpiewaczki. Na przykład dla Marii Callas, która śpiewała w *Medei* Cherubiniego i *Korsarzu* Belliniego, gdzie jest wspaniała scena oblędu, nagrana przez nią na płycie.

Callas była na pewno pionierem w tej dziedzinie. Jej specyficznemu geniuszowi zawdzięczamy wskrzeszenie XIX-wiecznego belcanta. Okazało się, że to nie są jakieś głupawe nutki wyśpiewywane na scenie przez kanarkę, ale że tkwi w nich prawdziwa ekspresja, sens i dramat. Dzięki niej łatwiej potem było Joan Sutherland czy Beverly Sills, która w latach 70. zaśpiewała w Nowym Jorku i nagrała sławne „trzy królowe” Donizettiego: Bołenę, Marię Stuart i Elżbietę z *Roberta Devereux*.

Dlaczego zapomniano o tych wspaniałych niekiedy dziełach?

Przede wszystkim dlatego, że nowości wypierały dzieła wczorajsze. Powodzenie nie miało większego zna-

JOHN FRANKS/GETTY IMAGES/FLASH PRESS MEDIA

czenia, gdyż odsyłano do lamusa także opery, które święciły triumfy na wszystkich scenach świata. Bywało też odwrotnie: *Traviatę* Verdiego wygwizdano na prapremierze, zresztą wcale nie z przyczyn obyczajowych, ale z powodu złych decyzji obsadowych. Już wkrótce Verdi wystawił operę w innym teatrze i wygrał. *Cyrulik sewilski* padł na prapremierze, a dosłownie nazajutrz zatriumfował. *Carmen* Bizeta poniosła straszną klęskę: kompozytor umarł ze zgrzyzoty, nie wiedząc, że napisał najsławniejsze dzieło w historii gatunku.

Podczas gdy opery, które wzbudzały wielkie emocje, jak *Niema z Portici* Auber, są dziś nieobecne na scenach.

To był wielki przebój XIX w., wystawiany niemal na okrągło przez 50 lat; premiera, u progu rewolucji lipcowej wzbudziła patriotyczne wrzenie. Podobnie było z *Ernanim* Verdiego, któremu jednak powodzi się dzisiaj dużo lepiej. Sztuka zawsze wywoływała gwałtowne emocje, budzące nieufność w sferach polityki. Niezwykle popularny w połowie XIX w. i później był Giacomo Meyerbeer, w Paryżu król opery. Był grany wszędzie jeszcze przed wojną, dzisiaj trzeba go pracowicie wskrzeszać. Czyni to np. Marc Minkowski, który w 2010 r. miał wykonać na festiwalu „Chopin i jego Europa” w Warszawie *Roberta Diabla*, ukochaną operę naszego kompozytora. Szkoda, że dyrekcja festiwalu miała inne priorytety. Przygotowana przez Minkowskiego w zeszłym roku w Brukseli premiera kompletnych *Hugenotów* – aż pięć godzin! – została uznana za wydarzenie sezonu.

Narzuca się pytanie, czy warto przypominać każdą operę? Słabsze utwory odpadają w wyniku naturalnej selekcji.

Zawsze dobrze jest sprawdzić. Skoro jakaś opera była w swoich czasach fetowana, a potem o niej zapomniano, to warto się przekonać, dlaczego tak się podobala. Tego jednak nie da się zrobić bez właściwych wykonawców. Upadek francuskiej szkoły wokalne odsunął w cień przeboje grand opéra, Meyerbeera, *Żydówkę* Halévy’ego. Niedawno wskrzeszono *Cyrana de Bergerac* Franca Alfano, bo tą operą, a dokładniej – rolą tytułową, zainteresowali się Plácido Domingo i Roberto Alagna. Nie sądzę, żeby weszła do repertuaru, ale przynajmniej sprawdzono jej wartość.

Jeszcze wiele zostało do odkrycia. Taki na przykład Alessandro Scarlatti napisał ponad sto oper. Mówiono o nim, że „komponował zbyt dobrze, by mieć powodzenie”.

Wolałbym, żebyśmy się zajęli jego twórczością, zamiast montowaniem z ocalałych strzępków kolejnych dzieł Vivaldiego z dodatkiem muzyki innych kompozytorów. Godzina Scarlattiego nadejdzie z pewnością, choć w Polsce wciąż mamy do odrobienia inne lekcje, głównie Händla i Rameau.

Polskie teatry operowe nie sprawdzają wartości nawet rodzimych oper, jakby nie miały do nich zaufania. Nie twierdzą, że w polskich bibliotekach śpią rodzime *Tristany* czy *Figara*, mimo to jednak warto tam zajrzeć. Pisząc polską wersję książki, zrobiłem kilka prywatnych odkryć. Jednym z nich jest *Goplana* Władysława Żeleńskiego, którą w Warszawie zagrano po raz ostatni... w Operze Objazdowej, 40 lat temu! Stawiano mi zarzut, że w książce zabrakło oper polskich, lecz przecież taki przewodnik nie stwarza rzeczywistości, tylko ją opisuje, a polskie teatry tych dzieł nie grają.

Może to wynika z osłabienia pozycji dyrektora muzycznego?

To oczywiste. Dobrze funkcjonują tylko takie teatry operowe, na których czele stoi wielki dyrygent. Tak było zawsze i tak jest dzisiaj – dość spojrzeć na Teatr Maryjski w Petersburgu. Teatr operowy jest instytucją muzyczną, bo opera jest gatunkiem muzycznym. Dyrygent czyta nuty, poza tym zna historię gatunku; otworzywszy partyturę, potrafi ocenić czy warto ją zagrać. Tak robi Łukasz Borowicz w Polskim Radio. Ileż to pracy kosztuje, żeby te partytury – niewydane, rozproszone, zniszczone – wydobyć i przygotować do realizacji. Gdyby nie było Borowicza, kto zagrałby *Marię* Romana Statkowskiego, *Legendę Bałtyku* Feliksa Nowowiejskiego czy operę *Monbar*, czyli *Flibustierowie* Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego?

Nasuwa się pytanie, co to w ogóle znaczy „operę nieznane”. Komu nieznane?

Wracamy na polskie podwórko, gdzie sytuacja wygląda bardzo źle. Nasz repertuar jest dziurawy jak rzeszoto. Brakuje w nim rzeczy podstawowych; wierzyć się nie chce, jakie tytuły w Polsce nie były nigdy wykonane. W Krakowie na festiwalu Opera Rara wystawiają nieistniejące de facto opery Vivaldiego, a dzieje się to w kraju, gdzie 12 tytułów Händla nigdy nie znalazło się na scenie, ani nawet na estradzie, jak np. *Semele*, jedno z arcydzieł opery XVIII-wiecznej. W Polsce nigdy nie zagrano ani jednej tragedii muzycznej Rameau, a *Ifigenię w Taurydzie* Glucka – raz, pół wieku temu. To miłe, że Opera Narodowa wystawia taki rarytas, jak *Medeamaterial* Pascala Dusapina, myślę jednak, że więcej byłoby z tego pożytku, gdyby polska publiczność nasłuchiwała się wcześniej *Peleasa i Melizandy* Debussy’ego (z udziałem orkiestry, a nie fortepianu), *Lulu* Berga, arcydzieł Brittena, jak *Billy Budd* czy *Obrot śruby*, *Makropoulosa* czy *Lisiczki* Janačka, lub zgoła... *Miłości do trzech pomarańczy* Prokofiewa. Cóż zresztą mówić o Rameau i Brittenie, skoro *Chowańszczyzna* i *Tristan* miały u nas po wojnie po jednej produkcji, a *Śpiewaków norymberskich* nie zagraliśmy ani razu od stu lat! A jest to tzw. żelazny repertuar.

Stąd wielki problem, jaki mamy z panią Elżbietą Pendercką na Festiwalu Beethovenowskim: które „nieznane opery” wybrać, skoro taka przepaść dzieli polski repertuar od światowego. Szukamy więc jakiejś równowagi, przykładem choćby pierwsze w Polsce wykonanie w 2010 r. *Euryanthe* Carla Marii Webera, jednego z arcydzieł niemieckiej opery romantycznej, czy ubiegłoroczna *Maria Padilla* Gaetano Donizettiego.

Powróćmy jeszcze na chwilę do mechanizmu zapominania. Opera wyrażała upodobania epoki, w XVIII i XIX w. służyła rozrywce wyższych klas. Może wraz przemianami społecznymi nastąpiła ewolucja gustów i niektóre dzieła po prostu odeszły w cień?

To wszystkiego nie wyjaśnia, bo przecież repertuar teatralny nie przechodził aż takich wstrząsów; Szekspir i Molier nigdy nie popadli w zapomnienie. W 1754 r., na dwa lata przed narodzinami Mozarta, wystawiono po raz ostatni operę Händla (*Admeto*), i jego twórczość operowa zniknęła z powierzchni ziemi aż po rok 1920. Stało się tak dlatego, że w Londynie opera włoska straciła popularność, którą odzyskała dopiero w XIX w. Monteverdi zamilkł dużo wcześniej i powrócił dopiero po II wojnie światowej. Lully i Rameau, których grano tylko we Francji, odeszli w cień

na cały wiek XIX. Twórczość operowa sprzed Mozarta sprowadzała się w owym stuleciu właściwie do *Orfeusza i Eurydyki* Glucka. Nawet Mozart się nie ostał: *Così fan tutte* nigdy nie cieszyło się takim wzięciem, jak *Don Giovanni* czy *Czarodziejski flet*; *Urowadzenie z se-raju* doczekało się włoskiej premiery w roku... 1935, a *Idomeneusza* odkryto na dobre dopiero w latach 1950.

Była też inna przyczyna. Opera z czasem nabierała popularności, budowano więc coraz większe sale. Po II wojnie światowej powstały takie olbrzymy, jak sala festiwalowa w Salzburgu, Metropolitan, Opéra-Bastille czy Teatr Wielki w Warszawie, które ze względów akustycznych nie nadają się do większości repertuaru. W Warszawie gra się *Don Giovanniego* na scenie, gdzie mógłby się w całości zmieścić teatr, dla którego utwór ten napisano.

Zabrakło też pewnie wykonawców? Na przykład kastratów, głosów bardzo ruchliwych.

Począwszy od Monteverdiego opera zależy od wykonawców, bo wszyscy kompozytorzy pisali „na” określonych śpiewaków, wykorzystując ich zalety, a tuszując niedostatki. Ciekawe laboratorium stanowi twórczość Verdiego, który przeszedł fascynującą ewolucję od wirtuozowskiego belcanta odziedziczonego po Rossinim, do stylu „sylabiczego”, stawiającego wykonawcom zupełnie inne wymagania. Nowy repertuar w pewnym sensie „pożerał” wykonawców, ucząc ich jednych rzeczy, odcuczając innych. Z czasem uznano, że śpiewakowi szybkie, drobne nutki nie są do niczego potrzebne. A to z kolei uderzyło w repertuar, w którym – bardzo upraszczając – cała ekspresja na tym się opiera. Callas pokazała, że głos może i powinien być zarazem wielki i zwinny, że na tym polega prawdziwa sztuka śpiewacza. Nowa generacja wokalistów wstydydziłaby się już „ślizgać” po pasażach Händla, Mozarta czy Verdiego. Powstało zresztą swoiste sprzężenie zwrotne: im częściej się gra Händla czy Vivaldiego, tym więcej jest kompetentnych śpiewaków, a im jest ich więcej, tym częściej słuchamy tych kompozytorów.

Jak bardzo odkrycia poszerzyły naszą wiedzę na temat gatunku operowego?

Odsłoniło się całe bogactwo i różnorodność opery. Mamy wreszcie szansę w pełni zrozumieć logiczny rozwój gatunku. Händel i Mozart uczyli się od Włochów i Francuzów. Musorgski, z którego Debussy zrobił „genialnego dzikusa”, znał na wylot włoskie nowinki – słysząc to w jego dziełach. Wagner był erudyta – co ukrywał, chcąc, by sądzono, że wszystko wymyślił sam. Wszyscy od wszystkich ściągali, a reformując i tworząc nowe kierunki – w istocie czerpali pełną garścią z tych, przeciw którym się buntowali. Dziś dostrzegamy, że dzieła z założenia „wrogie” – np. *Tristan i Peleas* – były sobie bardzo bliskie. Nareszcie oglądamy cały serial, a nie tylko wybrane odcinki.

Rozmawiała Anna S. Dębowska

2 kwietnia – *L'amore dei tre re* Italo Montemezziego

Piotr Kamiński – autor przewodnika operowego *Tysiąc i jedna opera* w edycji francuskiej i polskiej, wieloletni dziennikarz RFI, France-Musique, miesięcznika „Diapason”; tłumacz poezji Wisławy Szymborskiej na jęz. francuski, i dzieł Szekspira (*Ryszard II*, WUW 2009, *Makbet*, WAB 2011).

Krzysztof Penderecki:

Polskie Requiem to dla mnie utwór szczególny. Zawsze przeżywam jego wykonanie –

mówi **Beacie Bolesławskiej-Lewandowskiej**

Zaczęło się od *Lacrimosy*, kilkuminutowego lamentu na głos sopranowy, chór i orkiestrę, który Krzysztof Penderecki skomponował na prośbę Lecha Wałęsy. Utwór zaprezentowano 16 grudnia 1980 roku w Gdańsku z okazji odsłonięcia pomnika stoczniovców zamordowanych przez komunistów 10 lat wcześniej. Kompozytor, pytany o prawykonanie, wspomina: – To było niezwykle przeżycie. Koncert, a właściwie odtworzenie nagrania mojego utworu było tylko fragmentem uroczystości. Pod pomnikiem zebrał się podobno milion osób, padał deszcz ze śniegiem, reflektory dawały przy tej pogodzie niesamowite światło. Kilka dni wcześniej zadzwonił do mnie Lech Wałęsa: „Panie kompozytorze, inni pana koledzy odmówili, czy pan zgodzi się napisać utwór na uroczystość odsłonięcia pomnika poległych stoczniovców?”. Odmówili, bo się bali, to nie było wydarzenie dobrze widziane przez władze. Ja się zgodziłem i napisałem *Lacrimosę* dosłownie w ciągu kilku dni. Antoni Wit nagrał ją z Chórem i Orkiestrą Polskiego Radia w Krakowie, z Jadwigą Gadulanką jako solistką i to właśnie nagranie odtworzono w Gdańsku. Kilkuminutowa, pełna melancholii i liryczna *Lacrimosa*, z zapadającą w pamięć introdukcją sopranu, stała się początkiem monumentalnego w formie i treści *Polskiego Requiem*, jednego z najbardziej niezwykłych utworów – nie tylko w dorobku Krzysztofa Pendereckiego, ale i w historii polskiej muzyki. Nie ma drugiego dzieła tak bardzo związanego z kontekstem historyczno-politycznym i czasem, w którym powstawało. Warstwa symboliczna podkreślona została znaczącymi dedykacjami, wiążącymi ideę kolejnych części z konkretnymi wydarzeniami. *Polskie Requiem* powstawało latami, stopniowo nabierając pełnego kształtu. Jeszcze długo po skomponowaniu *Lacrimosy* Penderecki nie myślał o włączeniu jej w większe dzieło, choć – jak wielokrotnie przyznawał – pomysł napisania mszy żałobnej pojawił się w jego głowie dużo wcześniej. Wspomina z humorem, że obawiał się wtedy przesądu, iż podobnie jak w przypadku Mozarta, requiem mogłoby stać się ostatnim z jego utworów. Czekał na odpowiedni moment, i oto sytuacja polityczna w Polsce na początku lat 80. sprawiła, że zdecydował się na mszę. – Udało mi się przeżyć moje *Requiem* – mówi kompozytor.

Agnus Dei

Plan skomponowania *Requiem* zaczął kielkować w 1981 r. W maju zmarł prymas Polski, kardynał Stefan Wyszyński, którego Penderecki znał osobiście i niezwykle cenil. – To był wielki człowiek, o niezwykle charyzmie. Przy nim zawsze czułem się mały, choć rzadko mi się to zdarza – wspomina. Rankiem po śmierci kardynała kompozytor otrzymał telefon i niemal natychmiast przystąpił do pisania *Agnus Dei* na chór a cappella – utwór miał być wykonany na uroczystościach pogrzebowych 31 maja 1981 roku. Penderecki wspomina, że kiedy wraz z chórem krakowskim

przyjechał do Warszawy, nie chcieli ich wpuścić do katedry, tłumacząc się brakiem ustaleń. Kompozytor po prostu odsunął stojącego na progu katedry proboszcza i razem ze śpiewakami wszedł do krypty, gdzie później podczas pogrzebu zabrzmiało po raz pierwszy kilkuminutowe *Agnus Dei*, przepełnione smutkiem, urzekające pięknem ciepłego, eufonicznego brzmienia chóru.

Dies irae

Jeszcze przez jakiś czas zarówno *Lacrimosa*, jak i *Agnus Dei* funkcjonować miały jako niezależne kompozycje, jednak pomysł skomponowania całej mszy żałobnej zaczął z wolna krystalizować się w wyobraźni kompozytora. Jesienią 1983 r. pojawiło się sześć kolejnych fragmentów utworu, opartych na tekstach sekwencji *Dies irae*. Są to: *Quid sum miser, Rex tremendae maiestatis, Recordare Jesu pie, Ingemisco tamquam reus, Preces meae, Confutatis maledictis*. Razem z wcześniejszymi – *Lacrimosą* i *Agnus Dei* – stworzyły pierwszą wersję *Polskiego Requiem*, wykonaną po raz pierwszy 23 listopada 1983 r. w Waszyngtonie w dniu pięćdziesiątych urodzin Krzysztofa Pendereckiego. Dyrygował Mścisław Rostropowicz, który – zauroczony *Lacrimosą* – „zarezerwował” sobie możliwość poprowadzenia prawykonania pełniejszej wersji dzieła. Niespełna rok później, 28 września 1984 r. poprowadził w Stuttgarcie międzynarodowe prawykonanie nowej wersji utworu, wzbogaconej o kolejne części – początkowe: *Requiem aeternam, Kyrie, Tuba mirum* i *Mors stupebit* oraz zamykające dzieło *Lux aeterna, Libera me, Domine* i *Finale*.

Sanctus i Chaconne per archi

Na długie lata *Polskie Requiem* przybrało taki właśnie kształt. Kompozytor czuł jednak, że to jeszcze nie koniec; i tak w roku 1993 r. dodał pełne wewnętrzne światła *Sanctus*, a dwanaście lat później miejsce pomiędzy *Sanctus* a *Agnus Dei* wypełniła instrumentalna *Chaconne per archi*, skomponowana po śmierci Jana Pawła II. Dopiero wtedy forma *Requiem* została domknięta. – Zawsze dbam o kształt formalny utworu, niezależnie od tego, czy trwa on pięć minut czy dwie godziny. Dlatego dokładnie wiedziałem, że po *Sanctus* powstanie jeszcze część czysto instrumentalna – tłumaczy Penderecki. – Utwór zawsze żyje swoim życiem, nabiera z czasem wartości, dojrzewa; dlatego potrzebowałem czasu, impulsu, odpowiedniej chwili, aby wypełnić te brakujące miejsca. Podobnie było w przypadku kilku innych kompozycji, np. *III Symfonii* – dodaje kompozytor.

Sól w oku władzy

Dziś *Polskie Requiem* jest zamkniętą całością, formą narracyjnie i dramaturgicznie pełną, trwającą niemal dwie godziny. Kompozytor nie zamierza nic dodawać, mając przy tym nadzieję, że nie będzie mu już dane przeżywać żadnych narodowych traum o podobnym charakterze jak stan wojenny. Skomponowanie *Polskiego Requiem* „ku pokrzepieniu serc” w czasach narodzin „Solidarności” było bez wątpienia aktem odwagi.



Gdynia, grudzień
1970

Penderecki nie był jedynym polskim twórcą, który w latach 80. postanowił dedykować swoje dzieło Polsce – wystarczy tu wspomnieć choćby *Sinfonię votiva* (1980/81) przebywającego na emigracji Andrzeja Panufnika czy *VI Symfonię „Polską”* (1982) Krzysztofa Meyera. Jednak to utwór Pendereckiego stał się najbardziej znaczącym muzycznym symbolem tamtych lat. Dedykacje kolejnych części *Polskiego Requiem* odnosiły się do najważniejszych wydarzeń ze współczesnej historii Polski. Powstanie Warszawskie (*Dies irae*), mord na polskich oficerach w Katyniu (*Libera me, Domine*), powstanie w getcie warszawskim (*Quid sum miser*), uczczenie pamięci poległych stoczniovców (*Lacrimosa*), przywołanie kanonizowanego w 1982 r. ojca Maksymiliana Kolbe (*Recordare Jesu pie*) i kardynała Stefana Wyszyńskiego (*Agnus Dei*). Dedykacje do tego stopnia były solą w oku ówczesnych władz, że początkowo nie pozwalano ich drukować w nutach czy programach koncertów. Co ważne, każda z nich dotykała kompozytora osobiście, wiązała się z jego własnymi przeżyciami. Bez osobistego, emocjonalnego stosunku nie powstałaby bowiem muzyka o takiej sile i wartości.

Sila muzyki

W przypadku *Polskiego Requiem* tkwi ona – poza kontekstem historyczno-politycznym – w estetyce utworu, tak początkowo krytykowanej przez zwolenników muzycznej awangardy, nie po raz pierwszy oskarżających Pendereckiego o zdradę jej ideałów. *Requiem* jest syntezą XX-wiecznych środków muzycznych, poprzez swobodne połączenie elementów tonalnych z sonorystycznymi, lirycznych z dramatycznymi, spokojnych z burzliwą ekspresją – wszystko genialnie splecione dla oddania dramaturgii tematu. Sfera śmierci i sądu ostatecznego przenika się tutaj bardzo wyraźnie – zarówno w warstwie tekstów, jak i samej muzyki – z modlitwą, kontemplacją, nadzieją.

Śmierć budzi grozę ciemnymi barwami i klasterowymi, sonorystycznymi brzmieniami *Dies irae*, *Mors stupebit* czy *Ingemisco*. Modlitewne błaganie o boską opiekę dochodzi do głosu w *Recordare, Jesu pie*. Cytat z melodii *Święty Boże...* przenika rozbudowaną,

kontrapunktyczno-polifoniczną konstrukcję tych sekwencji. Stronę światła i nadziei reprezentują kolejno: lamentacyjno-liryczna *Lacrimosa*, neotonalne *Sanctus*, barokowo brzmiąca smyczkowa *Chaconne* i subtelne, chórálne *Agnus Dei*. Następne dwie części – *Lux aeterna* oraz *Libera me, Domine* – przywołują jeszcze sonorystyczne brzmienia (*Lux aeterna*), wszystkie zaś wątki narracji całego dzieła podsumowuje syntetyczne *Finale*, zbudowane wyraźnie na wzór Beethovenowskich symfonii (zwłaszcza *Dziwiątęj*). Ostatnie słowo należy do świata nadziei i światła, wyrażonego wersem: „Panie, spraw, by ze śmierci przeszli do życia”.

Utwór o szczególnym znaczeniu

Rozpatrując genezę oraz funkcjonowanie *Polskiego Requiem*, warto pamiętać, że odniesienia i symbole zawarte w kompozytorskich dedykacjach, jak i w przytaczanej w *Recordare* melodii suplikacji *Święty Boże...* – dla Polaków nieodwołalnie związanej z modlitwą, zanoszoną do Boga w najtrudniejszych narodowych momentach – dla obcokrajowców przestają mieć emocjonalne znaczenie.

– Muzyka w końcu liczy się najbardziej – podkreśla kompozytor. I to czysto muzyczna siła ekspresji zawarta w tym dziele sprawia, że przyjmowane jest na całym świecie znakomicie, wykonywane często i rozumiane także poza ściśle polskim kontekstem. Choć zdarzają się, oczywiście, chwile szczególne. Kompozytor wspomina na przykład koncert w Bostonie, kiedy podczas wykonania *Lacrimosy* wszyscy słuchacze powstali.

– Na pewno to było jakoś przygotowane, ktoś to zorganizował, ale wrażenie było niesamowite.

Niemniej jednak, *Polskie Requiem* pozostanie na zawsze świadkiem swych czasów i najsilniejszym bodaj świadectwem narodowej tożsamości swego twórcy; szlachetną reakcją kompozytora na tragiczne i zagmatwane losy Polski w XX wieku. Krzysztof Penderecki przyznaje, że właśnie ze względu na swą historię i czas, w którym powstało, *Requiem* jest dla niego utworem o szczególnym znaczeniu. **BM**

Wszystkie wypowiedzi kompozytora pochodzą z rozmowy przeprowadzonej przez autorkę.

Pojechałem do katedry w Münster. Usiadłem w ławce, a obok stoi wielka rzeźba. Patrę, św. Krzysztof. Pomyślałem – no, to teraz już na pewno napiszę tę *Pasję*.

Krzysztof Penderecki w rozmowie z **Tomaszem Handzlikiem**



Tomasz Handzlik: Najpierw Jonny Greenwood i Aphex Twin z zaskakującymi interpretacjami *Polimorfii* i odwołaniami do *Trenu*, teraz Grzegorz Jarzyna z *Pasją według św. Łukasza*. Nie obawia się pan powierzania swoich dzieł innym twórcom?

Krzysztof Penderecki: *Pasja* ma już swoje lata. W różnych sytuacjach była wykonywana, z różnymi zespołami. I zawsze się broniła. Oczywiście, były niedobre inscenizacje. Na przykład w 1979 roku w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie, w reżyserii i ze scenografią Andrzeja Kreütz-Majewskiego. Zapamiętałem z tego spektaklu tylko te piękne dekoracje, bo wszystko inne było okropne. Przyszedłem na próbę generalną i szybko wyszedłem. Na premierze też mnie nie było.

A jeżeli są to twórcy z zupełnie innego bieguna sztuki, jak Greenwood czy Aphex Twin?

Nie rozmawiałem z Krzysztofem Jarzyną o inscenizacji. To trudny utwór do wystawienia na scenie, zamknięta forma, która odrzuca wszelkie próby zatrzymania czy zmiany przebiegu akcji. Reżyser musi się więc dostosować do muzyki, do formy. A co Jarzyna z nią zrobi? Nie chciał mi powiedzieć, a ja dałem mu wolną rękę. To bardzo inteligentny człowiek, ma masę kapitalnych pomysłów. Jest kontrowersyjny, ale tu akurat niewiele może zrobić. Jeszcze 10 lat temu może bym się obawiał. Ale teraz, co ryzykuję? *Pasja* ma już swoje miejsce w historii. Podobnie było w przypadku spotkania z Greenwoodem i Aphexem Twinem. Z początku się obawiałem, a potem się okazało, że to bardzo dobrzy muzycy, szczególnie Greenwood, który jest ciekawym kompozytorem. Poza tym, to było zderzenie dwóch światów, różnych pokoleń. Bo przecież ja pisałem tę muzykę na początku lat 60. Więc było to dla mnie dodatkowo pewne odkurzenie, odświeżenie.

Obserwuję rosnące zainteresowanie pana twórczością.

Gusta muzyczne zataczają koło. Tak jak moda na ubrania, która po trzydziestu latach znowu wraca. W tym przypadku mamy jeszcze większy dystans, bo moja muzyka wraca po 50 latach.

Pasja

z przekory



Elżbieta i Krzysztof Pendereccy wkrótce po ślubie, Dębica, dom rodziców kompozytora, 1966

Muzyka, od której pan chciał uciec?

Ja cały czas uciekam, bo uważam, że nie można się powtarzać. Dlatego moja muzyka zmienia się jak w kalejdoskopie. Po okresie sonoryzmu i awangardy zacząłem szukać nowego pola do manewru także dlatego, że kompozytorzy kopiowali moją muzykę, wypracowaną technikę notacji i styl. Miałem rację, bo patrząc dziś – z perspektywy wielu lat, które minęły – uważam, że nie można było już pójść dalej. Zamknąłem więc za sobą drzwi.

I stworzył pan dzieło znacznie łatwiejsze w odbiorze.

Ale to też zupełnie inny gatunek, inny wymiar. Elementy sonorystyczne w *Pasji* oczywiście są i to znacznie bardziej rozbudowane. A do tego elementy, których do tej pory nie używałem. Na przykład chór, który traktuję bardzo podobnie jak w *Trenie*. To był odważny na owe czasy utwór. Na grunt *Pasji* starałem się też przenieść doświadczenia nabyte w studio muzyki elektroakustycznej w Warszawie w 1957 roku. To był dla mnie jeden z najważniejszych momentów w życiu. W Studio Eksperymentalnym Polskiego Radia usłyszałem bowiem muzykę, której wcześniej nie mogłem sobie nawet wyobrazić.

Próbowałem ją potem przetransponować na orkiestrę, zacząłem wymyślać nowe metody wydobywania dźwięków, nowe sposoby grania, do tego odpowiednią notację. Następnym krokiem milowym była *Pasja*.

Był pan pierwszym kompozytorem w gronie ówczesnych twórców, który nawiązał do historycznego gatunku.

Targnąłem się na temat, który był właściwie tabu. Nikt wtedy nie pisał tak wielkiej formy. Poza Messiaenem oczywiście, ale to oddzielny rozdział w historii muzyki. Bo komponować po Bachu *Pasję*, to tak, jakby po Tomaszu Mannie próbować napisać dalszy ciąg *Czarodziejskiej góry*.

Nie zawahał się pan też przed podjęciem tematu sakralnego.

Powodem napisania *Pasji* było milenium chrztu Polski, które – poza zamkniętym obrębem Kościoła – zostało właściwie w naszym kraju przemilczane. A ja zawsze robiłem wszystko na przekór. Najpierw w domu, potem jako dorosły człowiek. Zainteresowałem się więc muzyką religijną nie dlatego, że byłem tak szczególnie pobożny, ale dlatego, że to było zabronione.

„Ogród to zmatematyzowana natura, tak jak muzyka jest zmatematyzowaną emocją”

Krzysztof Penderecki

Labirynt czasu

Oczywiście, zostałem wychowany w bardzo katolickiej rodzinie. Z kolegą z Dębicy byłem nawet kalikantem, czyli tym, który pompował miechy kościelnych organów. Ale kościół był w tamtych czasach zupełnie inny. Walczący i zwalczany. Dlatego wszyscy go popierali, nawet ludzie niewierzący. I było to chyba jedyne miejsce, w którym można było wówczas usłyszeć prawdę.

Pan się nigdy nie bał władzy?

Zawsze byłem sowizdrzałem. Grałem im na nosie, robiąc to, czego nie było wolno. Poza tym byłem młody, a wtedy człowiek ma bardziej otwartą głowę, pozbawiony jest skrupułów, nie boi się niczego i jest wyzywający w tym, co robi.

A ten moment, w którym zdecydował się pan napisać *Pasję*?

To było w 1962 roku, podczas festiwalu w Donaueschingen, na którym odbyło się prawykonanie *Fluorescencji*. Był skandal, protestowali nawet najwięksi miłośnicy awangardy, bo to obrazoburczy utwór, który zupełnie rozwała orkiestrę w jej tradycyjnym kształcie i brzmieniu. Reakcje były bardzo gwałtowne, ja też byłem wzburzony, więc po koncercie poszedłem na spacer, żeby odetchnąć. Dołączył do mnie dyrektor muzyczny radia kolońskiego, wybitny muzykolog Otto Tomek. I zapytał, czy nie napisałbym utworu na 700-lecie katedry w Münster. Rzuciłem, że napiszę *Pasję*. Śmiał się, nie wierzył, chciał mnie odwieść od tego pomysłu, sugerował jakąś mniejszą formę, ale ja się uparłem. Pomysł ten chodził mi już wcześniej po głowie, ale nie miałem pojęcia jak to zrobić. Bo o ile zebranie tekstów nie było specjalnym problemem, najtrudniejsze okazało się znalezienie odpowiedniej formy. Zacząłem więc od szkicowania struktury muzycznej, związanej z motywem B-A-C-H. Napisałem kilka takich prób i ostatecznie całą *Pasję* zbudowałem na tym właśnie motywie. Było też trochę łatwiej, bo miałem już za sobą *Stabat Mater*, utwór pisany równolegle,

W lutym tego roku jury International Classical Music Awards (ICMA) przyznało specjalną nagrodę **Lifetime Achievement Award** **Krzysztofowi Pendereckiemu** za całokształt twórczości.

w tym samym miesiącu co *Fluorescencje*. Wróciłem tam do techniki polifonicznej renesansu. I to była właściwie moja pierwsza próba zmierzenia się z większą formą.

Pojechałem potem do katedry w Münster. Pamiętam jakby to było dziś, bo tam akurat ktoś stroił organy. Katedra jest olbrzymia, ale zbudowana z miękkiego piaskowca, więc dźwięk ma 12 sekund pogłosu. Zafascynowało mnie to brzmienie. Usiadłem w ławce, żeby nasiąknąć tą atmosferą, a obok stoi wielka rzeźba. Patrzę, św. Krzysztof. No, to teraz już na pewno napiszę tę *Pasję* – pomyślałem.

Powiedział pan kiedyś, że w *Pasji* chodziło o to, „aby nikt nie stał z boku”. Że „każdy może być wciągnięty przez ów tłum pasyjny, turbę, która domaga się ukrzyżowania Chrystusa, podobnie jak każdego dotyczy odkupienie”.

Pasja jest bardzo dramatyczna. Jeżeli porównać ją z moim niedościgłym wzorem, to nie jest tak medytatywna jak *Pasja Mateuszowa*. Mnie bardziej odpowiada nastrój *Pasji Janowej*, gdzie *turba* ma takie wyraźne wloty, momenty bardzo dramatyczne. To mnie zawsze najbardziej przejmowało.

Premiera w Münster była wielkim wydarzeniem. Tysiące najważniejszych osobistości z całego świata, w tym nuncjusz papieski. A papież Jan Paweł II słyszał kiedyś *Pasję* na żywo?

Tak, na jednym z pierwszych wykonań w Krakowie, ale wtedy nie był jeszcze papieżem.

***Pasja* ma dedykację dla pana żony – Elżbiety.** Pobraliśmy się w 1965 roku, kiedy gorączkowo kończyłem komponować *Pasję*. Jak zawsze byłem spóźniony i dr Tomek zagroził już, że odwoła prawykonanie. A mnie bardzo na tym zależało, bo to miał być mój pierwszy tak wielki, światowy koncert. I właśnie w związku z tym pośpiechem nie powstała nigdy normalna partytura *Pasji*. Żeby jak



WOJCIECH PLEWIŃSKI/FORUM

Dębica, 1966

najszybciej dostarczać materiał do ćwiczenia, w pierwszej kolejności napisałem partie chóralne i nakleilem je na wielkich kartach papieru. Potem soliści, bo oni też już grozili, że jak szybko nie prześlę materiału, to nie zaśpiewają. A to były duże nazwiska: Stefania Woytowicz, Andrzej Hiolski, Bernard Ładysz. Szybko więc napisałem także dla nich, a na samym dole partytury zostawiłem sobie miejsce dla orkiestry. Istnieje więc tylko taka klejona partytura, ale znajduje się w archiwum radia w Kolonii. Nigdy nie chcieli mi jej oddać.

Więc ta dedykacja to prezent ślubny?

Kiedy jechałem do Münster, żona oczywiście nie dostała paszportu. A ja wróciłem dopiero po miesiącu, bo po Niemczech było jeszcze wykonanie we Francji i Turynie. Wtedy podjąłem decyzję o dedykacji. To było chyba po krakowskim prawykonaniu. Potem *Pasja* została jeszcze wykonana w Warszawie, gdzie publiczność tak się tłoczyła, że aż wyrwała drzwi z zawiasów Filharmonii Narodowej.

Żona przejęła się dedykacją?

Przeżywa za każdym, kiedy *Pasja* jest wykonywana. Tym bardziej, że nie gra się jej zbyt często.

Ostatnio rok temu, podczas Festiwalu Beethovenowskiego w Warszawie. Zresztą to było chyba najlepsze wykonanie, bo to właśnie żona zorganizowała trzy wielkie chóry i jeszcze chór dziecięcy. 300 osób. I wreszcie zabrzmiała tak, jak powinna.

Pan profesor też ją wciąż przeżywa.

Pasję tak, bo to jest taki mój utwór, który związał się z pewną epoką. Mój pierwszy krok w światowej muzyce. W życiu osobistym też... właśnie wtedy wszystko się jakoś tak połączyło.

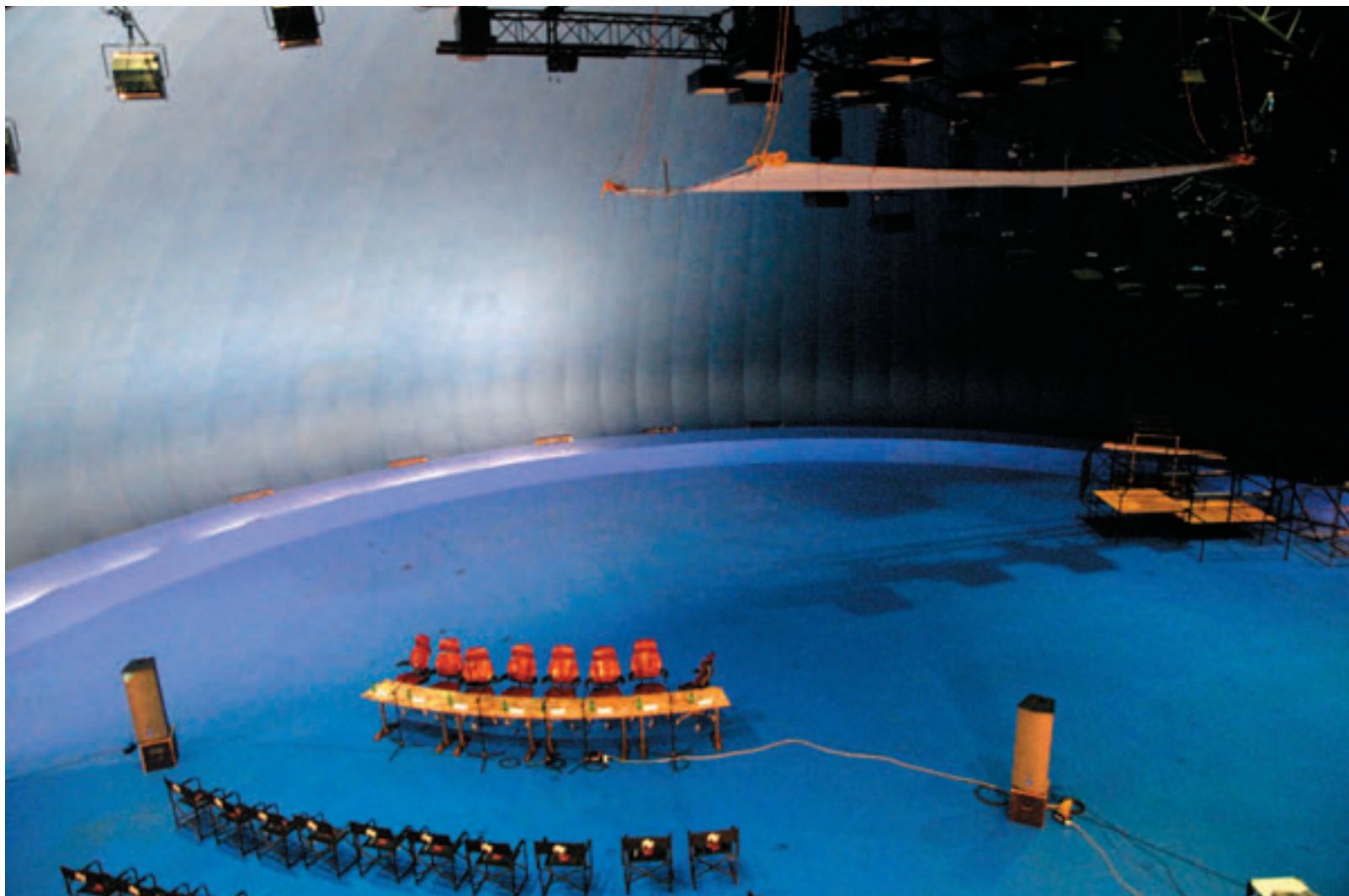
A gdyby dzisiaj pisał pan *Pasję*, to jakie miałaby przesłanie?

Nie wiem. Przygotowałem już teksty do *Pasji Janowej*. Między innymi z Dostojewskiego i Bulhakowa. Więc to nie byłaby *Pasja* pokorna, ale buntownicza. I pewnie zostałbym do reszty wyklęty. Od dawna próbuję się za nią zabrać, ale co rusz przychodzą zamówienia na inne utwory i ciągle ją odsuwam. To jest też w pewnym sensie strach, że nie dałbym rady napisać tak samo dobrej *Pasji*. Trudno po pięćdziesięciu latach zmierzyć się z samym sobą. Ale może uda mi się znaleźć czas.

BM

Pasja Pendereckiego i Jarzyny

Alvernia Studios



M. LASKY/REPORTER/EAST NEWS

Największe na świecie studio bezcieniowe (blue screen) w Alwerni.

Grzegorz Jarzyna inscenizuje *Pasję według św. Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego. Premiera spektaklu odbędzie się 31 marca, drugi pokaz – 1 kwietnia w Alvernia Studios pod Krakowem. *Passio et Mors Domini Nostri Jesu Christi secundum Lucam* to jeden z najsłynniejszych utworów Krzysztofa Pendereckiego; skomponowany w latach 1962–1965 na zamówienie Westdeutscher Rundfunk na uroczystość 700-lecia powstania katedry w Münster. To właśnie tam 30 marca 1966 roku odbyło się prawykonanie utworu pod dyktando Henryka Czyża. Pisząc *Pasję*, jej twórca miał również na uwadze tysięczną rocznicę chrztu Polski, która przypadła w tym samym roku. Krzysztof Penderecki sięgnął po dawną formę muzyczną, wzorując się głównie na pasyjnej twórczości Johanna Sebastiana Bacha, ale czerpiąc także z tradycji średniowiecznego misterium religijnego. Jednocześnie przystosował swe dzieło do czasów współczesnych, zarówno w zakresie środków muzycznych, jak i koncepcji ideowej. Przy całej zaś nowoczesności języka stworzył kompozycję przystępną dla melomanów, o zrozumiałej treści, konstrukcji i emocji.

Od samego początku utwór cieszył się nadzwyczajnym powodzeniem. Na koncert w Münster przyjechało ponad 70 dziennikarzy z całej Europy, nuncjusz papieski i biskup Münster. Jeszcze w roku prawykonania *Pasja* znalazła się w programie Biennale Muzyki Współczesnej w Wenecji. W następnych latach wykonywano ją wielokrotnie w całej Europie, Stanach Zjednoczonych, Ameryce Południowej i Japonii. Pojawiły się liczne nagrania. Jaka będzie *Pasja* w inscenizacji Jarzyny? – Chcę wykorzystać niezwykłą, nakrytą kopułą przestrzeń jednego ze studiów w Alwerni. Dzieło Pendereckiego jest do głębi sakralne, ma wymiar kosmiczny i nie potrzebuje zewnętrznych dodatków – mówi reżyser. Spektakl powstaje w ramach kulturalnego programu Polskiej Prezydencji 2011 r., ma także zapowiadać tegoroczną edycję festiwalu Misteria Paschalia w Krakowie. Jego inicjatorem jest Narodowy Instytut Audiowizualny, współorganizatorami Krakowskie Biuro Festiwalowe oraz miasto Katowice, kuratorem – Filip Berkowicz. Wystąpią: Iwona Hossa – sopran, Piotr Nowacki

– bas, Thomas Bauer – baryton, a także Lech Łotocki jako Ewangelista (recytator) i studenci krakowskiej PWST. Solistom towarzyszyć będzie Camerata Silesia, chór chłopięcy Pueri Cantores Sancti Nicolai oraz Orkiestra Kameralna Miasta Tychy Aukso pod dyktando kompozytora. Spektakl zostanie zarejestrowany i wydany na DVD.

Tomasz Handzlik



BOGDAN ZDROJEWSKI – MINISTER KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO, JACEK MAJCHROWSKI – PREZYDENT MIASTA KRAKÓWA
PIOTR USZOK – PREZYDENT MIASTA KATOWICE, MICHAŁ MERZYŃSKI – DYREKTOR NARODOWEGO INSTYTUTU AUDIOWIZUALNEGO
ZAPRASZAJĄ

KRZYSZTOF PENDERECKI GRZEGORZ JARZYNA

31.03 ORAZ 1.04.2012
ALVERNIA STUDIOS, ALWERNIA

KRZYSZTOF PENDERECKI – DYRYGENT
GRZEGORZ JARZYNA – REŻYSERIA

AUKSO
CAMERATA SILESIA
PUERI CANTORES SANCTI NICOLAI

WWW.MISTERIAPASCHALIA.COM

ZESKANUJ KOD
I DOWIEDZ SIĘ WSZYSTKIEGO
O SPEKTAKLACH
HISTORIA DARMOWY ŚCIEŻKI NA TELEFON 2 WWW.EVENTIM.PL

„PASJA WEDŁUG ŚWIĘTEGO ŁUKASZA” – WYDARZENIE TOWARZYSZĄCE FESTIWALOWI

misteria
paschalia

SPRZEDAŻ BILETÓW W PUNKTACH INFOKRAKÓW (UL. ŚW. JANA 2) PAVILON WYSPIAŃSKIEGO, PL. WSZYSTKICH ŚWIĘTYCH 2) CORT, UL. POWISŁE 11) ORAZ NA WWW.EVENTIM.PL



Leonardo da Vinci / Peter Paul Rubens, *Bitwa pod Anghiari*

Odgłosy bitewne

Od Bibera do Saariaho

**Czy muzyka – najbardziej abstrakcyjna ze sztuk –
pozostawała obojętna na tragedię wojny?**

Piotr Deptuch

Wojna jako doświadczenie tragiczne, fascynujące śmiercią i przemocą, pojawiła się w dziełach romantycznych.

W konwencji batalistycznej towarzyszyła jednak muzyce dużo wcześniej. Bitewne starcie – wyzwalające nie tylko ogromną energię, ale całą sferę najróżniejszych dźwięków – to przestrzeń idealna dla rozbudowy onomatopei. Mistrz renesansowej chanson, Clément Janequin, w *La Bataille* za pomocą zaledwie sześciu głosów zilustrował zwycięstwo Francuzów nad szwajcarskimi konfederatami w bitwie pod Marignano w roku 1515. Fantastyczne, niemal perkusyjne efekty dźwiękowe, wymagają nie lada wirtuozerii wokalne, ilustrują zaś szereg broni oraz starcie zwaśnionych sił.

Podobne efekty uzyskane za pomocą instrumentarium smyczkowego serwuje mistrz niemieckiego baroku Heinrich Ignaz Franz von Biber, który muzyczną *Battalię* stworzył w roku 1673. Kompozycja jest jednym z najbardziej efektownych przejawów

barokowego malarstwa dźwiękowego, a militarno-batalistyczny wydźwięk i oryginalność, czy wręcz awangardowość zastosowanych środków, każą przyrzeć się bacznie temu dziełu.

W intencji kompozytora rozpada się ono na szereg części. Pierwsze ogniwo jest portretem grupy rozwiązłych muszkieterów. Kolejne przynosi wizję boga wojny – Marsa. W następnym rozegrane zostaje zasadnicze starcie bitewne, które ustępuje lamentowi rannych. Efekty dźwiękonaśladowcze są tu ewidentne – skrzypce imitują piszczałki, instrumenty grupy *continuo* – zagrzewające do bitwy bębny. *Battalia* Bibera intryguje co najmniej z dwóch powodów. Pierwszym jest mnogość zastosowanych efektów brzmieniowych – z uderzaniem smyczka o pudło rezonansowe, czy jakże częstą grą *col legno*. Drugim – wielość jeszcze dziś szokujących dysonansów w ogniwie portretującym niecnym i rozpustnym muszkieterów. Twórca *Sonat różańcowych* nakłada tu na siebie osiem tematów, zapisanych w ośmiu tonacjach – efekt, który pod koniec XVII w. zapowiada doświadczenia Charlesa Ivesa z początku XX stulecia.

Wojna kusi Händla

Battalia z taką maestrią sportretowana przez Bibera była bardzo lubianą formą barokowego malarstwa dźwiękowego. Wśród wielu muzycznych bitew warto odnotować te, które pojawiły się na kartach oper Georga Friedricha Händla. W III akcie sławnego *Rinalda* (1711) jesteśmy świadkami tyleż efektownie, co groteskowo zilustrowanego starcia chrześcijańskich rycerzy z saracenami. Dowodzący krzyżowcami tytułowy bohater opery w heroicznej arii *Or la tromba* – naszpikowanej koloraturową wirtuozerią, wspartą dźwiękiem trąbek – roztacza wizję militarnego splendoru. Naprzeciwko staje władająca czarnoksiężską mocą Armida, która jednak nie potrafi przechylić szali zwycięstwa na swoją stronę. Dźwięki orkiestrowej *Battaglie* ukazują spektakularne zwycięstwo chrześcijan. Jednak militarny topos zawęża się do manifestacji siły i energii, pomijając obrazy rozpacz i cierpienia, które pojawiły się przecież w arcydziele Bibera. Bitwa stanowi tu wyłącznie efektowne dekorum, tło dla miłosnych perypetii bohaterów.

Podobnie dzieje się półkomicznej *Partenope* (1730) – ciągle niedocenionym Händlowskim arcydziele. Tytułowa bohaterka to królowa Neapolu, oplątana korowodem adoratorów i gordyjskim węzłem intryg miłosnych. Książę Emilio również kocha się w pięknej królowej, ale niespełnione uczucie przekuwa w pragnienie



8

zemsty. Akt II przynosi bitewne starcie wojsk Partenope i Emilia, który musi skapitulować, i zostaje wzięty do niewoli. Militarny charakter tej wspaniałej muzycznie i niemal filmowo rozegranej sekwencji podkreślają wirtuozowskie dźwięki trąbki, instrumentalny marsz, heroiczny *ensemble* solistów, zwieńczony tryumfalnym zawołaniem „La battaglia”. Instrumentalna sinfonia obrazuje bitewne starcie, a efektowny kwintet solistów *Vi circondi la Gloria di Allori* przypieczętowanie zwycięstwo głównej bohaterki.

Cień Napoleona

Podobne sceny znaleźć można w wielu dziełach spod znaku *opera seria*. Koniec XVIII w. był niezwykle burzliwym okresem w historii Europy. Wielka Rewolucja Francuska i późniejsza ekspansja Napoleona Bonaparte zmieniły polityczną i społeczną strukturę kontynentu. W tragicznych okolicznościach następował całkowity krach dawnego porządku (znakomicie sportretowany po latach w *Andrei Chénierze* Umberta Giordana czy *Dialogach karmelitanek* Francisa Poulenc’a). Czasom wielkiego przełomu towarzyszyła wojenna zawierucha. Militarne turbulencje przeniknęły do tak z pozoru abstrakcyjnej formy muzyki sakralnej, jaką jest msza. W roku 1798 Haydn skomponował jedno ze swoich najlepszych dzieł – *Mszę nelsonską*. Czas był wówczas wyjątkowo niespokojny – Napoleon stoczył z Austrią cztery zwycięskie bitwy, w poważnych opalach znalazł się Wiedeń. Wojska francuskie zdobyły też Egipt, krzyżując Anglikom mocarstwowe plany. Początkowo *Msza d-moll* nosiła podtytuł *Missa in Angustis* (*Msza na ciężkie czasy*), nawiązujący do podtytułu skomponowanej dwa lata wcześniej *Paukenmesse*, określonej mianem *Missa in tempore belli* (*Msza na czas wojny*).

Missa in Angustis została wykonana 15 września 1798 r., dwa tygodnie po sławnej bitwie morskiej, w której admirał Horatio Nelson nieoczekiwanie pokonał flotę napoleońską. Została zadedykowana brytyjskiemu dowódcy i odtąd jego imię nierozdzielnie zrosło się z tytułem dzieła. Jak głoszą niektóre historyczne przekazy – nie w pełni potwierdzone przez muzykologów – podobno w roku 1800 admirał Nelson, odwiedzając pałac rodziny Esterházy, wysłuchał dedykowanej mu *Mszy*. Wojenny aspekt dzieła nie wyczerpuje się

Walczący hoplici,
waza antyczna

Pieter Breughel (Starszy), *Triumf śmierci* (1562). Obraz powstał na sześć lat przed wybuchem wojny osiemdziesięcioletniej, w której Niderlandy walczyły o wyzwolenie spod hiszpańskiego panowania. ►

jednak w dedykacji i okolicznościach powstania.

Msza utrzymana jest w ciemnym kolorystyce, a agresywne dźwięki trąbek i kotłów (utwór w pierwotnej wersji skomponowany został na smyczki, trąbki, kotły i organy) przywołują militarne konotacje, z apelem poległych i błaganiami o pokój. Postać Napoleona Bonaparte i jego wojenne kampanie znalazły niezwykle silny oddźwięk wśród reprezentantów wszelkich dziedzin sztuki. Charyzmatyczny strateg fascynował największych artystów epoki – z Beethovenem włącznie, który początkowo poświęcił mu *III Symfonię Es-dur „Eroicę”*, lecz po koronacji pierwszego konsula na cesarza w odruchu pogardy skreślił dedykację. Militarne tony przenikają jednak sporo dzieł wielkiego kompozytora. Najślawniejszym z nich jest z pewnością *Zwycięstwo Wellingtona, czyli bitwa pod Vitorrią*, utwór upamiętniający zwycięstwo Brytyjczyków nad wojskami Josepha Bonaparte (starszego brata Napoleona) 21 czerwca 1813 r. Dzieło – po raz pierwszy wykonane 8 grudnia tegoż roku razem z *VII Symfonią A-dur* – nie należy do największych osiągnięć kompozytora, stanowi jednak nie lada kuriozum. Pierwotnie przeznaczone zostało bowiem na panharmonicon – mechaniczny instrument, który potrafił generować efekty brzmieniowe przypominające kanonadę strzałów i salwy armatnie. Podobnie jak późniejsza mutacja tego instrumentu zwana orchestrionem, stanowił kombinację najróżniejszych stroików, piszczałek, perkusji i tzw. grzebienia – czyli rzędu strojonych płytek stalowych. Znacznie bardziej konwencjonalna brzmieniowo wersja orkiestrowa skomponowana została na powiększony skład z sześcioma trąbkami i odpowiednio zmilitaryzowaną perkusją. To rodzaj prekolażu, cytujący sławne angielskie tematy *Rulle Britannia* i *God Save a King* splecione z melodiami francuskimi.

Liszt i Czajkowski

Znacznie większą wartość muzyczną ma *Bitwa Hunów* – skomponowany w roku 1857 przez Franciszka Liszta dziesiąty (w porządku chronologicznym) z serii trzynastu poematów symfonicznych. Inspiracją dla tego wciąż rzadko grywanego dzieła był obraz Wilhelma von Kaulbacha, ukazujący starcie armii Hunów, dowodzonych przez mitycznego Atyllę z wojskami rzymskiej koalicji. Jak głosi legenda, bitwa była tak zacięta i krwawa, że walczący toczyli ją jeszcze na nieboskłonie, aż do momentu przejścia w inny wymiar egzystencji. I ową dwoistość ziemsko-niebiańską przedstawia obraz Kaulbacha.

„Wojna jest tylko kontynuacją
polityki innymi środkami.”

Carl von Clausewitz





Dzieło Liszta łączy nastroje mistyczne (chorały, dźwięki organów) z typowo batalistyczną poetyką. Znacznie sławniejsza od poematu Liszta jest *Uwertura Rok 1812* Piotra Czajkowskiego (1881). Utwór okolicznościowy, o którym sam kompozytor w liście do Nadzieży von Meck wypowiadał się w słowach pełnych dystansu: „Uwertura będzie bardzo hałaśliwa. Nie pisałem jej ze zbytnim ciepłem i miłością”. Dzieło osiągnęło jednak spory sukces, stając się ozdobą wielu koncertów, szczególnie tych wykonywanych w plenerze. Sam kompozytor, mimo krytycznych słów, zaprezentował uverturę podczas tryumfalnej podróży do Stanów Zjednoczonych w roku 1891 (czyli na dwa lata przed samobójczą śmiercią), przewidując, że amerykańska publiczność pokocha je od razu. Programową osią dzieła jest obrona Moskwy przed wojskami napoleońskimi, których atak był skutkiem bitwy pod Borodino i wycofania się stamtąd wojsk generała Kutuzowa. Rozpadający się na trzy ogniwa utwór Czajkowskiego wykorzystuje motywy hymnu prawosławnego, frazy hymnu carskiego i inicjalny temat *Marsylianki*. Całość, wzbogacona inwencją Czajkowskiego, tworzy efektowny orkiestrowy fajerwerk brzmieniowy. W tym miejscu warto wspomnieć o batalistycznym akcencie polskim – *Bitwie pod Mołajskiem* (*Wielkiej symfonii bitwę wyobrażającej*) Karola Kurpińskiego, niemal całkowicie zapomnianym dziele polskiego kompozytora. Programowy utwór, ilustrujący starcie wojsk napoleońskich i carskich pod Borodino, to widomy znak XIX-wiecznego „symfonicznego militarysty” w tradycji polskiej.

Wojna w operze i symfonii

O ile orkiestrowe freski bitewne mają na ogół zdecydowanie zewnętrzny, dekoracyjny charakter, o tyle wizja wojny przefiltrowana przez wrażliwość kompozytora operowego, wspartego scenicznym kontekstem, ma już inny kształt i wymiar.

W literaturze operowej często pojawiają się epizody wojenne. Rzadko jednak trafiamy w ich jądro, przebywając wraz z bohaterami na froncie, wśród żołnierzy, lekarzy, kapelanów i markietanek. *Moc przeznaczenia* jest jedną z najwspanialszych partytur Giuseppe Verdiego – ciemną w kolorystyce, o szerokim oddechu narracji, drobiazgowo portretującą rzeczywistość i mimo kilku redakcji spójną muzycznie. Obrazy wojny odgrywają w niej kluczową rolę. Co prawda (i może na szczęście), kompozytor nie wprowadził potężnej sceny bitewnej, ale z nawiązką rekompensują to obrazy wojennego szpitala, karczmy pełnej żołnierzy czy dwuznacznej Preziosilli – markietanki, która niczym antyczna Bellona skrywa tyleż złowrogą, co fascynującą tajemnicę. Niedoceniona za życia Verdiego partytura *Mocy przeznaczenia* wywarła ogromny wpływ na wielu kompozytorów, z Musorgskim na czele. Wystarczy przywołać ponurą finałową scenę *Borysa Godunowa* (1874), rozgrywającą się pod Kromami. Panuje tu wrzenie bliskie wojnie domowej – antyklerykalizm miesza się ze



Albrecht Altdorfer, *Bitwa pod Issos*, 1529 (detal); sztandary Aleksandra Wielkiego

społecznym radykalizmem, rewolucyjny ferment z pełną stoickiej mądrości obserwacją ciemnych meandrow człowieka. Ludowy bunt zostaje szybko stłumiony przez wojska Dymitra, a wszyscy kierują się na Moskwę, by siłą wymierzyć sprawiedliwość. Choć XIX-wieczne obrazy wojny przyjmują najróżniejsze u postaciowania dźwiękowe i psychologiczne, to twórcy rzadko zabarwiali je elementem autobiograficznego doświadczenia. Stanie się to dopiero domeną wieku XX. Powszechnie uważa się, iż doświadczenie I wojny światowej – poprzedzone potężnym kryzysem kultury mieszczańskiej, którego świetnym obserwatorem był choćby Tomasz Mann – definitywnie położyło kres prądom romantycznym. Świat odradzający się po wojennej traumie był inny – zmieniał się system wartości, pojawiały nowe pryncypia. Wojenne konotacje znalazły szczególnie silny

Andrzej Wróblewski, *Rozstrzelanie z chłopcykiem*, 1949



i artystycznie doskonały rezonans w muzyce wielkiego duńskiego symfonika Carla Nielsena, a ich najwspanialszymi przykładami stały się *Symfonie IV i V*. *IV Symfonia* (1916) nosi podtytuł *Det Undslukkelige*, co można swobodnie przetłumaczyć jako „niemożliwa do ugaznienia”. Ów podtytuł to metafora życia, które mimo wszystkich tragedii, zawirowań i wszechobecnej śmierci jest niezniszczalne, a natura – jak w finale Mahlerowskiej *Pieśni o ziemi* – odradzać się będzie zawsze. *Symfonia* skonstruowana jest klasycznie. Kulminacja w finale to bezprecedensowy pojedynek dwóch par kotłów, symbolizujący bitwę i bezładne pogrążanie się w chaosie. Sugestywny obraz walki zostaje przełamany, a triumfalna koda jest jeszcze jedną afirmacją życia na przekór wojennej grozie. *V Symfonia* Nielsena (1920–1922) powstała już po zakończeniu wojny. Jej niezwykła konstrukcja (dzieło rozpada się na dwie potężne części złożone z dużej ilości epizodów pobocznych) zawiera muzykę pełną militarnych konotacji. Brutalny marsz ogniwa wstępnego z nieustępliwym pizzicatem smyczków i miarowym rytmem werbla, zapowiada najbardziej dramatyczne epizody symfonii Szostakowicza, a przejmująca kulminacja ogniwa z niesamowitym solem werbla przypomina kanonadę strzałów. Analizy i komentarze sytuują Nielsenowską *Piątą* wśród wielkich symfonii wojennych, a opinię tę podtrzymuje jeden z najlepszych jej interpretatorów – sir Simon Rattle. Dziełem wojenno-bitewnym jest również trzyczęściowa rapsodia orkiestrowa Leoša Janačka *Taras Bulba* (1918); kompozycja programowa, inspirowana powieścią Gogola. Jej fabularną kanwę stanowi nadal delikatny historycznie temat walki zaporoskich Kozaków z Polakami. Rusofilski do bólu Janaček odmalował gwałtowną kozacką duszę z niezwykłą sugestywnością, nam pozostawiając portret tyleż jednowymiarowy, co barbarzyński (dziki mazur części drugiej, ekscentryczny krakowiak finału). Obrazy starć polsko-kozackich mają ogromną siłę wyrazu. Bitwa dla morawskiego kompozytora jest eksplozją emocji i starciem pierwotnych żywiołów.

Trauma Szostakowicza

O ile doświadczenie I wojny światowej porównać można do gigantycznej traumy, o tyle II wojna przyniosła hekatombę. Wśród kompozycji powstałych w jej kręgu umieścić trzeba wiele utworów Dymitra Szostakowicza. Wojenne doświadczenie wielkiego rosyjskiego kompozytora było silne, ale też stanowiło swego rodzaju katharsis. Szostakowicz, jak wiadomo, był skłócony ze stalinowskim reżimem, a jego utwory oskarżano o formalizm, zarzucając im wyrazowy nihilizm i uleganie zachodnim „imperialistycznym” wpływom. Dramatyczna i bezprecedensowa w pesymistycznej autodestrukcji *IV Symfonia* (1936) nie mogła ujrzeć światła dziennego. Wojna, paradoksalnie, pozwalała na pełną manifestację siebie. Chaos, terror i bieda w pełni warunkowały

komponowanie muzyki tragicznej, pełnej dramatycznych wyładowań i przejmujących kulminacji. To, co subiektywne, dla sowieckich władz stawalo się obiektywnie dopuszczalne, determinowane sytuacją zewnętrzną. Dwie wojenne symfonie Szostakowicza zdobyły szczególny rozgłos. *Siódma* (1941) – zwana *Leningradzką* – stała się w pewnym momencie dziełem niemal kultowym, a o prawo jej pierwszego zagranicznego wykonania ubiegały się najsławniejsze orkiestry świata i najbardziej utytułowani dyrygenci. Potężny epicki fresk skomponowany w oblężonym mieście domagał się programowej anegdoty. Niezwykle przetworzenie pierwszej części, przypominające w dramaturgicznym koncepcie Ravelowskie *Bolero*, przez oficjalną władzę określone zostało jako epizod inwazji, choć bardziej domyślni doszukiwali się w nim tak charakterystycznego dla Szostakowicza podwójnego dna i groteskowej deformacji otaczającej rzeczywistości. *Ósma* (1943) jest jeszcze bardziej mroczna i skondensowana, a dramatyczne wyładowania są bezprecedensowe – porównywalne jedynie z najbardziej ponurymi epizodami symfoniki Mahlerowskiej. W kontekście dzieła wielokrotnie przywoływano *Świadectwo. Wspomnienia Dymitra Szostakowicza* Solomona Volkova – zbiór nie autoryzowanych rozmów z kompozytorem, których autentyczność do tej pory budzi kontrowersje. Volkov uważa I część dzieła za wizję życia w atmosferze terroru i goryczy, która przechodzi w rodzaj rytualnego „dance macabre”. Brawurowa *Toccata* (cz. III) z groteskowym, niemal cyrkowym triem zinterpretowana została jako nieustanny strach przed uderzeniem wroga. Statyczna *Passacaglia* (formalnie niezwykle ścisła) to zdaniem Volkova obraz więzienia, a finałowe *Pastorale* to marzenie o wolności. Jeśli nawet te komentarze rozmijają się z intencjami kompozytora, to droga od ciemności do nadziei

jest tu ewidentna, a tajemnicze zakończenie brzmi jak niezwykle pytanie, pozostawione bez odpowiedzi.

W przypadku Szostakowicza chodzi raczej o walkę z otaczającą rzeczywistością, co odpowiednio kamuflował. Narodowowyzwoleńcze hasła stanowiły najczęściej zasłonę dymną. Różnica w ekspresji między pozornie pokojową *IV Symfonią* (1936) a zdecydowanie wojenną *Ósmą* nie jest duża – właściwie w ogóle jej nie ma. Dzieła są gęste, tragiczne, kulminacje przeszywające, orkiestra monstualna. Wojskowe marsze to raczej testament po Mahlerze niż echa bitewnych pomruków. Groteska i grymas też estetycznie tkwią w dziedzictwie po ukochanym Gustavie. Być może jest tu pewna ewolucja od niemal dosłownych Mahlerowskich gestów w *Czwartej* po „stalinowski cyrk”, jak to określał Volkov, w *Ósmej*. Przyznam szczerze, że bardzo nie lubię wojennej maski Szostakowicza, w moim odczuciu tragizm jego muzyki tkwi w doświadczeniu egzystencjalnym. Wojna paradoksalnie ułatwiła Szostakowiczowi wyrażenie samego siebie, gdyż dała pretekst do eksploracji stanów tragicznych. Ich przyczyna znajdowała się jednak gdzie indziej. Wojenne losy wpłynęły również na twórczość Sergiusza Prokofiewa. Najwybitniejszym przejawem kompozytorskiej wyobraźni są trzy fortepianowe sonaty, zwane „wojennymi”, w których klasyczna forma kontrastuje z mroczną ekspresją i skomplikowaną fakturą, wymagającą od wykonawcy nie lada wirtuozerii. O sile tej muzyki świadczyć może choćby finałowa część *VII Sonaty* – gwałtowne *Allegro precipitoso*, rodzaj toccaty.

W tym kontekście przytoczyć należy jeszcze dwa utwory. Kantatę *Aleksander Newski* (1938) z bombastyczną wizją bitewną (część V) i następującym później lamentem młodej dziewczyny, szukającej ciała ukochanego.

I potężną operę *Wojna i pokój*, która raz jeszcze

każe nam powrócić do kampanii napoleońskiej roku 1812. Czterogodzinne dzieło pierwotnie miało poruszać wyłącznie wątki melodramatyczne, skoncentrowane wokół postaci Andrzeja Bołkońskiego i Nataszy Rostowej; dopiero później Prokofiew zdecydował się na włączenie epizodów batalistycznych – z bitwą pod Borodino i pożarem Moskwy włącznie – oraz pojawieniem się w nich postaci Napoleona i Kutuzowa, które podobno są karykaturami Hitlera i Stalina.

Hiroszima, Bośnia

Z dzieł bliższych współczesności należy przypomnieć sławny *Tren pamięci ofiar Hiroszimy* Krzysztofa Pendereckiego (1960); abstrakcyjne studium sonorystycznej brzmieniowości, które stopniowo odsłania przejmującą dramaturgię. Dziełem wartym uwagi jest też *Adriana Mater* (2005) – druga z kolei opera wybitnej fińskiej kompozytorki Kaiji Saariaho. Sugestywnie skomponowany utwór miesza rzeczywistość z oniryczną poetyką. Adriana, młoda dziewczyna z małej społeczności, zostaje zgwałcona przez mężczyznę, który udaje się na wojnę. Mimo traumy, Adriana decyduje się urodzić dziecko. Dorastający syn bohaterki odkrywa prawdę o swoim poczęciu. Gdy ojciec powraca z wojny, syn postanawia go zabić, ale w ostatniej chwili zmienia zamiar. W finałowej scenie wszystkie postaci opery pojawiają się jednocześnie, pogrążone w świecie własnych koszmarów. Adriana wyznaje: „Jesteś moim synem, ponieważ nie zabijasz, tak jak twój ojciec. Nie jesteśmy pomszczeni, ale ocaleni”. Choć spektralna opera Saariaho zawiera wysoce abstrakcyjną treść, krytyka od razu zaczęła łączyć ją z tragicznymi wydarzeniami wojny w Bośni. Opera zdefiniowana została jako dzieło silnie antywojenne, ukazujące grozę terroru i przemocy.

BM

Pablo Picasso, *Guernica*, 1937





LIBRARY OF CONGRESS

VIII pułk huzarów w obiektywie Rogera Fentona; wojna krymska, 1855.

Uchwycić śmierć

Wojna okiem fotoreporterów

Nie byłoby fotografii bez rozwoju techniki,
a polityka wyglądałby inaczej, gdyby nie fotografia.

Kinga Kenig

1. „Ciała umarłych leżą wśród żywych... Brakuje lekarzy i pielęgniarek, nie ma bandażów... W okopach i namiotach woda po kostki” – relacjonował sytuację na froncie wojny krymskiej (1853–1856) William Howard Russell, korespondent „The Times”. Dotychczas depesze wojenne przysyłali do gazet generałowie, obraz rzeczywistości był więc mało obiektywny. Russell przebywał w brytyjskiej bazie wojskowej. W artykułach nie oszczędzał generałów odpowiedzialnych za piekło, w którym znaleźli się brytyjscy żołnierze. Opisywał obojętnych na wszystko dowódców, których bardziej interesowało dobre wino niż aprowizacja dla armii, dostarczenie odpowiedniej odzieży czy zapewnienie zaplecza medycznego. Gdy ujawnił, że aż trzy czwarte brytyjskich żołnierzy zmarło nie od kul, lecz w wyniku cholery i mrozu, rząd podał się do dymisji. – Mam nadzieję, że armia zlinzuje korespon-



LIBRARY OF CONGRESS

Matthew Brady sfotografował przygotowane do pochówku ciała konfederatów poległych w bitwie nad Antietam w stanie Maryland, stoczonej 17 września 1862 r. Tego dnia zginęło 23 tys. żołnierzy.

denta „The Times” – miał powiedzieć zmuszony ustąpienia Sidney Herbert, były sekretarz do spraw wojny.

2. Jednak zanim rząd upadł, po raz pierwszy w historii na wojnę został wysłany fotograf. Jego celem było podążanie śladem doniesień Russella. Na ten makiaweliczny pomysł wpadł prawdopodobnie mąż królowej Wiktorii, książę Albert, entuzjasta raczkującej sztuki fotografii; a Roger Fenton, założyciel Królewskiego Towarzystwa Fotograficznego, był przyjacielem rodziny królewskiej. To jemu przypadł tytuł pierwszego fotografa wojennego, chociaż akurat na jego zdjęciach wojny właściwie nie widać. Dokument z wojny krymskiej autorstwa Fentona to 350 szklanych negatywów – piękne panoramy, portrety generałów, żołnierzy opatulonych w kożuchy w ciepły wiosenny dzień.

Nie zobaczymy na wpół pogrzebanych zwłok, o których Fenton pisał nieoficjalnie w listach do żony. Nie zobaczymy cierpienia żołnierzy, o którym donosił Russell. W 1855 r. fotografia miała zaledwie 15 lat. Jednak wystarczyło to, by dostrzec jej potencjał propagandowy, możliwości manipulowania opinią publiczną za jej pomocą. Jeszcze nie poprzez retusz, jak w czasach stalinowskich – pierwsze zdjęcia propagandowe powstały poprzez zaniechanie fotografowania okropności wojny.

Ale jedna fotografia jednoznacznie mówi o ogromnej cenie, jaką Wielka Brytania zapłaciła za niechlubną wojnę. To *The Valley of the Shadow of Death*, ukazująca miejsce zagłady sześciuset brytyjskich żołnierzy, którzy wpadli w rosyjską zasadzkę. Miejsce to zostało przedstawione przez Rogera Fentona jako pusta dolina usłana kulami armatnimi. To wymowna metafora liczebnej śmierci bez zmarłych.

3. To podczas wojny secesyjnej narodził się fotograf wojenny, jakiego znamy dziś. W ciągu czterech lat amerykańskiej wojny domowej powstało ponad osiem tysięcy fotografii; akredytowanych było 300 fotografów.

Nie trzeba było długo czekać na realistyczne świadectwa. Matthew Brady zorganizował w 1862 r. w nowojorskiej Broadway Gallery wystawę zdjęć z bitwy nad Antietam, najbardziej krwawego starcia w dziejach USA. Krytyk „The New York Times” napisał: „Pan Brady pokazał okrutną rzeczywistość i powagę wojny. Jego zdjęcia mają przerażającą właściwość. Za pomocą szkła powiększającego można rozpoznać rysy twarzy zabitych.

Nikt z nas nie chciałby się znaleźć w galerii w momencie, gdy któraś ze zwiedzających ją kobiet rozpoznałaby na fotografiach swojego męża, syna czy brata”.



Irlandczycy z brytyjskich oddziałów w krwawej bitwie pod Sommą; lipiec 1916.



Robert Capa, *Padający żołnierz – śmierć hiszpańskiego republikanina*; zdjęcie z wojny domowej w Hiszpanii.



Dmitri Baltermants, *Identyfikacja ofiar masakry dokonanej przez hitlerowców w Kerczu na Krymie*. Baltermants był rosyjskim odpowiednikiem Roberta Capi. Fotografował największe bitwy stoczone przez Armię Czerwoną – był pod Stalingradem i przy zdobywaniu Berlina.

4. „W historii dziennikarstwa wydarzenia I wojny światowej były najbardziej haniebnym okresem” – stwierdził brytyjski historyk Arthur Ponosby. Na froncie zginęło 10 mln ludzi, 20 mln odniosło ciężkie rany. Była to wojna okrutna, totalna i podlegająca ścisłej cenzurze – brytyjskie dowództwo chciało ją pokazać jako łańcuch zwycięstw. Korespondenci mogli pisać tylko o sukcesach. Rysownikom nie pozwalano odtwarzać martwych ciał. Fotografie robiono tylko do celów historycznych. Za posiadanie aparatu fotograficznego bez zezwolenia groziło rozstrzelanie. Mimo że aparaty fotograficzne były już na tyle dobre, by uchwycić ruch, powstało bardzo mało zdjęć z akcji. Wyjątek stanowią zdjęcia F.A. Fyfe’a, profesjonalnego fotografa, który zaciągnął się do wojska. Aparat fotograficzny schował za pasem. Jedno z jego zdjęć ukazuje zdobywanie okopów niemieckich. Skuleni i czołgający się żołnierze przy workach z piaskiem to prawdziwy obraz wojny.

5. Dotąd fotografie wojenne pokazywały sceny statyczne: pola walki, pozujących żołnierzy, ofiary. Fotografowie używali ciężkich aparatów na płytki szklane. Z powodu długiego czasu naświetlania zdjęcia robiono na statywie. Jednak wraz z pojawieniem się w masowej sprzedaży aparatu Leica w 1925 r. fotografia uległa znacznej transformacji. Fotografowie mogli robić zdjęcia z ręki, a długi czas naświetlania filmu pozwolił śledzić przebieg walk z bliska. Dynamiczne sceny mogły być w końcu „zamrożone”. Pierwsza została w ten sposób uwieczniona wojna domowa w Hiszpanii.

6. „To właśnie jest wojna” – krzyczał w 1938 r. tytuł fotoreportażu Roberta Capi z rozdarłej bratobójczym konfliktem Hiszpanii, opublikowany w brytyjskim „Picture Post”. Na 11 stronach przedstawiono sceny walki, portrety rannych, narady dowództwa, rozmowy telefoniczne w okopach. „Najbardziej niezwykle zdjęcia wojenne, jakie kiedykolwiek zrobiono” – czytamy w podpisie pod fotografią, przedstawiającą żołnierzy skulonych w okopach, spowitych kłębam dymu. „Niemało czuć zapach prochu” – zachęca do oglądania kolejny podpis.

Wojna domowa w Hiszpanii była pierwszym zbrojnym konfliktem, który przyciągnął tak wielu znakomitych pisarzy i fotoreporterów. Chcieli piórem i Leicą walczyć z faszyzmem.

Fotografia, a szczególnie fotografia wojenna była dla rozwijającej się prasy ilustrowanej świetnym towarem. Czytelnicy chcieli na nią patrzeć. Fotografowie często osiągnęli status bohaterów. Robert Capa został w 1938 r. okrzyknięty przez „Picture Post” „najlepszym fotografem wojennym na świecie”. Stało się to w dużej mierze za sprawą jego najsłynniejszego zdjęcia *Padający żołnierz – śmierć hiszpańskiego republikanina*, które stało się symbolem klęski zwolenników republiki. To dziś nie tylko najbardziej znany obraz wojny, ale również jedna z najbardziej dyskusyjnych fotografii. W latach 70. XX w. rozgorzał spór na temat jej autentyczności. Nie było już pewności, czy fotografia rzeczywiście pokazuje moment śmierci, czy raczej zaaranżowaną scenę. Podważano rów-

niez autorstwo – podejrzewano, że zdjęcie zrobił przyjaciel Capy – Chim (David Seymour), albo jego partnerka – Gerda Taro. Spór wokół fotografii toczy się do dziś. Odnaleziona kilka lat temu tzw. meksykańska walizka z zaginionymi negatywami Capy, Chima i Taro również na odsłoniła prawdy. Nie odnaleziono w niej bowiem negatywu *Padającego żołnierza*.

7. „Jeśli twoje zdjęcie nie jest wystarczające dobre, najwyraźniej nie podszedłeś wystarczająco blisko” – powtarzał Robert Capa. Jego zdjęcia z II wojny światowej stworzyły ikonę fotografii wojennej. „Pan Capa z racji swych profesjonalnych kompetencji, milej osobowości i pogodnego współuczestnictwa w niebezpieczeństwach i trudach walk, został uznany za członka dywizji” – napisał latem 1943 r. generał Ridgeway do redakcyjnych kolegów Capy z amerykańskiego magazynu „Life”. Dzięki tak entuzjastycznej rekomendacji Capa otrzymał akredytację, która umożliwiła mu fotografowanie desantu w Normandii.

Na kliszy rejestruje lądowanie wojsk alianckich na plaży „Omaha”. Zużywa dwie rolki filmu. Negatywy zostają szybko przetransportowane przez kuriera do Londynu. Czas nagli. Chcąc przyspieszyć proces suszenia negatywów, nadgorliwy laborant podkręca temperaturę w ciemni. Emulsja na negatywach zaczyna się topić. Z 72 naświetlonych klatek ocalało tylko 11. Obraz jest rozmyty, ale widać żołnierzy przedzierających się pod ostrzałem przez wodę. Najśłynniejsze zdjęcie z II wojny światowej wygląda jak szkic węglem, pełen dramatu i dynamizmu.

W magazynie ukazał się redakcyjny komentarz, tłumaczący techniczną niedoskonałość – w gorące krwawego desantu dłonie Capy jakoby drżały, co spowodowało nieostrość zdjęć. Kilka lat później Capa nada swojej autobiograficznej książce ironiczny tytuł *Slightly Out Of Focus*. Zdjęcia Capy posłużyły Stevenowi Spielbergowi jako wzór przy realizacji filmu *Szeregowiec Ryan*.

8. Zdjęcia z II wojny światowej autorstwa Capy skupiają się na tragedii, emocjach i przeżyciach jednostek. Brakuje im propagandowej siły, jaką niesie fotografia Joe Rosenthala – amerykańscy żołnierze wbijają flagę w ziemię japońskiej wyspy Iwo Jima. Opublikowały ją wówczas setki gazet. Była reprodukowana na plakatach, pocztówkach, znaczkach. Na jej podstawie powstał w Waszyngtonie pomnik upamiętniający bitwę o Iwo Jimę.

Jak wspomina Joe Rosenthal, mało brakowało by ta słynna fotografia w ogóle nie powstała. Gdy żołnierze przymocowywali amerykańską flagę do starej japońskiej rury, Rosenthal odłożył na bok aparat fotograficzny by zbudować z kamieni stopień, z którego miałby lepsze ujęcie. Moment wzniesienia sztandaru zauważył kątem oka. Złapał aparat i zrobił zdjęcia w ogóle nie patrząc w wizjer.

Odpowiednikiem zdjęcia Rosenthala jest fotografia Jewgienija Chaldej, pokazująca moment umieszczenia flagi ZSRR na budynku Reichstagu. W rzeczywistości jest to inscenizacja. Chaldej zainspirował się fotografią Rosenthala i postanowił odtworzyć ten sam klimat. Fotografia jest nie tylko ustawiona, ale również zmanipulowana. By zwią-

zić jej dramaturgię, fotograf dodał dym nad zburzonym Berlinem. Na oryginalnej kliszy rosyjski żołnierz ma zegarki na obu rękach, dowód na to, że Armia Czerwona szabrowała na całego. Rosyjska cenzura usunęła zegarek z prawej ręki żołnierza.

9. Jednym z najciekawszych dokumentów z II w światowej, powstałym na polskiej ziemi są fotografie z powstania warszawskiego autorstwa Eugeniusza Lokajskiego. Przed wojną był sportowcem. Zdobył mistrzostwo Polski w rzucie oszczepem i wziął udział w Olimpiadzie w Berlinie. Choć nie był zawodowym fotografem, jego zdjęcia znakomicie pokazują powstańczą rzeczywistość. Obok dramatycznych obrazów walk – zdobycia PAST-y, pochówku ofiar, zniszczonych ulic – zbiór 1000 zdjęć Lokajskiego pokazuje również niezwykle ciepłe chwile: wzruszający ślub powstańców, kuchnię polową czy piękne łączniczki przeglądające się w lusterkach. Eugeniusz Lokajski zginął w czasie powstania pod gruzami zbombardowanego domu.

10. Wojna w Wietnamie była równolegle pokazywana w telewizji i prasie. Gazetom i agencjom bardzo zależało na dużej liczbie zdjęć. Agencja Associated Press oferowała każdemu fotografowi możliwość wypożyczenia aparatu. Za każde dobre zdjęcie płacono 15 dolarów. Raj dla fotoreporterów – bez żadnych ograniczeń i cenzury mogli dokumentować prawdziwe piekło wojny. W gazetach codziennie pokazywano rannych żołnierzy, zakrwawione dzieci i ofiary napalmu. Fotograficzne świadectwo wojny spowodowało serię pacyfistycznych protestów na całym świecie – wojska amerykańskie wycofały się z Wietnamu pod naciskiem opinii publicznej. Najbardziej znaną ikoną tej wojny stało się zdjęcie Nicka Uta, zrobione 8 lipca 1972 r. Naga dziewczynka poparzona napalmem biegnie z krzykiem razem z innymi przerażonymi dziećmi. To jedna z najbardziej antywojennych fotografii, symbol okrucieństwa i bezsensu wojny.

11. Z wojny w Wietnamie armia amerykańska wyciągnęła poważną lekcję. W kolejnych konfliktach z udziałem USA dostęp fotografów do wydarzeń ograniczono do minimum – żadnych zdjęć bez zgody dowództwa armii. Fotoreporterzy stacjonują w bazach wojskowych i na akcje wychodzą tylko z żołnierzami. Mimo to w Iraku powstało mnóstwo ciekawych fotoreportaży, ale najbardziej wstrząsającymi świadectwami z tej wojny okazały się zdjęcia z Abu Ghraib, które wykonali amerykańscy żołnierze. „Jeśli jeszcze raz zobaczę zdjęcie, pokazujące jak amerykański żołnierz kopnięciem otwiera drzwi w irackiej wiosce, strzelę sobie w głowę” – powiedział australijski fotoreporter, Ashley Gilbertson. Postanowił zrobić eksperyment. Ukazał wewnętrzne piętno tej wojny – to seria zdjęć, przedstawiających domy rodzinne młodych żołnierzy. Widać ich pokoje; plakaty na ścianach, kolekcje plastikowych dinozaurów na nocnych stolikach, maskotki na łóżku, zabawki, czapki baseballowe – to, co pozostało po ofiarach frontowych masakr. Jak stwierdził Gilbertson, nie trzeba jechać na drugi kraniec świata, żeby pokazać przerażający wymiar wojny. **BM**



J. Rosenthal, Iwo Jima.



J. Chaldej, flaga nad Berlinem.



E. Lokajski, powstańcy warszawscy.



Nick Ut, Wietnam, 1972.

Reżyser ma pomysły

Dziesiątkę najbardziej wpływowych inscenizatorów ostatnich lat prezentuje

Jacek Marczyński

Dyktatura reżyserów w operze narodziła się w Niemczech, a jako pierwszy wprowadził ją pracujący w Berlinie Wschodnim Austriak Walter Felsenstein. Miał swój teatr – Komische Oper. Kierował nim przez prawie 30 lat, od 1947 do 1975 r. Odrzucił zwyczaj prezentowania oper w byle jakich dekoracjach, tygodniami na próbach ustawiał chór i solistów tak, by w *Otelli* poddawali się burzy zgodnie z każdym taktem Verdiego. Walter Felsenstein wychował następców: Joachima Herza, Götza Friedricha, Harry'ego Kupfera, których zaczęto zapraszać na Zachód. – Ich umiejętność wyprowadzenia działań scenicznych z muzyki była zdumiewająca – uważa brytyjski reżyser **Keith Warner**. – Wiele się od nich nauczyłem.

Keith Warner zaczynał w latach 70. jako asystent Joachima Herza. W tym samym czasie Amerykanin **David Alden**, którego inscenizację *Katii Kabanowej* podziwialiśmy w 2010 r. w warszawskiej Operze Narodowej, zgłębiał tajniki warsztatu m.in. u Harry'ego Kupfera. Zgodnie z zasadą niemieckiego *regietheater*, w latach 70. i 80. XX w. reżyserzy w wielu krajach postanowili reinterpretować klasyczne opery. Najpierw zaczęto zmieniać czas akcji, dowodząc, iż w muzyce Verdiego czy Wagnera zawarty jest duch epoki, w której ją skomponowano. Potem sięgnięto po śmielsze rozwiązania. Brytyjczyk **Jonathan Miller** przeniósł *Toscę* do faszystowskich Włoch. U Amerykanina **Petera Sellarsa** *Wesele Figara* działo się na Manhattanie, a czarnoskóry Don Giovanni był nie tylko uwodzicielem, ale i dilerem narkotyków.

Dziś reżyserów wspierają tzw. dramaturdzy, wymyślający nowe historie na kanwie starych librett. Opera ulega też brutalizacji, czego przykładem *Rusalka* Dvořáka na nowo opowiedziana przez **Martina Kušej**a w monachijskiej Staatsoper. Seks zastąpił uczucia, jak w salzburskim *Don Giovannim* **Clausa Gutha** – trzeba jednak przyznać, że współcześni bohaterowie tego reżysera potrafią dostrzec, że wdając się w erotyczne gry, gubią prawdziwe uczucia (*Così fan tutte* w Salzburgu).

Bastionem tradycji pozostają USA z nowojorską Metropolitan Opera na czele. Jej dyrektor, Peter Gelb stawia na widowiskowość (*Pierścień Nibelunga* **Roberta Lepage'a**) i precyzję reżyserskiej roboty z zachowaniem historycznego kostiumu (*Łucja z Lammermooru* czy *Armida* **Mary Zimmerman**). Inscenizacyjnych szaleństw unika Staatsoper w Wiedniu i Opera de Paris od czasu, gdy jej dyrektorem przestał być Gerard Mortier. Specjalnością francuskich reżyserów są spektakle, szukające wartości ponadczasowych a nowoczesne wizualnie (**Laurent Pelly**). Uroda plastyczna pozostaje najmocniejszą stroną Włochów, bo po śmierci Giorgia Strehlera nie pojawił się w tym kraju nikt, kto potrafiłby stworzyć nowe trendy teatralne. Franco Zeffirelli i Luca Ronconi to sędziwi nestorzy. Warto natomiast śledzić poczynania Teatru Bolszoi, który po remoncie siedziby chce wrócić do światowej ekstraklasy operowej, a te ambicje potwierdzają nowatorskie spektakle **Dmitrija Czerniakowa** (*Ruslan i Ludmiła*) czy **Kirilla Sieriebriennikowa** (*Złoty kogucik*).

Na europejskich scenach obecni są też polscy twórcy. **Mariusza Trelińskiego** bardziej, co prawda, pochłonęły ostatnio dyrektorskie obowiązki w Operze Narodowej, ale **Michał Znaniecki** zdobył w 2011 r. nagrodę za najlepszy operowy spektakl sezonu w Hiszpanii (*Eugeniusz Oniegin* w Bilbao). Dobre recenzje za pracę we Francji (*Gracz* w Lyonie) oraz w Niemczech (*Dziecko i czary* oraz *Karzeł* w Monachium) zebrał Grzegorz Jarzyna. Z największą uwagą śledzone są jednak poczynania Krzysztofa Warlikowskiego, który wykorzystuje klasyczne opery, by pokazać własne lęki i specyficzne postrzeganie współczesnego świata (*Makbet* w Brukseli, *Król Roger* w Paryżu, *Żywiot rozpustnika* w Berlinie). Kolejną premierę szykuje na czerwiec w Madrycie – opowie o Neronie i Poppei na kanwie dzieła Monteverdiego *Koronacja Poppei*. **BM**

1. Martin Kušej –

Austriak o słoweńskich korzeniach, najbardziej gorące nazwisko europejskiego teatru, nie tylko operowego. Jego spektakle są zimne, brutalne, jak pozbawiona baśniowej aury *Rusalka* w wodzie czy *Makbet* wśród trupich czaszek.

BAYERISCHE STAATSOOPER

2. Claus Guth –

bohaterów klasycznych oper zamyka w mieszczańskich salonach i apartamentach, jak w tryptyku Mozarta i da Ponte czy antybohaterskim *Pierścieniu Nibelunga*. Kontrowersyjne inscenizacje zapadają w pamięć, Guth zaś perfekcyjnie prowadzi wykonawców.

SALZBURGER FESTSPIELE/MONIKA RITTERSHAUS





SALZBURGER FESTSPIELE

3. Peter Stein – 75-letni wielki klasyk światowego teatru rzadko już pracuje w operze, ale każda premiera to wydarzenie. Tradycjonalista, który potrafi zachwycić niezwykle oryginalnymi scenicznymi, jak w pozornie konwencjonalnym *Makbecie* (Salzburg) czy niedawno w *Nosie* w Zurychu.

ROYAL OPERA HOUSE /BILL COOPER



4. Laurent Pelly – do znanych konwencji inscenizacyjnych dodaje francuski wdzięk i elegancję. Autor koprodukcji wystawianych na największych scenach: *Córka pułku*, *Kopciuszek* Masseneta czy *Manon*, która z Londynu jedzie w tym sezonie do Met i La Scali.



5. Robert Carsen –

Kanadyjczyk zdomowiony w Europie, mistrz pięknych obrazów – nawet pustka na scenie wygląda u niego efektownie.

Lubi też bogate dekoracje (*Don Giovanni*, *Opowieści Hoffmanna* w La Scali). Znakomicie eksponuje gwiazdy (Renée Fleming w *Rusalcie* czy *Capricciu*).



BRESCIA/AMISANO/TEATRO ALLA SCALA

6. Christoph Marthaler –

Szwajcar, wybitny twórca teatru dramatycznego, w operze pracuje rzadko, ale z rewelacyjnym skutkiem. Uwspółcześniona *Katia Kabanowa* od lat krąży po Europie (ostatnio w Paryżu). Tragedię potrafi przyprawić ironią, np. w *Sprawie Makropoulos*, która z Salzburga trafi w 2013 r. do Warszawy.



SALZBURGER FESTSPIELE/WALTER MAIR



BAYERISCHE STAATSOOPER

7. Carlus Padrissa – szalony Hiszpan z grupą La Fura dels Baus. Olśniewa wizualizacjami, popisami akrobatów i plastycznym wizjonerstwem ocierającym się o kicz. Twórca głośnej inscenizacji *Pierścienia Nibelunga* (Walencja), pokazanych w Warszawie *Trojan*, a ostatnio *Turandot* (Monachium).



8. Stefan Herheim – najmłodszy w tym gronie, rocznik 1970. Duńczyk wykształcony w Niemczech, jego spektakle przeładowane są pomysłami i symbolami, ale bywają niesłychanie odkrywcze: *Parsifal* o historii nowoczesnych Niemiec (Bayreuth) czy dekadenska, współczesna *Salome* (Salzburg).

BAYREUTHER FESTSPIELE/ENRICO NAWRATH

9. Sven-Eric Bechtolf –

Niemiec, reżyser Staatsoper w Wiedniu i Opernhaus w Zurychu. W tym sezonie, m.in. *Arabella*, *Don Carlos*, *Salome*, *Kawaler srebrnej róży* (Zurych). Także aktor, więc wie, jak prowadzić wykonawców.

OPERNHAUS ZÜRICH/SUSANNE SCHWERTZ



10. David Pountney – Brytyjczyk, szef festiwalu w Bregencji, nad wizualne szaleństwa przedkłada głębokie wniknięcie w utwór i reżyserską precyzję. *Pasażerka* wróci w maju do Opery Narodowej, inne spektakle sezonu to *Bal maskowy*, *Dziewczę z zachodu* (Zurych) czy tryptyk jednoaktówek Pucciniego (Lyon).

OPERNHAUS ZÜRICH/SUSANNE SCHWERTZ



Kobiety na froncie

Kobiety mówią: „Nagotowałyśmy kaszy, ale nie było już komu jeść. Nikt nie wrócił”.
Mężczyźni: „Zwyciężyliśmy, poniosłszy pewne koszty”.

Z **Bożeną Keff** rozmawia **Anna Laszuk** (TOK FM)

AL: *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety* to tytuł książki Swietłany Aleksijewicz o sowieckich weterankach wielkiej wojny ojczyźnianej. Co ma wojna do płci?

Bożena Keff: Przyznaję, że mam zastrzeżenia do tytułu książki, która swoją drogą zrobiła na mnie wrażenie. Powiedzieć „wojna nie ma w sobie nic z kobiety”, to powiedzieć, że każda kobieta jest jakimś przeciwieństwem wojny. Wprawdzie antropologowie są dość zgodni co do patriarchalnego charakteru wojny, rzecz w tym jednak, że kobiety też mają patriarchalną świadomość.

Aleksijewicz mówiła w wywiadach, że wojna w ogóle nie jest rzeczą ludzką. Paradoks?

No, ale wojna się zmienia i rozwija razem z ludzkością. Jest „niehumanitarna” w takim znaczeniu, że to co złe i okrutne nazywamy „niehumanitarnym”, a zachowania empatyczne i współczujące – „humanitarnymi”. W tym sensie wojna jest rzeczywiście nie-ludzka. Nie wykluczam, że jest różnica między męskim i kobiecym sposobem mówienia o wojnie, ale – moim zdaniem – ma to związek z perspektywą kulturową. Bo ja kompletnie nie wierzę w to, że istnieje wieczna i niezmienna zasada kobiecości: macierzyńska, opiekuńcza, pokojowo-łagodna, która nie bierze udziału w „męskiej” cywilizacji i kulturze. Cywilizacja jest przecież sprawą obu płci, a zatem udział w wojnie też.

Dlaczego więc takie trwale jest przekonanie, że kobiety inaczej patrzą na wojnę?

Bo chyba generalnie mają nieco inny stosunek do wojny, są bardziej zainteresowane sprawą bezpieczeństwa rodziny, zazwyczaj nie robią na wojnie karier wojskowych. Z drugiej strony bywają krwiożercze, bywają nacjonalistkami, szowinistkami, dewotkami wielu idei. Bywają tymi strasznymi matkami dumnymi z tego, że synowie polegli za ojczyznę albo za inną sprawę. Na taśmach dokumentujących wybuch I wojny

światowej widać tłumy kobiet obsypujących żołnierzy kwiatami. To też jest udział w wojnie, nie czynny militarnie, ale emocjonalnie podobny. Mamy wreszcie zagadkę obozów koncentracyjnych, w których niemieckie kobiety były strażniczkami, tak samo sadystycznymi, jak mężczyźni. Uważam, że nie możemy na nie patrzeć, jak na psychopatyczny wyjątek. To wojna jest psychopatyczna.

Aleksijewicz miała problem z opublikowaniem książki, kłopoty z cenzurą. Obawa przed historią opowiedzianą przez kobiety jest lękiem przed utratą heroicznego mitu?

Nie, mit chyba zostaje, tylko że był do tej pory wyłączną własnością mężczyzn. Kanon już został ustalony, a tu nagle jakaś zmiana – kobiety mówią: „Nagotowałyśmy kaszy, ale nie było już komu jeść. Nikt nie wrócił”. To odsłania, co naprawdę stoi za komunikatem „Zwyciężyliśmy, poniosłszy pewne koszty”. Historia o kaszy nie mówi o polu chwały, tylko o bólu.

Kobiety wstępowały do armii z różnych pobudek. Poza tym, nie chciały być bierne.

Jak powiedziałam, idea wojny nie jest obca kobietom, a męskie role nobilitują. Karabin jest bardzo ważnym symbolem władzy, jak miecz i łuk; kobiety nie od razu zdobyły do niego prawo. Zawsze były obecne przy wojsku, ale w innych funkcjach – aprowizacyjnych, opiekuńczych, seksualnych. W hiszpańskiej wojnie domowej w latach 1936–1939 karabin miały kobiety z oddziałów milicji działającej przy związkach zawodowych, z których rekrutowali się żołnierze obu płci.

Najwięcej uzbrojonych kobiet walczyło wśród anarchistów – oni z zasady znosili wszelkie hierarchie. Z jaką dumą one te karabiny nosiły! Jak się popatrzy na zdjęcia, widać, że wiedzą czego chcą, wiedzą, że mają prawo być uzbrojone. Lepiej jest walczyć, bronić się, mieć siłę sprawczą, niż być przedmiotem, który jest broni.



APPI / EAST NEWS

Anarchistka, Hiszpania, 1936.

Jedną z bohaterów książki Aleksijewicz zaprzęgnęła pójść na front pod wpływem szkolnych spotkań z uczestnikami hiszpańskiej wojny domowej. Ona była w tych opowieściach zakochana. A podczas wielkiej wojny ojczyźnianej dowódcy z oporami dawali karabiny kobietom.

Nie chcieli, ale musieli, głównie z powodu wojennej konieczności. Były też inne powody. Te dziewczyny, które tak się rwały do walki, były bardzo młode, dowódcą było ich po prostu żal. Niektórzy pewnie mieli obawy, że kobiety pomylą lufę z kolbą i że nie będzie z nich pożytku. A one się rwały do walki – ochotnicy w armii zwykle są najmłodszy i mają najbardziej patriotyczne, idealistyczne postawy.

Wtedy pierwszy raz w historii kobiety na taką skalę walczyły na froncie. Milion w Armii Czerwonej; w artylerii, w czołgach, jako żołnierze pierwszej linii, zwiad, dywersantki. Wszędzie. W żadnym innym kraju tego nie było?

W Wielkiej Brytanii było mnóstwo kobiet w służbach pomocniczych. We Francji – w Ruchu Oporu. W Polsce kobiety walczyły pod bronią w Powstaniu Warszawskim, ale o tym niechętnie się przypomina. To, że tylko w ZSRR kobiety uczestniczyły we frontowych walkach nie było przypadkowe. Niemcy hitlerowskie nie były wcale w mniejszej potrzebie kadrowej na froncie, ale tam była zupełnie inna polityka wobec kobiet, głęboko antyemancypacyjna. W roku 1941 ZSRR pod żadnym względem nie był już rewolucyjnym krajem, i był to już okres odwrótu od idei emancypacji, ale jednak rewolucja bolszewicka przetrwała pewien szlak.

Czym różni się sytuacja wojny i rewolucji?

Wojna broni ustalonego porządku – zawieszamy najbardziej zażarte spory o ojczyznę, oceny, „rachunki krzywd”, jak mówi Władysław Broniewski, i lecimy jej bronić. To jest sytuacja

Młode Rosjanki rwały się na wojnę, a kiedy z niej wracały, często brano je za prostytutki, bo walczyły w „męskiej” armii.

CORBIS/FOTOCANNELS



Snajperka z Armii Czerwonej.

skrajnej subordynacji wobec państwa, do którego należymy. Z rewolucją jest odwrotnie, ona wywraca istniejący porządek. Z patriarchalnego punktu widzenia rewolucja z pewnością jest kobietą. Ale zostawiając patriarchalny punkt widzenia – rewolucja jest od myślenia krytycznego społecznie i zakłada wartość indywidualnego wyboru, przynajmniej na początku. Bo na końcu niestety indywidualizm kończy na szafocie.

Po wojnie sowieckie żołnierki zaczęły ukrywać, że walczyły na froncie. Dlaczego nie chciały o tym mówić?

Zwłaszcza na wsiach był to wciąż skandal obyczajowy, a one chciały bronić ojczyzny,

ale potem chciały też wyjść za mąż, mieć rodzinę. A co to za materiał na żonę, jak się przeciągnęło z kilkumilionową armią przez front! Skoro były z mężczyznami, to stereotyp płci zakłada, że musiały z wieloma spać, bo jak inaczej? To taki stereotyp przeniesiony z dawnego świata, gdzie płeć rozumiano czysto seksualnie, to znaczy, że jeśli zostawimy sam na sam kobietę i mężczyznę to m u s z ą się oni skonsumować seksualnie, po prostu nie ma innej możliwości. Czyli kobieta, która była na froncie z mężczyznami, nie może być „czysta”, chociaż jednocześnie oficjalnie jest tą dzielną obrończynią ojczyzny. Jest w tym jakaś poruszająca niesprawiedliwość. Kobiety żołnierze w oczach wielu były „puszczalskimi”, a mężczyźni,

z których wielu miało na sumieniu gwałty, żyli spokojnie, szanowani przez otoczenie.

Kobiety zawsze były przy wojsku, tylko że obsługiwały wojnę od strony opieki, aprowizacji. Czy także seksu?

Markietanki były chyba po części rodzinami żołnierzy, żonami. Za armią zawsze ciągnęły prostytutki. To jest „legalna” strona seksu na wojnie, jest i ta „nielegalna”, która oznacza gwałty na kobietach wroga, a czasem i sojusznika. Podczas II wojny światowej to było jak najbardziej obecne – strona sowiecka gwałcą Niemki, a po drodze nie tylko Niemki. Podobne rzeczy wiemy o armii amerykańskiej, i o innych armiach.



W niemieckiej niewoli.
Ukraina 1941.

WWW.WARRELIQS.EU



POLFILM/EST NEWS

Irina Dolganova, Irina Shevchuk – bohaterki filmu *Tak tu cicho o zmierzchu* St. Rostockiego (1972).

[Tam było to karane, a nie – zalecane. – red.] Ale czym innym jest to, co działo się naprawdę, w rzeczywistości, a czym innym to, co ludzie mogą pomieścić w głowie. Zgodnie z powszechną mentalnością kobieta z bronią – niezależnie od tego, czy faktycznie miała jakieś stosunki seksualne z żołnierzami, czy nie, jest po prostu strasznie niekobieca.

Jest taka smutna historia spisana przez Aleksijewicz o wypędzeniu z rodzinnego domu dziewczyny, która wróciła z wojny na wieś cała i zdrowa, ale została przez rodzinę uznana za kogoś w rodzaju prostytutki. Ciekawe, że weteranki frontowe nie opowiadały Aleksijewicz o seksie.

Są tu historie zauroczeń, zakochań, zawodów miłosnych. Tylko że to nie z nimi towarzysze broni chcieli się po wojnie żenić, bo wedle mieszczańskich, a także wiejskich wyobrażeń, są kobiety, z którymi można razem wojować, a przy okazji się przespać, i są kobiety szacowne, dziewice, które zostają „matką moich dzieci”. I to nie są te same kobiety.

Ochotniczkom wstępującym do Armii Czerwonej obcinano warkocze, ubierano w niezgrabne męskie mundury i buciorzy. Myślę, że ta armia w ogóle nie była przygotowana na udział kobiet w wojnie. Nie było innych mundurów niż męskie, a przecież w wojsku kobiety nie mogły w żadnym razie wystąpić w prywatnym odzieniu. A co to za żołnierz w butach o 10 numerów za dużych i w spodniach przewiązanych sznurkiem? Do kitu żołnierz, mało efektywny, ale dopiero później, z biegiem trwania wojny, kobiety zaczęły dostawać spodnice, jakieś dopasowane mundury, przeznaczone raczej na defiladę niż na front.

Popularne filmy wojenne, jeżeli w ogóle pokazują kobiety wcielone do armii, to raczej Marusie i Lidki w Czterech pancernych i psie. Może trochę umorusane, ale kobiece jak się patrzy, do tego flirciary. Zaangażowane w swoje zadania, ale nieskażone zabijaniem. Jak mamy sobie wyobrażać tę realną codzienną koegzystencję kobiet z mężczyznami na froncie? Poza samą potwornością wojny pewnie całkiem normalnie. Mówimy o bardzo młodych ludziach, którzy na tę wojnę poszli nierzadko prosto ze szkół. Koedukacyjnych szkół, bo takie przecież w ZSRR były. Towarzysze i towarzyszkzy z komsomolu zostali towarzyszami broni. W dosłownym sensie, bo jak armia parla naprzód, to chodziło o śmierć albo życie, oberwane ręce i nogi. Przecież nie mówimy o armii na ćwiczeniach w czasach pokoju, gdzie jest jakaś infrastruktura przygotowana dla kobiet i mężczyzn. Na wojnie toaleta jest dziurą w ziemi albo pobliskim laskiem, a podpaskę się robi z bandaża, jeżeli akurat taki jest pod ręką. Aura wojny nie przewiduje specjalnej rangi dla spraw płci. Kobiety tak samo były objęte dyscypliną wojskową, gdzie nie było miejsca na skargi „przepraszam, towarzyszu dowódco, ale ja mam butki za duże”. One zresztą wspominają o mężczyznach, a może chłopakach, towarzyszach broni, którzy mieli świadomość, że kobieta ma miesiączkę i trzeba jej pomóc znaleźć jakieś środki higieniczne, to też jest w książce. Zwyczajna, ludzka koegzystencja.

One z tej wojny wracały, tak samo jak mężczyźni, okaleczone, schorowane. Ale niektóre z nich do tego stopnia wymazywały swój żołnierski udział w wojnie, że niszczyły dokumenty, dzięki którym mogłyby się starać np. o rentę. Dlaczego aż tak desperacko chciały wymazać swój udział w wojnie?

Pewnie chciały wrócić do normalności, ale też do swojej kobiecej roli. To mężczyźni pokazują blizny jako dowód chwały, kobiety raczej ukrywają. I tak to rozumiem, że wyrzucanie dokumentów, zapominanie, było symbolicznym przejściem w normalność. Nie wiem, czy miały motywację, żeby eksponować swój udział w armii, poza paradą zwycięstwa.

Jednocześnie jeszcze kilkadziesiąt lat po wojnie ich mieszkania pełne były pamiątek z wojny. Dużo takich mieszkań odwiedziła Aleksijewicz podczas nagrywania wywiadów. Kiedy mowa o armii, myślimy o mężczyznach? To chyba jednak zależy od kraju. W Rosji, ale i w Polsce też, obowiązuje taka męska, patriotyczna narracja „doszliśmy, zwyciężyliśmy, polegliśmy”. W męskim kanonie mało jest o słabościach ciała, które nie znosi bólu. I nie ma w kanonie opowieści o gwałtach. Wielu rzeczy w kanonie nie ma, ale też wiele się w nim z biegiem czasu zmieniało – w filmach, w książkach. I teraz jeszcze kobiety uzupełniają, poszerzają ten kanon, pojawiają się inne spojrzenia, i widać inne rzeczy. Myślę, że głównie książka Aleksijewicz zaburza ten patriarchalny kanon. Kobiety-żołnierze mają swoją narrację dumy, ale jednocześnie ich opowieści zawierają mnóstwo historii nieheroicznych, o relacjach, o wyglądzie, o rozmiarach butów, o miesiączkowaniu w warunkach frontu – takich spraw życiowych, ludzkich.

Bożena Keff – publicystka, poetka, tłumaczka, działaczka społeczna, badaczka literatury w Żydowskim Instytucie Historycznym. Dwukrotnie nominowana do Nagrody Nike.



WYDAWNICTWO CZARNE

Swetłana Aleksijewicz – białoruska pisarka i dziennikarka, nominowana do Nagrody Nobla w dziedzinie literatury. W ubiegłym roku Wydawnictwo Czarne opublikowało jej książkę *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, za którą została wyróżniona Nagrodą Literacką Europy Środkowej Angelus. Książka powstała w 1983 r., ale cenzura przez niemal 2 lata nie dopuściła jej do druku – uznano, że autorka podważa mit wojny ojczyznianej i wielkiego zwycięstwa.

JEDYNY I WYJĄTKOWY

Hyatt Regency Warsaw to luksusowy hotel położony w centrum Warszawy, w pobliżu malowniczych ogrodów Łazienek Królewskich.

Usytowanie, elegancja i wyjątkowa atmosfera hotelu sprawiają, że nasi goście zawsze chcą tu wrócić. To ulubiony hotel dla gości biznesowych i najlepsze miejsce na wypoczynek.

Hyatt Regency Warsaw zapewni, że poczujesz się wyjątkowo, a Twoja podróż będzie niezapomniana.



Hyatt Regency Warsaw
ul. Belwederska 23, 00-761 Warszawa
Tel. +48 22 558 1234 – Fax +48 22 558 1235
e-mail: warsaw.regency@hyatt.com
warsaw.regency.hyatt.com



Werner: Los lwowskiego złodzieja, Leopolda Sochy (Robert Więckiewicz), jest wplątany w tragiczny węzeł polsko-żydowskich stosunków, jego duchowa przemiana uderza autentyzmem.

W ciemności, Kanał, Eroica

Wajda i Munk
rozliczali się z tradycją
postromantyczną.
Holland opowiada
o ludziach w niehumanitarnej
sytuacji.

Z Andrzejem Wernerem
rozmawia Michał Smolis

MS: Dlaczego polskie kino tak bardzo lubi II wojnę światową?

Andrzej Werner: Z powodu historycznych obrażek, stawiania pytań osadzonych głęboko w polskiej tradycji kulturowej. To jest przypadek powojennej polskiej szkoły filmowej. Lub – już bez ciężaru wielkich tematów – ze względu na inspirujący kontekst przygodowy, sensacyjny. To już inny rodzaj filmu wojennego, ale i w tym drugim nurcie, trochę dzisiaj zapomnianym, powstawały również przyzwoite filmy, jak *Pigułki dla Aurelii* Stanisława Lenartowicza, *Zamach* Jerzego Passendorfera.

W ciemności, najnowszy film Agnieszki Holland porusza kwestię zagłady narodu żydowskiego. Holocaust na polskim ekranie pojawił się pierwszy raz w 1948 roku, w *Ulicy granicznej* Aleksandra Forda. Później powstały *Samson*, *Korczak*, *Wielki tydzień* Andrzeja Wajdy, *Jeszcze tylko ten las* Jana Łomnickiego, *Pożegnanie z Marią* Filipa Żylbera, *Daleko od okna* Jana Jakuba Koloski, a ostatnio *Joanna* Feliksa Falka. Czy obraz Holland wniósł coś nowego do tej tematyki?

Wielka dyskusja wokół tragedii w Jedwabnem przed 11 laty inspirowana była również i przez polskie kino, przede wszystkim przez film Agnieszki Arnold *Sąsiedzi*. Musieliśmy sobie uświadomić złożony i różnorodny stosunek Polaków do zagłady Żydów. Byli tacy, którzy pomagali z narażeniem własnego życia, część z nich ma dzisiaj zasadzone drzewka w Yad Vashem. Byli i tacy, którzy wydawali Żydów na śmierć, większość zapewne przyjmowała holocaust w milczeniu, próbując przetrwać. W ciągu ostatniej dekady Polacy dokonali zbiorowego rachunku sumienia, ale *W ciemności* nie jest fil-

mem rozliczeniowym. Znajduję w tym filmie szlachetny ton. Obraz Holland nie tylko oddaje sprawiedliwość każdej ze stron, polskiej i żydowskiej, ale mówi niejako ponad podziałami, nie stosuje wielkich kwantyfikatorów. Nie kładzie nacisku na staranne wyważanie racji, jak na przykład *Wielki tydzień* Wajdy. Opowiada o ludziach w niehumanitarnej sytuacji – ich los nie jest równy, jest jednak wspólny.

W ciemności nie jątrzy antagonizmów w stosunkach polsko-żydowskich.

Los lwowskiego złodzieja, Leopolda Sochy, którego gra Robert Więckiewicz, jest wplątany w tragiczny węzeł polsko-żydowskich stosunków, a jego duchowa przemiana uderza autentyzmem.

Czy obraz Agnieszki Holland posłużył rozbiciu polsko-żydowskich stereotypów, zwłaszcza dotyczących antysemityzmu?

W ciemności raczej pomija stereotypy, nie koncentruje się na rozbiciu klisz. Jego siła bierze się również stąd, że jest ponad nimi. W finale filmu Socha mówi z dumą o uratowanych podopiecznych: „Moje Żydy”. Na słowo „Żydy” trudno się nie skrzywić. Poza kontekstem zostanie uznane za przejaw antysemityzmu. Ale przez czyn Sochy, przez dodatek „moje”, ci ludzie zostają wyprowadzeni z obszaru obcości. Obszary pełnej szacunku koegzystencji sąsiedzkiej polskich i żydowskich społeczności zostały pięknie pokazane w dokumentalnym filmie Jolanty Dylewskiej *Po lin* (także autorka zdjęć do *W ciemności*).

Prawdziwy Leopold Socha i fikcyjna Kulawcowa z filmu *Jeszcze tylko ten las* są ludźmi prostymi

mi, bohaterami z ludu. Ich stosunek do pomocy Żydom jest początkowo niejednoznaczny, ale z czasem budzi się w nich człowieczeństwo.

Powinniśmy uzupełnić sferę problematyki, której nie podjęło ani polskie kino, ani kino w ogóle. Tadeusz Borowski pisał po wojnie o zagładzie Żydów, pojmowanej jako wspólny los człowieka w obliczu totalitaryzmu na różnych stopniach zagrożenia. „Nie, ludzi nie zabraknie. Spalą się Żydzi, spalą się Polacy, spalą się Rosjanie, przyjdą ludzie z Zachodu i z południa, z kontynentu i wysp” – pisał w opowiadaniu *Proszę państwa do gazu*. Borowski widział wspólnotę ofiar bez wyodrębnienia grupy etnicznej. Nigdy nie przy- mował postawy, która była eksterioryzacją podmiotu zbiorowego, jak Wanda Jakubowska w *Ostatnim etapie*, gdzie Polacy zachowywali się w jeden, a Niemcy w drugi sposób. Był ponad prostymi stereotypami. Znamy relacje o pobycie Borowskiego w obozie. On sam czuł się współuczestnikiem zbrodni ludobójstwa. Szukał winy w całym obrazie ludzkiego człowieczeństwa i u każdej pojedynczej osoby, która przy pomo- cy odpowiednich bodźców – Niemcy to robili – mogła być zredukowana wyłącznie do biologicznego trwania i darwinowskiej walki o byt.

Część krytyki przy okazji premiery *W ciemności* przypomniła historyczną polską szkołę filmową, z „wojennymi” obrazami Andrzeja Wajdy i Andrzeja Munka. Czy to porównanie jest uprawnione?

Nie widzę żadnych związków między filmami szko- ły polskiej a dziełem Agnieszki Holland, która w ogóle w swojej twórczości nie nawiązuje do wą- tów poruszanych przez obu reżyserów. Andrzej Wajda i Andrzej Munk kręcili swoje obrazy w dru- giej połowie lat 50. w zupełnie innej sytuacji. Rozli- czali się z polską tradycją postromantyczną. Krytyka podzieliła ich na romantyka Wajdę i sceptyka Mun- ka. Uważam to za niesprawiedliwe uproszczenie. Obaj twórcy poruszali temat polskich postaw, ukształtowanych przez etos zbiorowości wychowa- nej na klęskach powstańczych i nakazie walki. Jak sprawdziły się i czym były te jednoznacznie przyję- te zasady? Postawione zostały pytania, ale nie zosta- ły udzielone odpowiedzi. Najdobitniej to widać w *Eroice* Munka, w części *Scherzo Alla Polacca*. Dzi- dzius Górkiewicz (Edward Dziewoński) – cwania- czek warszawski – jest cały czas pokazywany przez kamerę w szyderczym, prześmiewczym świetle i ob- razoburczych ciągach sekwencji. W jednej z nich Dzidzius moczy nogi w sadzawce, polewając sobie kark wodą ze starego imbryka. Sięga do kieszeni po ostatnią butelkę wina. Właśnie wtedy, z tyłu, wy- pelza niezauważony przez niego niemiecki czołg. Opróżniona przez bohatera butelka leci prosto pod gąsienice, czołg strzela, a pijany i przerażony Dzidzius wpada do sadzawki, krzycząc płaczliwie: „Nicht schiessen! Frau, Kinder, Warschau, Bandi- ten. Chory, gehe, Ich... Nicht lachen... Nie śmiać się... krank...”. Niemcy w czołgu zaśmiewają się. Ale jednak, mimo wszystko Dzidzius wraca do po- wstania. A w drugiej noweli *Eroiki* – *Ostinato lugubre* – najwięksi sceptycy przechowują porucznika Zawi- stowskiego na obozowym strychu, podtrzymując

w ten sposób mit, który był zbiorowości potrzebny. **Te przeżycia to doświadczenie pokoleniowe Wajdy i Munka.**

Pokoleniowość polegała na podjęciu tego tematu. Ani Wajda, ani Munk w powstaniu warszawskim nie uczestniczyli. Wojna, którą pokazywali, nie była ani uproszczoną, hollywoodzką opowieścią, ani też re- alizacją zamówienia, w myśl którego „pokazujemy dni wielkiej chwały”, jak ostatnio w przypadku *Ro- ku 1920. Bitwy Warszawskiej* w reżyserii Jerzego Hoffmana.

Skojarzenie obrazu Holland z polską szkołą fil- mową nie wzięło się zupełnie bez powodu. Po pierwsze: Kanał Andrzeja Wajdy, gdzie oglą- damy powstańców, którzy walczą o ocalenie. Ka- nały są wizualizacją zaświatów, po których błądzą wpółumarli bohaterowie. A u Agnieszki Holland?

Nie zauważam metaforycznego znaczenia kanałów w jej filmie. Rozwiązania wizualne obu operatorów – Jerzego Lipmana u Wajdy i Jolanty Dylewskiej – różnią się. Oświetlenie w *Kanał* nie jest kontrasto- we i realistyczne, jak we *W ciemności*. Ono rzeczy- wiście stwarzało wrażenie życia podziemnego, dantejskiego piekła.

Po drugie: duchowe „pokrewieństwo” Leopolda Sochy z antybohaterem *Eroiki* Munka, Dzi- dziusiem Górkiewiczem. Łączy ich filozofia życiowa – nie wychylają się, po prostu walczą o przetrwanie.

Dzidzius nie walczy o przetrwanie! Jemu powodzi się znakomicie, handelek kwitnie. I mimo wszystko to mu nie wystarcza. To są zbyt powierzchowne analogie.

Z wojennymi obrazami polskiej szkoły filmowej polemizował Stanisław Różewicz, rozprawiając się przede wszystkim z mitologią bohaterskich decyzji. Wolne miasto jest historią polskich listo- noszy, broniących poczty polskiej w Gdańsku. W *Westerplatte* polscy żołnierze strzegą składu amunicji. Nie ma w nich patosu.

Ich „ojcem”, autorem scenariuszy obu filmów był Jan Józef Szczepański, który nie podejmował dysku- sji o sensie postaw bohaterskich; sam jako żołnierz wrzesnia i później partyzant – spełniał tylko to, co uważał za swój moralny obowiązek. Pobrzmiewa w tym echo Conradowskiego „tak trzeba”. Co w czasie wojny nie uwalnia bynajmniej od moral- nych dylematów.

Polska szkoła filmowa to również Kazimierz Kutz i jego dwa głośnie obrazy, wpisujące się w okupacyjną problematykę: *Krzyż Walecznych* i *Ludzie z pociągu*.

Kazimierz Kutz opowiada o wojnie w sposób świa- domie inny niż Wajda czy Munk. Przede wszystkim wprowadza do *Krzyża Walecznych* bohaterów wów- czas w kinie polskim niemodnych: bohatera plebej- skiego (co może nie jest najbardziej istotne), ale i tych, którzy przyszli do Polski ze Wschodu, razem z armią generała Berlinga, u boku Armii Czerwonej. Kutz pokazuje ich jako równoprawnych bohaterów:

nie musieli być wcale komunistami, oni również przeżyli wojenną gehennę. Kolejny film tego reży- sera, czyli *Nikt nie woła*, jest polemiczny w stosunku *Popiołu i diamentu* Wajdy.

Jego akcja jednak toczy się już po zakończeniu wojny...

... ale jest kontynuacją tych tematów. Postać Bożka, granego przez Henryka Boukołowskiego, jest jakby odmianą losów Maćka Chełmickiego. Tyle, że nie wypełnił ostatniego zadania i przeżył. Wspaniały film, ze względu na sposób narracji. Ci ludzie samą swoją obecnością wprowadzają dramaty, które wcale nie odnoszą się do pytań pokoleniowych. To są prywat- ne pytania ludzi, uczących się być ze sobą. Kutz poka- zuje obraz świata po katastrofie, kompletnie rozpadły, gdzie związki międzyludzkie dopiero zaczynają się zlepiać. Dramaturgia filmu, wyprowadzenie sensów poza ciąg zdarzeń, akcję, fabułę, wyprzedza obrazy Michelangela Antonioniego. Kamera buduje rzeczy- wistość z gestów i zdarzeń, zachowań lub ich braku.

Bohaterem *Ludzi z pociągu* jest zawiadowca ma- lej stacji kolejowej, który wpada w konflikt z okupantem. Od skromnego dróżnika zależy los pasażerów uwięzionych przez Niemców w tytu- łowym pociągu.

To jest przede wszystkim obraz mikrozbiorowości, w której śledzimy rozmaite ludzkie postawy, spaja je ten jeden wątek fabularny, który pan przytoczył. Ten film jest niesłychanie sugestywnym zapisem okupacyjnej codzienności.

Współczesne kino porusza tematy, których wcześniej zabraniała cenzura.

Jedną z ważnych kwestii była prawda o powstaniu warszawskim i wojskach sowieckich, które stały po drugiej stronie Wisły, czekając aż stolica się wy- krwawi. Ze względów cenzuralnych nie można było oczywiście o tym wspomnieć. Pośrednio jednak opowiedzieli o tym i Wajda, i Munk. Większość wi- dzów odczytywała jednoznacznie spojrzenie przez kratę wylotu kanału pary bohaterów *Kanału* – po- rucznika „Koraba” i „Stokrotki” – na spokojną, zie- loną, drugą stronę Wisły.

W propagandzie Polski Ludowej dotyczącej II wojny światowej nie było Katynia. Czy kino nad- robiło stracony czas?

Uważam, że *Katyn* Andrzeja Wajdy spełnił swoją funkcję. Reżyser jeszcze raz sprostował wyzwaniu, po- dejmując temat, na który wszyscy czekali. Wielu spraw już nie mógł rozwiązać. Czas, kiedy były świe- że i budziły wielkie emocje, minął. Ale też wiele kwe- stii Wajda nasycił emocjami i przywrócił pamięci.

BM

Andrzej Werner – krytyk i historyk literatury i filmu, wykładowca w Akademii Teatralnej w Warszawie, pracownik naukowy IBL PAN. Autor książek *Zwyczaj- na apokalipsa*; *Polskie, arcy-polskie*; *Pasja i nuda*; *Krew i atrament*; *Dekada filmu*.

DDoS, czyli cybernetyczna zbrodnia doskonała

Skąd się wzięły ataki w sieci, czyli zanim pojawił się Anonymus.

Wojciech Orliński

Usługa zwana World Wide Web tak bardzo kojarzy się dziś z Internetem, że aż trudno uwierzyć, iż jest młodsza od niego o 20 lat.

Sir Tim Berners-Lee, wynalazca WWW, za ten wyczyn otrzymał od królowej Elżbiety II tytuł szlachecki – to był rzeczywiście epokowy wynalazek.

1. Tim Berners-Lee był informatykiem pracującym w centrum fizyki wysokiej energii CERN. Chciał dać kolegom naukowcom narzędzie do sprawnej prezentacji prac. Odbiorcami mieli być naukowcy w CERN albo z drugiej strony kuli ziemskiej, bo Internet już wtedy działał globalnie.

Obmyślając protokoły sieciowe, dzięki którym przeglądarki łączą się z serwerami, a serwery ze sobą, Tim Berners-Lee nie poświęcił dużo uwagi kwestiom bezpieczeństwa. Zakładał, że naukowcy nie będą sobie przecież robili chuligańskich psikusów. Po latach okazało się, że właśnie z tego powodu tak łatwo działa się jako Anonymus w świecie protokołów obmyślonych przez Bernersa-Lee. Wprawdzie osoba odwiedzająca daną stronę internetową zostawia na niej swoje ślady w postaci adresu IP (identyfikującego łącze internetowe, z którego korzystamy), a serwer WWW może mu w przeglądarce zostawić tak zwane ciasteczko (cookie), czyli plik informujący, że ta osoba ostatni raz była tu wczoraj, ale wszystkie te identyfikujące użytkownika informacje stosunkowo łatwo można sfalszować.

Co więcej – ponieważ w pierwotnych założeniach wszystkie treści miały być przechowywane na opłacanych przez uczelnie komputerach, Berners-Lee nie przejmował się ekonomią tego procesu. Teoretycznie osoba zaglądająca na jakąś stronę WWW uruchamia na serwerze procesy, które zżerają prąd i moc obliczeniową cudzego komputera, ale skoro w interesie podatnika jest, żeby naukowcy jak najsprawniej się ze sobą porozumiewali, to w czym problem? – uznał naukowiec.

2. Problem zaistniał w jakieś 10 lat po wynalezieniu WWW, kiedy z tej usługi korzystali już nie tylko naukowcy. Rzecz w tym, że w WWW wpisana jest niestabilność – każdy serwer tej usługi ma ograniczoną odporność na obciążenie. Kiedy staje się ono zbyt duże, serwer po prostu się zawiesza.

Nie miało to znaczenia, kiedy z usługi korzystało kilka set osób na całym świecie. Sytuacja się zmieniła, gdy liczbę internautów zaczęto mierzyć w milionach. Wówczas zdarzało się, że gdy jakaś grupa chciała zajrzeć na konkretny serwer, ten padał z przeciążenia. Pod koniec lat 90. nazywano to „slashdotowaniem”, od nazwy bardzo popularnego wówczas serwisu społecznościowego dla osób zainteresowanych technologiami. Dla właściciela serwisu internetowego wzmianka na slashdocie była wyróżnieniem i przekleństwem. Wyróżnieniem dlatego, że gwarantowało to sieciową sławę. Przekleństwem, bo utrzymanie serwisu w tej sytuacji robiło się znacznie droższe –

obsługa zwiększonego ruchu wymagała odporniejszej infrastruktury.

Latem 1999 r. pojawiły się pierwsze doniesienia o hakerskich narzędziach, pozwalających na prowadzenie „slashdotowania” w celach przestępczych. Narzędzia te – jak wirus – rozprzestrzeniały się po różnych komputerach, po czym – na rozkaz wysłany z anonimowej centrali – wszystkie zaczynały się łączyć z wybranym serwerem.

Ten rodzaj ataku nazwano Distributed Denial of Service (DDoS). W odróżnieniu od zwykłego „efektu slashdota”, zwiększony ruch nie pochodzi tu z jednego źródła, ale z całego świata. Dzięki temu DDoS początkowo uchodził za cybernetyczną zbrodnię doskonałą, zwłaszcza, że „zainfekowana” maszyna traciła wszystkie dane, nie było więc nawet wiadomo, skąd przyszedł atak.

Już w lutym 2000 r. rozpoczęły się pierwsze poważne ataki; hakerzy „wylączyli” popularną księgarnię internetową Amazon i portal Yahoo. Według szacunków, ówczesne 10 godzin przestoju kosztowało Yahoo 500 tys. dolarów z powodu utraconych wpływów z reklam, a Amazona ponad drugie tyle ze sprzedaży.

Świat zaobserwował wtedy narodziny cybernetycznego szantażu. Kto dysponuje kontrolą nad zawirusowanymi komputerami, mogącymi w ramach ataku DDoS zablokować internetowy sklep czy portal, może właścicielowi przedstawić propozycję nie do odrzucenia: „Zostaw sto tysięcy w torbie na wyznaczonej ławce w parku, to zaatakujemy konkurenta, a nie ciebie”.

Ile takich transakcji od tego czasu zawarto, oczywiście nie wiemy. Ofiary DDoS nie chwalą się tym, bo samo podanie informacji na temat odporności własnej infrastruktury informatycznej na atak, już osłabia tę odporność. O takim ataku publiczność dowiaduje się w zasadzie tylko wtedy, gdy okaże się skuteczny i gdy ofiara jest jakąś znaną instytucją publiczną lub prywatną.

W połowie ubiegłej dekady nastąpiły pierwsze ataki DDoS o podłożu politycznym. Nie miały nic wspólnego z romantyczną wizją bojownika o wolność, protestującego przeciw ACTA. Rosja od dawna dostarcza bezpiecznego schronienia cyberprzestępcom z USA i Europy. Spamerzy, crackerzy, podrabiacze numerów kart kredytowych i handlarze skradzionymi plikami właśnie w Rosji znajdują bezpieczne schronienie. Nie wykluczone zatem, że w zamian za przychyłność rosyjskich służb specjalnych, muszą czasem okazać im wdzięczność. Pojawiła się więc dziwna prawidłowość, polegająca na tym, że w kraju, który zirytował czymś Rosję – na przykład w Gruzji albo Estonii – nieoczekiwanie zaczynał szwankować Internet. Władze rosyjskie deklarują, że nie mają z tym nic wspólnego, choć dochodzenia zwykle prowadzą we wschodnim kierunku.

Jedyne, co daje się mierzyć, to liczba ataków DDoS, która do roku 2009 stopniowo rosła, a po nim gwałtownie skoczyła. Przyrost do roku 2010 był dwukrotny (i dziesięciokrotny, licząc od 2005).

3. Posługiwanie się narzędziami hakerskimi wymagało kiedyś pewnej wprawy. W 2010 r. pojawił się jednak program komputerowy LOIC. Nazwa Low Orbit Ion Cannon to ironiczne nawiązanie do gry strategicznej *Command & Conquer*, w której tak określana jest potężna broń, pustosząca wszystko z orbity.

LOIC przypomina grę komputerową. Obsługa nie wymaga żadnej wiedzy technicznej. Ściągamy program z Internetu, wpisujemy adres serwera, który chcemy zaatakować i bum! – LOIC mobilizuje do ataku armię zarażonych wirusami komputerów z całego świata. Każdy gimnazjalista umiałby to zrobić. Oczywiście, od tego momentu ów gimnazjalista jest przestępcą, w dodatku stosunkowo łatwo go wytropić. Używanie LOIC tak, żeby pozostać naprawdę anonimowym, wymaga już sporej wiedzy.

Zwyczaj używania LOIC w sporach natury politycznej ukształtował się na słynnym forum dyskusyjnym 4chan. Tam narodził się obraz Anonima jako osoby w masce Guya Fawksa z filmu *V for Vendetta* (*V jak vendetta*). Gdy jakaś instytucja zirytowała zbyt wielu dyskutantów z 4chan, atakowali.

Wśród pierwszych ofiar była... Polska. W roku 2005 uruchomiono w Internecie eksperymentalny serwis społecznościowy Drawball, na którego okrągłych „paletach” każdy może namalować, co chce, ale dostaje tylko określoną porcję „farby” – potem musi trochę odczekać, żeby móc znowu coś pokolorować. Jeśli jednak wiele osób się skrzyknie, mają szansę zamalować całą „paletę”.

Latem 2009 r. uczestnicy forum Kibice.net postanowili namalować na Drawballu wielką polską flagę. Hasło podchwyciła Nasza Klasa i nagle cała biurowa Polska zaczęła w godzinach pracy zamalowywać Drawballa na białą i czerwono. W szczytowym momencie – 18 sierpnia 2009 r. – Drawball był już nie tylko pokryty barwami narodowymi, ale jeszcze namalowano na nim pośrodku ogromny napis „POLSKA”. To bardzo zirykowało forumowiczów 4chan, na którym ogłoszono operację Fall Weiss [kryptonim planu hitlerowskiej inwazji na Polskę – BM].

Następnego dnia zaatakowano najpopularniejsze polskie serwisy internetowe, a flagę na Drawballu zwaną dalizowano swastyką (cóż, Anonimowie miewają ciężki humor).

Podobne ataki przeprowadzono później na serwery scjentologów i RIAA (amerykańskiej organizacji walczącej z piractwem muzycznym).

O Anonimach zrobiło się naprawdę głośno w grudniu 2010 r., gdy zaatakowali strony instytucji, które uczestniczyły w represjonowaniu Wikileaks. Tym razem podpadli tak ważnym osobom, że wyjątkowo wnikliwe śledztwo zakończyło się aresztowaniem 11 Anonimów. Jak widać, nawet w Internecie trudno jest być w pełni Anonimowym. Czy uda się takimi pozostać uczestnikom ataków DDoS na polskie instytucje publiczne? Czas pokaże.

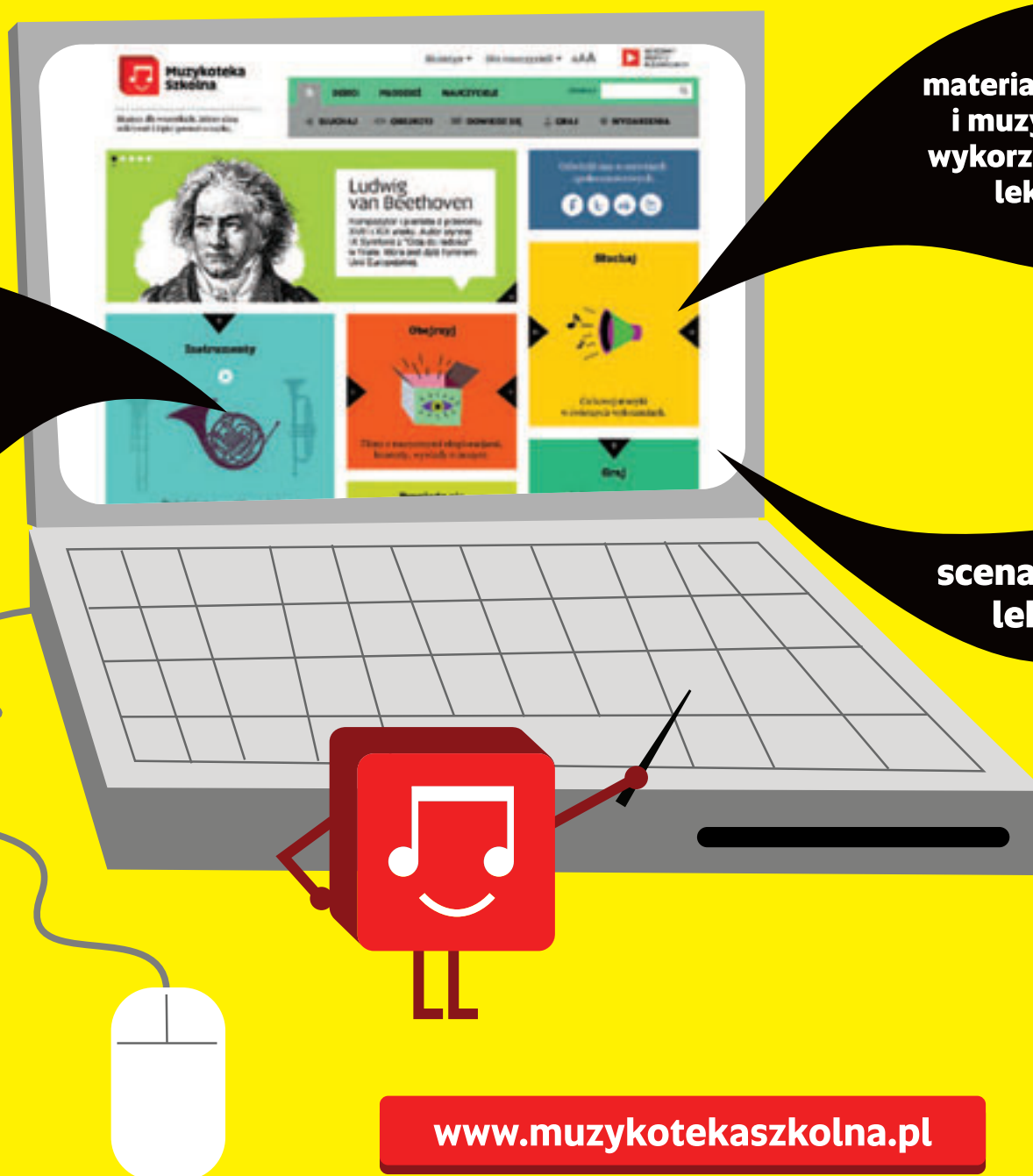
Wojciech Orliński jest publicystą „Gazety Wyborczej”.



**Muzykoteeka
Szkolna**

Innowacyjne narzędzie do nauki muzyki

Specjalna sekcja dla nauczycieli



**edukacyjne gry
muzyczne i inne
pomoce naukowe**

**materiały filmowe
i muzyczne do
wykorzystania na
lekcjach**

**scenariusze
lekcji**

www.muzykotecaszkolna.pl

Berlin

Od Speera do Fostera

Współczesna stolica Niemiec oderwała się od historii, a ślady po murze giną wśród nowej zabudowy –

pisze Anna Cymer.

Gdy w 1989 roku upadał mur, wszyscy z zaciekawieniem przyglądali się przemianie Berlina. W ciągu 20 lat stolica Niemiec wyrosła na niezwykle metropolię, w której kultura współistnieje z komercją, a niezwykle zróżnicowana architektura jest zarazem dokumentem przeobrażeń.

Socrealizm i Hellersdorf

Od września do grudnia ubiegłego roku w warszawskim Domu Spotkań z Historią trwała wystawa pt. *Architektoniczna spuścizna socrealizmu w Warszawie i Berlinie*. MDM/KMA. Pokazała podobieństwa projektów urbanistycznych zrealizowanych w miastach, które historia potraktowała w brutalny sposób. Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa w Warszawie i Karl-Marx Allee w Berlinie są przykładami tej samej idei wznoszenia reprezentacyjnych, monumentalnych gmachów w zaanektowanych przez Stalina metropoliach.

Te socrealistyczne realizacje to oczywiście nie jedyne podobieństwa między dwiema stolicami. Niemcy do dziś borykają się z problemem blokowisk z wielkiej płyty, zbudowanych – jak w Polsce – za szybko i z marnej jakości materiałów. Ich osiedla uległy ponadto społecznej degradacji – zaczęły zamieniać się w getta najuboższych, bo po zjednoczeniu wielu wschodnich berlińczyków opuściło niewygodne mieszkania. Niemiecki rząd wydał gigantyczne sumy na rewitalizację tych osiedli. Największe z nich, przeznaczone dla 130 tysięcy mieszkańców Hellersdorf, poddano gruntownej przebudowie. Część bloków wyburzono, w ich miejsce stawiając mniejsze budynki mieszkalne i usługowe, pozostałe bloki wyremontowano, powiększając mieszkania i poprawiając m.in. ich akustykę; zadbano też o tereny zielone. Rewitalizacja Hellersdorf jest dziś opisywanym w podręcznikach przykładem naprawienia nieudolnej, odhumanizowanej architektury lat 70. i 80. XX wieku.

Gdy runął mur

Berlin nie został wprawdzie zniszczony w takim stopniu, jak Warszawa, w której wiele dzielnic zrównano z ziemią, ale naloty alianckie, a później szturm Armii Czerwonej pozostawiły po sobie znaczący ślad. W centrum miasta większość budynków i zabytkowych budowli była wypalona, 1/3 domów mieszkalnych legła w gruzach. Jednak w przeciwieństwie do Polaków, Niemcom nie zależało na podniesieniu starej zabudowy. Pierwotny wygląd przywrócono tylko pojedynczym, najbardziej wartościowym obiektom oraz tym, które się do tego nadawały. Pozostałe znacznie zmodernizowano lub po prostu zastąpiono nowymi. Niemiecki pragmatyzm oraz powrót do głosu architektów-awangardzystów, wcześniej tępionych przez nazistów, spowodowały, że budowę nowych gmachów uznano za tańszą i bardziej praktyczną, co zresztą było zgodne z prawdą. Odbudowa Starego Miasta w Warszawie kosztowała wielokrotnie więcej, niż gdyby wzniesiono tam nowe obiekty. Ponadto XIX-wieczne kamienice nigdzie nie spełniały współczesnych wymogów higieny i komfortu. W Berlinie z 25 tysięcy zniszczonych kamienic tylko 30 zabezpieczono i odtworzono dokładnie w historycznej formie. W 1961 roku miasto przedzielił długi na ponad 150 km mur – i to on najmocniej wpłynął na wygląd niemieckiej stolicy. Jego okolice opustoszały, nic się też w sąsiedztwie nie budowało przez prawie 30 lat. Gdy mur runął – pozostał szeroki pas pustej ziemi, pozostałość nie tylko po betonowej konstrukcji, ale także okopach i polach minowych wokół. Niektóre fragmenty tego terenu służą dziś za parkingi czy skwery, większość została już zajęta przez nowe domy, sklepy, biura. W latach 90. Berlin był największym placem budowy w Europie, a może i na świecie. Rozwój miasta odbywał się na wielu płaszczyznach. W stolicy zjednoczonych Niemiec ludzie szukali pracy i potrzebowali mieszkań, a setki banków, koncernów, instytucji i organizacji – siedzib.

Zaczęto zabudowywać nie tylko 150-kilometrowy pas, jaki pozostał po rozebranych murze, ale właściwie każdą wolną przestrzeń, bo potrzeby były ogromne. I znów niemiecki pragmatyzm wziął górę: nie zburzono żadnego z budynków, jakie pozostały po III Rzeszy i po komunistach – wszystkie zmodernizowano stosownie do nowych potrzeb. Budynek dawnego Ministerstwa Lotnictwa Rzeszy zajęło Ministerstwo Finansów, siedzibę Komitetu Centralnego Socjalistycznej Partii Jedności Niemiec (SED) – Ministerstwo Spraw Zagranicznych.

Oceniając nieprawdopodobny boom budowlany z dzisiejszej perspektywy, można dostrzec popełnione błędy. Tracą one jednak na znaczeniu, gdy traktuje się miasto jako wielką europejską stolicę, w której po prostu dobrze się żyje. Współczesny Berlin oderwał się od historii; ślady po murze giną wśród nowej zabudowy, zacierając się różnice pomiędzy dawnym „wschodem” i „zachodem”. Jednym z przejawów jest otwarcie na nowoczesną architekturę – w ciągu dwóch ostatnich dekad powstało wiele ciekawych dzieł. Co bardzo ważne: ich realizacja została precyzyjnie wpisana w plany miasta. Chaos, przypadkowość, brak spójnej koncepcji zabudowy – czyli bolączki np. Warszawy – nie dotyczą Berlina, objętego szczegółowymi projektami zagospodarowania. Tu nawet dzieło gwiazdy światowej architektury musi wpisywać się w zastany kontekst, a więc pasować gabarytami, wysokością, czasem nawet materiałem czy kolorem do sąsiednich zabudowań. Co zresztą nie utrudnia powstawania oryginalnych, ciekawych obiektów.

Reichstag z kopułą Fostera

Gmach Reichstagu, zniszczony w czasie wojny, odbudowany w latach 1961-1971, aż do 1991 r. stał pusty. Znajdował się na terenie Berlina Zachodniego, ale tuż obok muru, i używano go jedynie do okazjonalnych spotkań. W 1991 r. ponownie stał się siedzibą Bundestagu, izby



CREATIVE COMMONS

W 1994 r. rozpoczęła się przebudowa Reichstagu według projektu Normana Fostera. Najważniejszym punktem jej założeń była szklana kopuła o średnicy 38 i wysokości 23 i pół metra.



000000000 GETTY IMAGES/FLASH PRESS MEDIA

Zbombardowany Reichstag

„W kwietniu 1945 r. w Berlinie stwierdzono niemal 4 tys. samobójstw, a znaczenie więcej w ogóle nie zostało nigdzie odnotowanych. Martwe ciała szybko stały się stałym elementem berlińskiego krajobrazu”.

R. Moorhouse, *Stolica Hitlera*, Znak

Ruiny dzielnicy Schöneberg



GETTY IMAGES/FLASH PRESS MEDIA

niemieckiego parlamentu. Trzy lata później rozpoczęła się przebudowa według projektu Normana Foster'a. Najważniejszym punktem jej założeń była szklana kopuła o średnicy 38 i wysokości 23,5 metra. Dziś dwoma szklanymi windami tysiące turystów dziennie wjeżdża na jej szczyt, by podziwiać panoramę miasta. Budowa tej atrakcji turystycznej nie umniejszała powagi urzędu. Nie uczynił tego także słynny Christo, artysta znany z „opakowywania” w kolorowe tkaniny i plandeki budowli oraz części krajobrazu. W 1995 r. za pomocą 100 tys. m² polipropylenowego materiału oraz 15 km sznura opakował na 20 dni siedzibę jednej z najwyższych władz najpotężniejszego kraju w Europie. Zasłonięty Reichstag odwiedziło wówczas 5 milionów ludzi.

Muzeum Holocaustu

Ani Pomnik Pomordowanych Żydów Europy (budowany w latach 2003–2005; proj. Peter Eisenman), ani Muzeum Żydowskie (otwarte w 2001 r.; proj. Daniel Libeskind) nie są monumentalnymi, patetycznymi budowlami, choć nadając im taką formę Niemcy mogliby „zaprezentować” światu swoje poczucie winy. Pomnik – to właściwie duży publiczny plac w centrum miasta, zastawiony 2711 betonowymi blokami. Prostota tego założenia, a zarazem jego wyrazistość są przejmujące. Wśród betonowych brył, symbolizujących strony Talmudu, ludzie nierzadko odpoczywają, bawią się i nikogo to nie oburza.

Muzeum – to inny przykład; budynek-dzieło sztuki, inny niż tradycyjne muzea, będące zazwyczaj tylko „opakowaniem” dla ekspozycji. Dekonstruktivistyczny Libeskind nadał gmachowi kształt połamanej gwiazdy Dawida, obił go cynkową blachą, a elewacje poprzecinał zygzakami wąskich, nieregularnych okien. Puste, ciasne, betonowe korytarze, szczeliny, przez które sączy się światło, wreszcie wieża, w której widz zostaje na chwilę zamknięty za stalowymi drzwiami; dramatyczny wyraz tej budowli – prostej, a zarazem boleśnie wyrazistej – mówi więcej o tragedii europejskich Żydów niż pomniki i muzealne ekspozyty.

Park na lotnisku

Niektórzy za najbardziej kontrowersyjną realizację po roku 1989 uznają zabudowę jednego z największych i najruchliwszych placów w mieście, w samym centrum. Potsdamer Platz przez wiele lat był rozdzielony murem, pusty, zdegradowany. W 1990 r. zaczęły się tu pierwsze roboty budowlane. Oddany w ręce czterech różnych inwestorów – w ciągu kilku lat stał się centrum biurowo-rozrywkowym. O ile wieżowce, mieszczące siedziby firm nie budzą kontrowersji, o tyle Sony Center – ogromny kompleks budynków z kinami, sklepami, hotelami i muzeami, zaprojektowany przez Helmuta Jahna – to po prostu ogromna świątynia komercji. Wielki, zadaszony dziedziniec, ekspresyjna

architektura i mnóstwo ogólnodostępnej, atrakcyjnej przestrzeni rozrywkowej, przyciągają tu każdego dnia 70 tysięcy osób.

W 2008 r. władze Berlina ogłosiły likwidację niedochodowego i przekraczającego normy hałasu, bo położonego blisko centrum, lotniska Tempelhof. W obronie obiektu – a przede wszystkim monumentalnego budynku terminala z lat 20., rozbudowanego w III Rzeszy – stanęły tysiące berlińczyków. Rozpisano referendum, w którym 60% głosujących było w ogóle przeciwko likwidacji portu lotniczego, kolejne 35% chciało przeniesienia do budynku terminala miejskiego ratusza, ale wyniki uznano za nieważne z powodu zbyt niskiej frekwencji. Głos mieszkańców miasta nie poszedł jednak na marne i nie doszło do zabudowania tego niezwykle atrakcyjnego terenu. Stał się rozciągniętym na olbrzymiej przestrzeni publicznym parkiem. Sam budynek terminala tymczasowo przeznaczono na działania kulturalne, ale docelowo ma być jednak rozebrany. W dniu otwarcia parku, w maju 2010 r. na płycie dawnego lotniska bawiło się ponad 200 tysięcy ludzi. Koszt 60 milionów euro do 2017 r. obszar ten ma się stać w pełni ukształtowaną i „umeblowaną” atrakcyjną przestrzenią publiczną. Trudno chyba byłoby znaleźć na mapie świata drugie miasto, w którym 380 hektarów pustego terenu w centrum oddaje się w użytkowanie mieszkańcom. Ziemia w Berlinie jest bardzo droga, łatwo obliczyć, ile miasto zarobiłoby, sprzedając dawne lotnisko deweloperom.

Ale nie tylko takie widowiskowe projekty pokazują, że zjednoczony Berlin jest miastem, które dba o swoich obywateli. Dowodem na to jest sprzyjanie działaniom artystycznym i lokalnym inicjatywom kulturalno-rozrywkowym czy przebudowywanie infrastruktury miejskiej tak, by była bardziej przyjazna rowerzystom i pieszym. Lokalne władze patrzą przychylnie na oddolne inicjatywy mieszkańców (są dzielnice, gdzie w każdym domu działa galeria, sklep czy kawiarnia).

Istotną kwestią jest też dbałość samorządu o dostępność mieszkań – od cichej akceptacji squatów, przez budowę osiedli socjalnych, po gigantyczne przedsięwzięcia – jak rewitalizacja osiedla Hellersdorf.

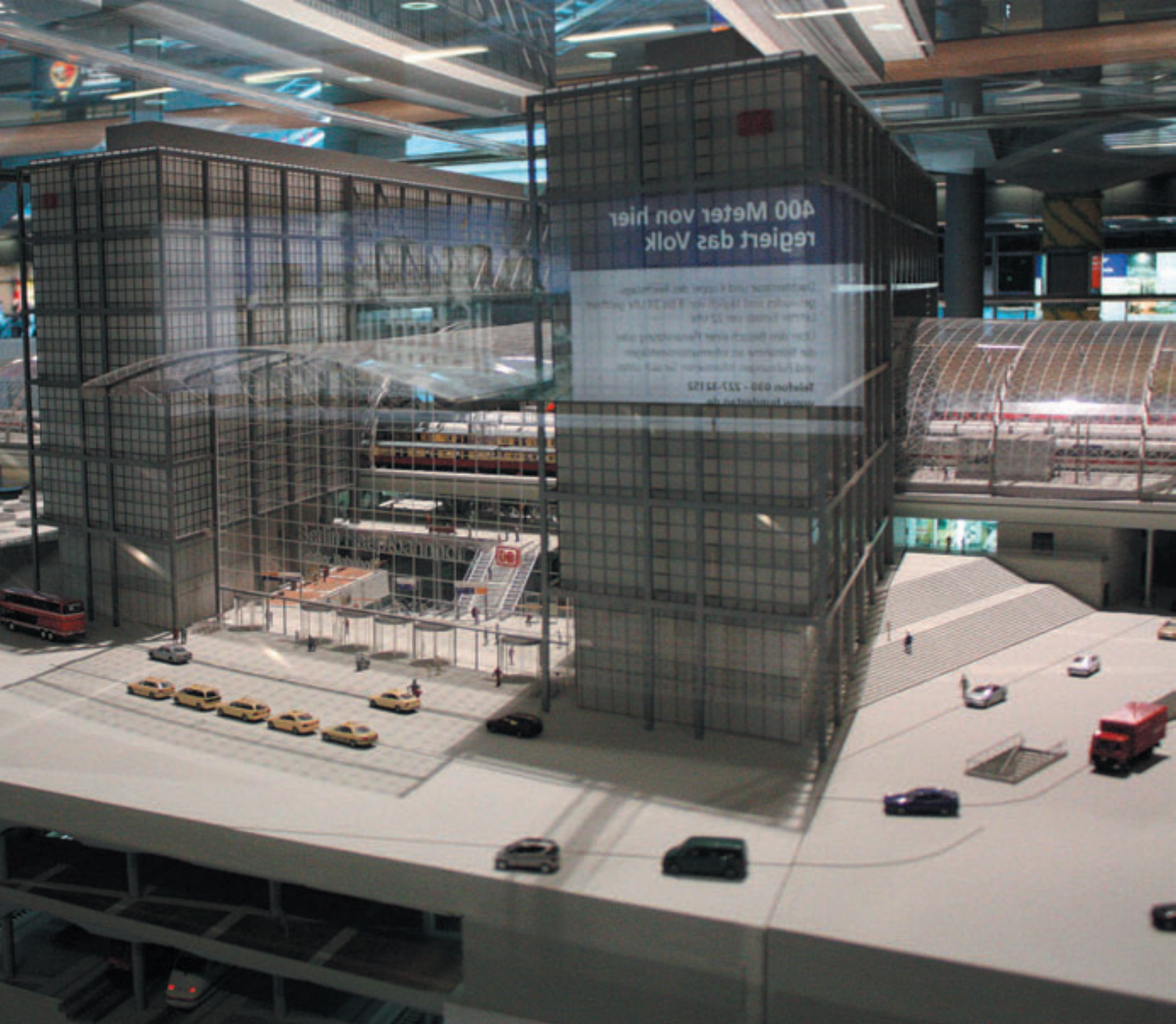
Czy zdroworozsądkowe podejście do życia, podobno charakteryzujące Niemców, spowodowało, że po wojennych zniszczeniach i doświadczeniach 40-letniego podziału na dwa różne światy Berlin jest tętniącym życiem, nowoczesnym, pełnym doskonałej architektury, a przede wszystkim przyjaznym ludziom miastem? Dlaczego – mimo wielu podobnych kart historii – o Warszawie nie da się tego samego powiedzieć? Chyba przede wszystkim dlatego, że władze niemieckiej stolicy miały długofalowy plan dla metropolii, wizję, w jakim kierunku ma się ono rozwijać i – co najważniejsze – dla kogo. No i niebagatelne fundusze.

BM



CREATIVE COMMONS

Hauptbahnhof Berlin (2006), drugi co do wielkości – po lipskim – dworzec kolejowy Europy.



Holocaust pochłonił ok. 6 milionów ofiar pochodzenia żydowskiego. W 2003 r. Niemcy oddali fragment centrum Berlina pod zaprojektowany przez Petera Eisenmana Pomnik Pomordowanych Żydów Europy (Holocaust Memorial). To właściwie duży publiczny plac w centrum miasta, pokryty 2711 betonowymi blokami, symbolizującymi strony Talmudu. Choćby oddali całe miasto, nie zmaże to ich winy.

Misteria

z barokowymi gwiazdami

Wiosną w Krakowie odbędzie się
9. festiwal Misteria Paschalia.



Koncert festiwalowy w kościele p.w. św. Katarzyny Aleksandryjskiej.

Niezwykle zapowiada się tegoroczna edycja festiwalu. 2 kwietnia zainauguruje ją występ jednego z najwyżej cenionych zespołów muzyki dawnej – Europa Galante pod dykcją Fabia Biondiego.

Z międzynarodową grupą śpiewaków (m.in. Robertą Invernizzi, Pamelą Lucciarini i Mariną de Liso) zaprezentuje oratorium *La Fenice sul rogo, ovvero la morte di S. Giuseppe* Giovanniego Battisty Pergolesiego.

Tegoroczny program zbudowaliśmy wokół dwóch oratoriów związanych z postacią Judyty – mówi Filip Berkowicz, dyrektor artystyczny festiwalu Misteria Paschalia. Pierwsze z nich – *Juditha Triumphans* Antonia Vivaldiego – usłyszymy 3 kwietnia w sali Filharmonii Krakowskiej. Wykona je entuzjastycznie przyjmowany przez festiwalową publiczność zespół Accademia Bizantina pod dykcją Ottavia Dantone. Włoskim mistrzom barokowego grania towarzyszyć będzie zespół wokalny Capelli Cracoviensis. Drugie – *La Giuditta* Alessandra Scarlatti – zaprezentuje w Krakowie zespół La Venexiana (5 kwietnia). Wydarzeniem festiwalu będzie występ formacji Hespèrion XXI i La Capella Reial de Catalunya, prowadzonych przez katalońskiego wirtuoza violi da gamba – Jordiiego Savalla (4 kwietnia). Goszczący regularnie na krakowskim festiwalu artysta przywozi w tym roku monumentalne dzieło *Dinastia Borgia*, w którym obok muzyki arabskiej i chorałów gregoriańskich rozbrzmiewają tureckie tańce, włoskie i hiszpańskie pieśni, a nawet żałobne motety Josquina Des Prés.

Zaplanowanym na 6 kwietnia koncertem Marca Minkowskiego i jego zespołu Les Musiciens du Louvre Grenoble festiwal zakończy trzyletni „cykl Bachowski”, prezentowany przez tych właśnie artystów. Tym razem Minkowski interpretować będzie *Pasję Mateuszową* Johanna Sebastiana Bacha. Ten koncert też będzie miał krakowski akcent. W zespole francuskiego mistrza zaśpiewa bowiem sopranistka Jolanta Kowalska, absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie i śpiewaczka zespołu Capelli Cracoviensis.

W programie festiwalu znajdzie się również zainaugurowany rok temu cykl „Debiuty”. W kaplicy św. Kingi w Kopalni Soli w Wieliczce zadebiutuje Ensemble Peregrina, którego kierownikiem artystycznym jest nominowana ostatnio do nagrody „Paszport Polityki” śpiewaczka oraz harfistka Agnieszka Budzińska-Bennett (7 kwietnia).

Niezwykle zapowiadają się też dwa finałowe występy – *Arie e concerti* z muzyką Händla (8 kwietnia) i Vivaldiego (9 kwietnia). Bohaterką pierwszego z nich będzie dysponująca koloraturowym sopranem niemiecka śpiewaczka Simone Kermes oraz słynna Venice Baroque Orchestra pod dykcją Andrei Marcona. Dzień później z zespołem Ensemble Matheus zaśpiewa rosyjska sopranistka Julia Lezhneva. – Lezhneva, już teraz uznawana na świecie za następczynię Cecilii Bartoli, zachwyciła krakowską publiczność i rozbudziła apetyty podczas *Alciny* Minkowskiego, prezentowanej w ramach krakowskiego cyklu Opera Rara. Zaśpiewa aż osiem arii. To będzie wydarzenie! – podkreśla Filip Berkowicz.

Więcej na www.misteriapaschalia.pl

Tomasz Handzlik



Jordi Savall



Albert Altdorfer, *Bitwa Aleksandra Wielkiego pod Issos / Battle of Issus* (1529),
Alte Pinakothek, Monachium/Munich.

Editorial

May you live in interesting times!

The central theme of the 16th Ludwig van Beethoven Easter Festival is a reflection of our times, rife with conflict. The societies of the Middle East and Northern Africa sizzle with unrest; there is danger of an imminent fuel crisis caused by the escalation of the strife between Iran and the West; and the North Korean regime threatens the rest of the world with nuclear destruction. It is not much better in Europe: economic crisis causes unrest that shakes the foundations of Euroland. The public debate is dominated by exceedingly tetchy language, with the group of threatened state economies being referred to by the catchy acronym PIGS. We should also take note of the growing attitudes of entitlement, xenophobia, and anarchism, the controversy over ACTA. Such a polarisation of positions and reviews inspires concerns, and means that the contemporary world should no longer be treated in the categories of antagonism and compromise, but rather war and peace.

History teaches us that world conflicts, bringing death and poverty to millions, may frequently translate into later civilisation leaps: if not for the Second World War, we would have had no space exploration, accelerated development of medicine, sophisticated electronics, or nuclear energy. Moreover, the 20th century showed most precisely that the world will never be the same after a global conflict. This watershed is also visible in art, just to mention the works of Messiaen (*Quartet for the End of Time*), Penderecki (*Threnody to the Victims of Hiroshima*), and Górecki (*Symphony No. 3*). The 21st century, the time of the Internet, Facebook and iPhones, shows that every conflict is global – if not due to its immediate outreach, then definitely through the instant hype around it in the media. Only a hundred years ago Wyspiański's famous adage „What's new in politics? The Chinese are holding up well!?” brought laughter in the aisles, and today we're all concerned watching live transmissions from skirmishes that are thousands of kilometres away. Contemporary art has learned to react instantaneously to these accounts, at times in ways that are even more shocking.

Is war as a phenomenon, therefore, good for art and inspiring for artists? Whether we want it or not, such a conclusion may have its supporters.

The 19th century, the time of Beethoven and his immediate followers, already bore personalities to the like of Chopin and Wagner, Dostoevsky and Mickiewicz, Delacroix and Monet – geniuses branded with the conflicts of their times, and the premonition of the incoming storm. Returning to China: possibly only a country where both the military and the philosophic traditions are counted in millennia could coin the phrase “May you live in interesting times!”.

We can construe this as a curse but also a promise; or just a prophecy of the unavoidable.

Andrzej Giza

Director of the Ludwig van Beethoven Association

Editorial

Two faces of war

“War and Peace” is the motto of the 16th Ludwig van Beethoven Easter Festival. At the same time, it is the main theme of the 14th issue of this magazine, in which we focus on military subjects in music, opera, painting, photography, film, and also on the Internet. Organised killing has been presented in art, by the praising of valour in battle scenes, where the most important thing was the

clattering of arms, and – in a way from the wings – by portraying the atrocities accompanying armed conflicts. Especially the cinema portrays this human “civilian” perspective ever more intensively, for example, recently in Agnieszka Holland's *In Darkness* and Wojciech Smarzowski's *Rose*. Artists would not be artists if they did not treat the subject of war as a pretext for experimenting with sound, colour, perspective, and light. It has always been thus. There would probably have been no so-called *Black Paintings* by Goya, the first step towards abstraction, if not for his earlier series *Disasters of War* (by the way, Goya would have made a perfect war photographer).

Is war aligned with human nature? There is no single answer to that. Leo Tolstoy, a veteran of the Crimean war, writes thus about the Napoleonic onslaught of Russia, opening the third volume of his epic work: “On the twelfth of June, 1812, the forces of Western Europe crossed the Russian frontier and war began, that is, an event took place opposed to human reason and to human nature”. Tolstoy, the author of magnificent descriptions of battles, believed the great commanders who sent people to death with a light heart were only puppets in the fatal plans of History. The question, therefore, is what then are the sources of the pleasure experienced by audiences lapping up the media reports from the epicentre of the battle, and photographs of mutilated victims of human cruelty, as described by Susan Sontag in her essay *Regarding the Pain of Others*. One hesitates to ask for the answer.

Anna S. Dębowska

Editor-in-chief Beethoven Magazine

Elżbieta Penderecka: *I promote the good name of Poland in the world*

President of the Ludwig van Beethoven Association, speaks of international honours, the attractions of the 16th Ludwig van Beethoven Easter Festival, and Dmitri Shostakovich.

Anna S. Dębowska: You have been the recipient of several dozen international and Polish honours, medals, and awards – in Italy, Germany, Austria, Armenia, Lithuania, and the United States. Which of these are you especially proud of?

Elżbieta Penderecka: I greatly enjoyed the *Gloria Artis* Medal of Merit and Culture medal I received last year from the Minister of Culture, Bogdan Zdrojewski. It was an appreciation of the 15 years of the Ludwig van Beethoven Easter Festival. I find it an honour, and in that I am fully aware that I am doing something very important for music and that I have deserved this honour. The Easter Festival has magnificent achievements to its name and is exceptional; its programme includes not only concerts, but also master classes, an academic symposium, and an exhibition of musical manuscripts.

You are also glad to have the Jagiellonian University Person of Merit distinction, are you not?

Very much so, and for a number of reasons. We have collaborated with the Jagiellonian University from the earliest days of the festival on the annual

exhibition of the manuscripts stored in the archive of the Jagiellonian Library. It is one of Europe's oldest universities, with profound traditions recognised all over the world. The honour was all the greater as I was presented with the decoration on the day of the inauguration of the academic year. Moreover, through my family, I am linked to the university; my relatives have lectured here, my children have studied, and I personally began studying physics at the Jagiellonian, and knew its current rector, Karol Musioł, from our time as undergraduates.

The Cross pro Merito Melitensi with the Badge of the Sovereign Military Order of Malta seems absolutely extraordinary. In the Middle Ages the Order founded the first hospitals, and it is exceptionally rare for this decoration to be awarded to women.

This is an award for charity work. Twenty-five years ago, together with Father Józef Tischner, I established the Promyk Słońca – Ray of the Sun foundation for children with Down syndrome, especially young children. The progress of the illness may be alleviated, but one needs proper care. Children with this syndrome are exceptionally talented in arts and music, and they are great at painting, which is also a capacity worth developing. The first such centre opened in Kraków, followed by those in Warsaw and Wrocław, which today is home to a great institution that treats children from various parts of Poland. I was very strongly connected to the foundation in its first years. The Order appreciated my humanitarian activity and aid for young artists. When my husband was bestowed the highest honour of the Maltese Order, I received the one that is conferred on women, and the title of Dame. The Grand Master of the Order, Robert Matthew Festing, bestowed them upon us during a ceremony in Rome.

You are also a recipient of the Carl Bertelsmann Prize, earlier awarded to Adam Michnik, Tadeusz Mazowiecki, and Leszek Balcerowicz.

In my case, it was an award for furthering German music and culture in Poland. The Ludwig van Beethoven Association has brought the largest number of German artists to Poland. The roll of names is impressive. The ambassador of the Federal Republic of Germany in Warsaw, who we presented it to, said he found it difficult to believe that all this was achieved by one person. Also, the fact that the festival has always been accompanied by the exhibition of musical manuscripts from the Prussian Library in Berlin, today meticulously stored by the Jagiellonian Library, was appreciated. Their presence in Poland used to be a taboo, and today everyone is welcome to see those manuscripts, the recollection that should be presented to the public. Thanks to our collaboration with the Jagiellonian University we have shown them, year in year out, for 15 years.

Is there a connection between the honour from the Embassy of the Bolivarian Republic of Venezuela and your collaboration with Maestro José Antonio Abreu, the man behind El Sistema?

And with the Simon Bolívar Youth Orchestra of Venezuela, whom I invited to Poland in June 2010, at the same time organising Gustavo Dudamel's first visit to our country. Inviting them to Poland had long been a dream of mine. My ties with Venezuela date back to the 1960s. It was then that, together with my husband,

I met Maestro Abreu. I was fascinated with his idea of assisting musically talented children. Abreu gave them the opportunity to break out of poverty, start a better life, and enter a path of personal and artistic development.

You were also awarded the honorary distinction Bene Merito for the strengthening of Poland's position in the international arena.

Presenting me with that award at the Presidential Palace, Radosław Sikorski, the Minister of Foreign Affairs, said: "there is hardly anyone that deserves this award as much as you do, for promotion of Polish music in the world, yet also for promoting the best of the world in Poland. You are one of the best ambassadors of our country".

The Knight's Cross of the Order of Poland Reborn (*Polonia Restituta*), which you received in 1996, is one of the highest Polish state decorations, modelled on the French Legion of Honour.

It was my first medal, and I received it back in the days when Aleksander Kwaśniewski was the President of Poland, among other things for the promotion of Polish music in the world. At the time, together with my husband, I had co-organised the Pablo Casals Festival in Puerto Rico's San Juan for 10 years, and the motion to award me the Knight's Cross was put forward by Minister Barbara Labuda. It was a great joy and I was truly honoured that my activity promoting the good name of Poland in the world had been honoured in this way.

Yale School of Music also honoured you with its prize. Will the most talented graduates of the university sing the solo parts of another unknown opera at the Beethoven Festival this year, as they did in 2011?

I'm continuing to develop collaboration with Yale School of Music and Professor Doris Yarick-Cross. Italo Montemezzi's *L'amore dei tre re* is already our second operatic production with the participation of the professor's students. The plans also include another recording in this series of forgotten operas which the Association is producing together with Polish Radio.

This year, the subject of the Festival is "War and Peace". Does war frequently feature as a theme in music?

There are a number of works that are closely linked to the motto of the 16th Festival: *Wellington's Victory*, the *1812 Overture*, *Alexander Nevsky* – Prokofiev's cantata devoted to a prince and an Orthodox saint. And, naturally, the *Polish Requiem* by Krzysztof Penderecki.

It is an exceptional work. Do you remember its first performance?

Of course. In 1980 a million people were reported to have gathered at the foot of the monument to the murdered shipyard workers. I must say that a number of composers refused Lech Wałęsa's request to write a piece, yet my husband said that he would of course do it. *Lacrimosa* was followed by successive parts of the *Polish Requiem*, and the world premiere was conducted by Mstislav Rostropovich in Stuttgart. After the concert, Krzysztof Penderecki was summoned to the Central Committee [of the Polish United Workers' Party], and demands that he strike out the patriotic dedications were made. I remember he said: "I'd rather emigrate than do it". There is a quite a stretch of Polish history connected to this work. I find it a pity that it will not be conducted by my husband at the festival, but at the same

time he will be conducting St Luke's Passion in Alwernia near Kraków. I asked Jacek Kaspszyk, and I believe that together with the Polish National Radio Symphony Orchestra (NOSPR) and the Kraków Philharmonic choir, he will perform this piece magnificently.

The programme also includes Dmitri Shostakovich's Symphony No. 7 "Leningrad", a work that is as consummate as it is famous. Shostakovich survived the siege of Leningrad, and the tragedy of its residents left a powerful mark on him.

I had the honour of knowing Shostakovich in person. I met him at the Moscow Conservatory, during one of our frequent visits to the Soviet Union. Those visits resulted in numerous friendships with great Russian artists, whose number included Shostakovich. To this day, I am friends with Irina Shostakovich, the composer's second wife. I must say that meetings with Dmitri were a rarity, as he was a very difficult man, who found it hard to approach people. With the years of Stalinist terror having influenced his psyche negatively, he was highly mistrustful. After the first meeting with Shostakovich, I told my husband that I believed he should send him one of his records with a dedication. Krzysztof was hesitant, yet while in Moscow, we presented the composer with a recording of *St Luke's Passion*. My husband was not sure whether Shostakovich would listen to the recording at all, as the subject was a religious one, i.e. banned in the USSR at the time. And yet he did, and he wrote back: "Dorogoi [Dear] Krzysztof, I believe this is the greatest work of the 20th century. Thank you very heartily for it, yours Dmitri".

Magnificent words!

My husband frequently conducted Shostakovich, believed to be one of the greatest symphony artists of the 20th century, at the time when he was not yet all that popular in the West.

The Mariinsky Theatre Symphony Orchestra is a great rarity in Poland.

Our ties with the Mariinsky are close, and not only through the friendship between my husband and Gergiev. They are not the only Russian orchestra at the Easter Festival. We have brought the famous Saint Petersburg Philharmonic with Yuri Temirkanov, and next year we would like to invite the Moscow Philharmonic.

Much like eminent soloists, the audience expect magnificent orchestras, and these have never been in short supply at the Easter Festival. Were you especially keen this year on inviting so many consummate conductors?

After a series of concerts by the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen conducted by Paavo Järvi, who presented all Beethoven's symphonies two years ago, we decided to re-invite the orchestra, bearing in mind how very successful they were in Warsaw. This time, they will play all the four symphonies of Robert Schumann, with Truls Mørk, who I have known for years and who has been one of the three performers of the Concerto grosso in Tokyo under Maestro Charles Dutoit, on the cello. Another returning guest is Ingo Metzmacher, this time with the Gustav Mahler Jugendorchester.

Inviting the winners of international competitions has been an assumption of the Association from its beginning. This is why we begin the festival with a concert by no fewer than three winners of last year's Tchaikovsky Competition in Moscow. They are Daniil Trifonov, Sergey Dogadin and a fantastic

Armenian cellist, Narek Hakhnazaryan. There will be another winner performing, Clemens Schuldt, who succeeded in the Donatella Flick Conducting Competition, and is currently an assistant to Valery Gergiev at the London Symphony Orchestra.

I am very glad that a selection of piano and violin sonatas this year will be presented by Julian Rachlin and Itamar Golan. Rachlin played it this year at Beethovenfest in Bonn, and *Gramophone* magazine considered that concert one of the events of the year 2011. I believe that we are in for a magnificent feast for the spirit.

Interviewed by **Anna S. Dębowska**

A constellation of stars

The 16th Ludwig van Beethoven Easter Festival: a plethora of magnificent orchestras, a unique tournament of conductors.

Deutsche Kammerphilharmonie Bremen arrive under the lead of **Paavo Järvi**, much like two years ago, when the ensemble captivated the festival audience with their performance of all Ludwig van Beethoven's symphonies. This year, over two nights, the Bremen musicians will play four symphonies of Robert Schumann. Paavo Järvi represents an Estonian clan of conductors.

The first to win international acclaim was Neeme, and today his sons – the younger, Kristjan and the elder, Paavo – are practically as famous. Paavo believes it is good to deal with composers in a comprehensive manner as "this is the best way to enter their world". Earlier, he presented in Europe all Brahms's symphonies, and – together with the Frankfurt Orchestra – those of Bruckner. The soloist in Schumann's Cello concerto in A minor will be **Truls Mørk**. Fascinated with the artistry of the performance of Mstislav Rostropovich, the eminent Norwegian cellist was the first Scandinavian ever to make it to the finals of the Tchaikovsky Competition in Moscow (1982). Last year, the artist returned to the stage after conquering a dangerous disease caused by an infection of the central nervous system, which he came down with in 2009. A more frequent visitor to Warsaw than Paavo Järvi is **Valery Gergiev**, who in 2011 conducted the world premiere of Krzysztof Penderecki's *A sea of dreams did breathe on me... Songs of reverie and nostalgia*, and who was also a guest conductor at the National Opera. This visit is rather special in character, as Valery Gergiev comes accompanied by the **St Petersburg Mariinsky Theatre Symphony Orchestra**, which he has directed for 24 years without feeling tired.

"I continue to find motivation to work, even greater than early in the 1990s, when it was all about the theatre surviving the time of an economic watershed".

The Mariinsky features among the foremost world opera stages. Its soloists and ensembles operate independently, as proved by the festival performance of the Orchestra under the baton of their director, in a Russian repertoire with the imposing *1812* overture by Pyotr Tchaikovsky and Sergei Prokofiev's *Alexander Nevsky* cantata.

Andrey Boreyko comes from a Polish-Russian family, and began his career in conducting in the 1990s as the head of the Poznań Philharmonic, also running orchestras in Jena, Hamburg, and Bern. In 2009, he signed a five-year contract with the Dusseldorf Symphony

Orchestra, who he will perform with at the festival, conducting among others Beethoven's Symphony No. 3. **Ingo Metzmacher** is the same age as Andrey Boreyko – both were born in 1957 – yet they conduct two very different ensembles. The traditions of the **Düsseldorfer Symphoniker** date back to the 18th century, while the **Gustav Mahler Jugendorchester** originated in 1986. Playing in it today are representatives of 26 states, and the role of collaborating conductors is impressive indeed. For the Beethoven Festival, Ingo Metzmacher will prepare a concert with fragments of Richard Wagner's *Götterdämmerung* and Dmitri Shostakovich's Symphony No. 7 "Leningrad".

Closing the Festival, **Sylvain Cambreling** will conduct Claude Debussy's *The Martyrdom of Saint Sebastian* mystery play, with the participation of Sinfonia Varsovia and the Warsaw Philharmonic Choir. The French conductor is an artist of supreme experience, as he supported Gerard Mortier in his successive terms as the director of the Théâtre de La Monnaie in Brussels, the Salzburg Festival, and the Ruhrtriennale. Currently, he conducts ever more often at the Teatro Real in Madrid, which recently nominated him as its managing director. Among the soloists, one must not overlook the recital by **Julian Rachlin**, one of the leading violin players among the young, or maybe already middle (he is 37) generation, and today the world stages are captivated by teenagers. By the way, this was the case too with Rachlin, when he appeared on them at the age of 14: he is the youngest soloist who the Vienna Philharmonic ever played with. Although born in Lithuania, Julian Rachlin has lived in Vienna since the age of four. His partner at the piano at the Easter Festival will be the Lithuanian **Itamar Golan**.

Alexei Volodin often used to be mistaken for his compatriot Arcadi Volodos, five years his senior. Yet for a number of years the talented pianist, born in Leningrad in 1977, has been so recognised in the world that such errors are out of the question.

At the festival, he will be the soloist in Sergei Rachmaninoff's Concerto No. 3 in D minor during the evening that will belong to the Mariinsky Theatre Symphony Orchestra.

There will be fewer stars of world vocal art than in the previous rounds of the festival, yet the Swede **Irène Theorin** is an eminent Wagnerian singer who made her début in Bayreuth in 2000 as one of the Valkyries, and since 2008 has performed the part of Isolde. In 2010, she was fantastic in Richard Strauss's *Elektra* at Salzburg Festival. In Warsaw, she will present her talent in extracts from the *Twilight of the Gods*. The Wagnerian parts also belong to the repertoire of the German **Janina Baechle**, associated primarily with the Munich Staatsoper, who could recently be seen playing Ortrud in *Lohengrin*, and also Jezibaba in Antonín Dvořák's *Rusalka*. In Warsaw, she will be one of the soloists in *The Martyrdom of Saint Sebastian*.

Returning to sing at the festival will be **Ekaterina Semenchuk**, so gracious last year in Mahler's Symphony No. 2, conducted by Antoni Wit.

Now we shall hear her in another showstopping concerto part written for a mezzo-soprano, as she will sing the heartrending *The Field of the Dead* from Prokofiev's *Alexander Nevsky* during the performance of the Mariinsky Theatre Orchestra. She has been its star for five years, but can also be admired on numerous other stages. This season, she has sung among others at the Teatro Real in Madrid and at the Los Angeles Opera.

Jacek Marczyński

Paavo Järvi: Schumann, after Beethoven

[Following their extraordinary success with Ludwig van Beethoven's symphonies, the Estonian conductor Paavo Järvi and Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen have prepared another project: all four symphonies of Robert Schumann.](#)

The pretext for the series was the 200th anniversary of the birth of the German composer in 2010 (parallel to the Fryderyk Chopin Jubilee). Paavo Järvi believes the transition from Beethoven to Schumann to be a logical step: "whatever followed Beethoven stemmed directly from him, and every composer simply had to refer to Beethoven", he confessed in interviews. The strategy was similar. First, a long (and still uncompleted) series of concerts all over the world: Osaka, Tokyo, Canada, New York, festivals in Ravinia, Schleswig-Holstein, Düsseldorf, and Bonn. Then recordings on the Sony Music label (the symphonies in B flat major and E flat major have already been released). Fantastic reviews ensued, much like in the case of Beethoven. The world was again captivated by the performances of Paavo Järvi's orchestra, even though, quite obviously, the romanticist from Zwickau aroused no emotions on a par in their power with the genius from Bonn, especially in the capacity of a composer of symphonies. So the artists found it more difficult. Beethoven will bear the worst performances, while Schumann requires sensitivity and understanding: from both the performers and listeners. Schumann's orchestral works were underrated for a very long time, and remained in the shadow of his piano and song compositions. He was considered the master of the small form, especially repetitive, akin in their construction to songs, innovative in reference to the heritage of classicism; a composer of intimate disclosures and truly romantic – frequently eerie – moods; a composer of music with exceedingly essential expression, for which a solo piano was the best medium. Schumann, striving with the architecture of the symphonic form and instrumentation, was treated fairly condescendingly: he admired Beethoven and wrote insightful articles about his symphonies, yet as a composer of such music he was no match for the composer of *Eroica*. And yet, in recent years, the values of his four symphonies are perceived increasingly often. What certainly contributed to that was the movement of performing in style, on instruments from the period. Then Schumann's symphonies showed the true face of the composer-colourist. Paavo Järvi – one of the most eminent conductors of the middle generation, the artistic director of the Orchestre de Paris, and, since 2004, the leader of the Bremen Orchestra – is very strongly inspired with historical performances, and the precision in recreating the score and composer's intention characteristic of that current. Although Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen play contemporary instruments, the musicians are aware of the stylish sound. "We have yielded to the influence of authentic performances, and what is defined by the English HIP, i.e. 'historically informed performance practice'. We are 'historically informed', and at the same time trying not to be partisans of any camp, divided along the use of authentic or non-authentic instruments. This is not what we emphasise. Most important is the understanding of old performing practices,

and yet we try to approach the question creatively. The thing is that if you understand the old performing practices and apply them without a powerful internal conviction for music, such a performance will never sound natural", Järvi explained to Marcin Majchrowski in his interview for "Beethoven Magazine".

In many interviews, the Estonian conductor emphasises that Schumann calls for different means and concepts from Beethoven. Järvi believes that he makes an ideal composer for the virtuoso orchestra from Bremen. "In Schumann's symphonies, the ensemble presents an entirely different artistic face. Beethoven, with whom we began our cooperation, we also found ideal, yet in another style – he requires internal force, suppleness, energy, and skilful differentiation of dynamics. Schumann, meanwhile, cannot be played without a profound understanding of what Romanticism was in music. The precision of playing is less significant than the skill to construct powerful, often extreme, emotions and tensions, which the music of the neurotic Schumann abounds with", the head of Bremen Philharmonics believes. And he must have been successful if, reporting on a concert from Alice Tully Hall, a reviewer from the *New York Times* wrote that it was a "Xanax-free performance".

The two nights with Schumann symphonies at the 16th Ludwig van Beethoven Easter Festival therefore promise to be highly attractive. **asd**

[26th February – Symphonies No. 4 and 1, and Cello Concerto in a minor, soloist Truls Mørk](#)
[27th February – Symphonies No. 2 and 3](#)
 7.30 pm, Warsaw Philharmonic – Concert Hall

Valery Gergiev – a legend...

[... and institution. Prospero, Ariel, Puck, or what you will. A profile of the artist.](#)

A new arrival in St Petersburg is welcomed by countless rows of white-and-green birches that surround Pulkovo Airport. Once you have reached the city centre, your attention is attracted by a huge neon sign reading Leningrad – Hero City, commemorating the siege from the days of the second world war.

And it is here, by the Neva, that you can meet Valery Gergiev, probably the most sought-after conductor in the world. Additionally: director, manager, producer. It is here that he made his début as a conductor, in 1978 in Sergei Prokofiev's *War and Peace* at the Mariinsky Theatre, at the time still the Kirov Theatre.

Last summer, on his invitation, the Swiss director Daniele Finzi Pasca prepared Giuseppe Verdi's *Aida* in the concert hall of the theatre, known as Marinka 3, in quite a surprising adaptation, with acrobats from the famous Cirque du Soleil appearing on the stage. After the generously applauded premiere, the crowd of performers awaited Maestro Gergiev backstage. He showed up quickly, thanked the artists even more quickly, and explained his principle of work to the invited guests in a single English sentence: "maximum progress in minimum rehearsal time". In answer to that, one of the acrobats turned a somersault and began to run around the conductor on his hands. Valery Gergiev smiled surreptitiously, only to disappear a moment later, probably to conduct something on the other side of the world. After all,

he is rumoured to be able to appear in numerous places at the same time, as if limited by neither time nor space.

Gergiev is the head of the Mariinsky theatre, Tchaikovsky Competitions in Moscow, and the London Symphony Orchestra, cooperating permanently with the Vienna Philharmonic, the Rotterdam Symphony Orchestra, and the Metropolitan Opera. He performs in the choicest concert halls from New York to Tokyo, but also – a fact that is hardly publicised – he frequently conducts in the Russian provinces, paying great attention to musical education. He is eager to speak about young people who need persistent convincing of the merits of the classics, also in Russia. It is said that thanks to his encouragement (and an attractive ticket price offer) *War and Peace* at the Mariinsky attracted more than 1000 students from St Petersburg Technical University. Gergiev claims that without decisive action, the musical culture of Russia may collapse, and therefore – as promotion of music requires recordings – he established his own “Mariinsky label”, as he calls it. In the not too distant perspective, he is planning to open his own radio station covering the whole of Russia.

Valery Gergiev hails from Northern Ossetia, and though born in Moscow, he was brought up in the Caucasus. The composer does remember his roots, the most renowned proof of which having been on 22nd July 2008, when he unexpectedly conducted in the bombed Tskhinvali in Southern Ossetia. After the concert, whose programme included Dmitri Shostakovich's Symphony No. 7 “Leningrad”, a symbolic work connected to the Nazi siege of the city, Gergiev spoke with extreme censure about war. “This subject is still treated very seriously in Russia. And that is how I treat it. My father fought from the very beginning of the war against Hitler, and was away from home for many years. One mustn't forget what role my country – formerly the Soviet Union – played during the Second World War. After the breakdown of the USSR, there were various voices concerning the events of that time which I cannot agree with. They said that the Soviet Union also committed crimes, like the Nazis. One tends to forget how many citizens of our country died during the war”. Asked whether peace in the Caucasus is possible, Gergiev claims that “twenty years ago, the nationalists thundered like heroes, yet were always pulling the same strings – ‘to chase away the Russians, to chase away the Soviets: we've got our traditions here and our grand culture’. Yet they committed serious errors when it came to the management of their independent states and coexistence in peace between themselves and with their neighbours”, Gergiev pointed out. “I don't want to discuss this concert as a political event, as for us it was a human reflex, a requiem concert. For the residents of the devastated city, it meant a return to life”, he stated at the end. When, soon afterwards, *Time* counted him among the hundred most influential people in the world, Gergiev told the American journalists that, being a representative of a great culture, one cannot treat such distinctions seriously. “I come from the country of Tchaikovsky, Shostakovich, and many, many other magnificent artists, and I simply feel myself to be an ambassador of that country”, he declared. The “diplomatic mission” of Valery Abisalovich is not limited to Russian music solely. For services to Polish culture, the conductor was awarded the Golden Gloria Artis Medal of Merit and Culture. For Karol Szymanowski's *King Roger* at the Mariinsky, for the extended Chopin cycle in the programme of the White Nights Festival, whose artistic director he is, for the world premiere of Krzysztof

Penderecki's *A sea of dreams did breathe on me... Songs of reverie and nostalgia*.

This August, together with the London Symphony Orchestra Gergiev will perform all four of Szymanowski's symphonies at the Edinburgh International Festival (EIF), which the director of the EIF, Jonathan Mills, heralds as a sensation. It will be interesting to see whether there too somebody will dance on their hands with joy there.

Aleksander Laskowski

Valery Gergiev will conduct Sergei Prokofiev's *War and Peace* opera during the guest appearance by the Mariinsky Theatre in Poland at the National Opera on 27th and 28th March.

On 29th March, at the 16th Ludwig van Beethoven Easter Festival, Gergiev will conduct Sergei Prokofiev's *Alexander Nevsky* cantata, Pyotr Tchaikovsky's 1812 overture, and Sergei Rachmaninoff's Piano concerto No. 3 in D minor. Guest appearances by Ekaterina Semenchuk (mezzo-soprano), Alexei Volodin (piano), Mariinsky Theatre Symphonic Orchestra.

Mariinsky Theatre – Russia's prime stage

In the USSR, it remained in the shadow of Moscow's Bolshoi, and now it has climbed to one of the leading positions in the world, writes Grzegorz Wiśniewski.

The mastermind of Mariinsky's success, the artistic manager of the ensemble since 1988, Valery Gergiev, is one of the world's most recognised conductors, and in the organisation of operatic life he has no equal. Another symbol of the achievements and level of the St Petersburg Theatre is the career of Anna Netrebko, who grew up here. But let us begin at the beginning.

From Catherine to Maria Alexandrovna

The Mariinsky Theatre in St Petersburg recognises 1783 as the year of its birth, as it was then that Tsarina Catherine the Great established the Russian dramatic and operatic troupe with a special ukase, and had the imposing building of the Imperial Bolshoi (i.e. Grand) Theatre, also known as the Imperial Bolshoi Kamenny Theatre, constructed for it. Today, Mariinsky is based on the opposite side of the Theatre Square. Strong foundations for the operation of the new theatre were laid a few decades earlier by the imperial court opera, in whose development foreigners – Tommaso Traetta and Giovanni Paisiello – participated. Paisiello's *Il mondo della luna* was performed during the official opening of the building of St Petersburg's Imperial Theatre. The singers and dancers shared the premises of the theatre with drama artists until the 1830s, when the latter received their own, magnificent stage, designed by Carlo Rossi – the Alexandrine Theatre, so named after the spouse of Tsar Nicholas I.

At the time, the musical director of the Imperial Theatres was a Pole, Józef Kozłowski (Osip Kozlovsky), and the Kapellmeister of the Orchestra of the Bolshoi Kamenny Theatre was an Italian, Catterino Cavos, also famous for his compositions. He was the author of the first opera about Ivan Susanin, a Russian peasant hero from the days of the Time of Troubles and the Polish invasion of Russia. Similarly, Mikhail Glinka, the man behind the Russian national school, made Susanin the

main hero of his first opera. The world premiere of *Ivan Susanin* (also known as *A Life for the Tsar*) was held on 27th November 1836. The opera became a true event in the history of Russian music. Listening to it from his box at St Petersburg's Bolshoi Kamenny Theatre was the tsar with his family, and his seat in the 11th row of the stalls was taken by a regular patron, Alexander Pushkin. The title part was performed by the bass Osip Petrov, and Vanya by the mezzo-soprano Anna Vorobyova, later Petrov's wife. Active for another few decades at the Imperial Theatre, Petrov initiated a magnificent line of basses of that stage, preceding Mikhail Sariotti, Fyodor Stravinsky and Feodor Chaliapin.

Precisely six years after *Ivan Susanin*, on 27th November 1842, the Bolshoi Kamenny Theatre lent its stage to an equally important world premiere of another Glinka's masterpiece, namely *Ruslan and Lyudmila*; another opera in which the Petrovs shone brightly. The Bolshoi Kamenny Theatre remained an imperial institution, maintained and supervised by the Ministry of the Court until the vanquishing of the monarchy in 1917. This did not, however, ensure financial and organisational stability. In 1843, on the orders of Nicholas I, a permanent Italian company with artists of the highest order – Giovanni Rubini, Antonio Tamburini, the young Pauline Viardot, and later also Giulia Grisi – was formed. Besides the Russian troupe, expenditure for the Italians resulted in a reduction of the grants for the Russians, and finally even in their performances being dismissed and the entire Russian set moving to Moscow. On the other hand, there was enthusiasm for listening to Italians in St Petersburg, and not only because of their high artistic level, as operas in foreign languages were not censored. Thus, to the satisfaction of the radical young people, freedom slogans and calls for rebellion were allowed on stage with little obstacle, for example, in Rossini's *William Tell*.

When, a few years later, Russian artists were allowed to return to the capital, they were housed in the not too comfortable Equestrian Circus built opposite the Bolshoi. The building burned down in 1859, which proved fortuitous for the Russian company, as a more spacious and much more comfortable construction was built on its ashes to the design of the architect Albert Catterinovich Cavos just a year later. The new theatre was named after the spouse of the ruling Tsar Alexander II, Maria Alexandrovna, the name under which it has been known to this day.

In the meantime, the building of the Bolshoi Theatre was used by the Italian troupe until its dissolution in 1885, when it was rebuilt as a musical conservatory. The most important events in its operation included the world premiere of *The Force of Destiny*, commissioned from Giuseppe Verdi, an occasion that attracted the maestro himself to St Petersburg twice: in 1861 and 1862. The Italian left the city, with an exceedingly generous fee and the Order of Saint Stanislaus, which had once been Polish, yet after the partitioning of Poland had been appropriated by the Russians. The premiere staging of *The Force* was reconstructed in the Mariinsky Theatre in 1998, and it has not left the repertoire since then.

The heyday

Operating in the newly raised building, and growing in powers, in the meantime the Russian company acquired the cooperation of Eduard Nápravník. The Czech conductor, and quite an extraordinary composer, took over the musical direction of the Mariinsky Theatre in 1869, a post he held for 47

years. He proved a perfect artist, a leader full of energy, and an ardent promoter of Slavic music. This benefited Polish music. In 1870, Stanisław Moniuszko's *Halka* premiered at the Mariinsky, with the performance of the greatest contemporary stars of the stage. Present at the premiere and delighted, Moniuszko wrote to Warsaw that after the first act he had been called to the stage four times, after the second, five, after the third, two, and after the fourth, seven times; and there were reprises of the mazur, the Highland dances, and Jontek's aria Szumią jodły (Sighing Firs).

The production remained on stage for over three years, and was played 31 times, later also on many other Russian stages. Moreover, Nápravník revived it in 1914.

Yet what resounded most at the time were the world premieres of native Russian works, that is nearly all the operas of Pyotr Tchaikovsky, with the exception of *The Voyevoda* and *Eugene Onegin*, whose first performances took place in Moscow. For many long years, the Mariinsky became the theatre of Tchaikovsky. One of the great successes was the world premiere of *The Queen of Spades*, staged late in 1890. Presented in 1872 was Alexander Dargomyzhsky's *The Stone Guest*, and in 1875 Anton Rubinstein's *The Demon*. It was with difficulty that the innovative works by the composers of The Five (aka The Mighty Handful) worked their way up to the stage of the theatre, as its management initially treated them with quite some reserve. The first version of Modest Mussorgsky's *Boris Godunov* was rejected by the theatre in 1869, while the second (from 1872) was not staged until two years later, and that mostly due to the persistent efforts of Platonova, who selected the role of Marina Mniszech for her benefit performance. Rejected by the theatre, Khovanshchina's first presentation came on one of the private stages of St Petersburg. Held in 1890 in the Mariinsky was the highly successful premiere of Aleksander Borodin's Prince Igor. Beginning with the Maid of Pskov in 1873, the stage saw a series of operas by Nikolai Rimsky-Korsakov.

Early in the 20th century, the theatre presented Richard Wagner's *Ring of the Nibelung* tetralogy (the cycle would return 100 years later, produced by Gergiev). In 1909–1918, Vsevolod Meyerhold directed among others Wagner's *Tristan und Isolde*, Mussorgsky's *Boris Godunov*, Christoph Willibald Gluck's *Orpheus and Eurydice*, Richard Strauss's *Electra*, and Igor Stravinsky's *The Nightingale*; especially Tristan made it into the history of opera directing with its hierarchic, relief-like grouping of the choir, and a rhythmicised movement in the group scenes. In 1895–1922, though not without intermissions, Feodor Chaliapin performed in the Mariinsky.

Under Soviet rule

After the October Revolution, the nationalised institution was renamed as the State Academic Theatre of Opera and Ballet, and beginning with 1935, it took the name of Sergey Kirov, the leader of the Communist Party in Leningrad, assassinated on 1st December 1934. Undisputedly first among the Russian opera stages in the 19th century, in the 20th century it came second after Moscow's Bolshoi. Among the premieres of the 1920s and 1930s, Sergei Prokofiev's *The Love of Three Oranges* (1925), Alban Berg's *Wozzeck* (1927), and Richard Strauss's *The Knight of the Rose* (1928) must be mentioned. On the day when the Third Reich attacked the USSR, i.e. 21st June 1941, the Kirov Theatre played the first post-premiere production

of Wagner's *Lohengrin*, yet for the following two performances it switched to Mikhail Glinka's *Ivan Susanin*. From the blockaded Leningrad, the company was evacuated to Perm, from where it returned three years later. Standing out among the premieres of the second half of the 20th century was Andrei Petrov's Peter I (1975); special renown among the singers was won by Galina Kovalova, Irina Bogachova, Boris Shtokolov, Sergei Leiferkus, and Yuri Marusin, and among the conductors Yuri Temirkanov, nominated the head conductor of the institution in 1976.

Gergiev era

When Yuri Temirkanov took over the management of the legendary Leningrad Philharmonic, in the Mariinsky Theatre he was succeeded by the then 35-year-old Valery Gergiev, even though the number of the candidates included artists who at the time were already well known, including Gennady Rozhdestvensky and Mariss Jansons. Eight years later, Gergiev also became the managing director of the theatre, which was again renamed Mariinsky in 1992.

Gergiev is an Ossetian who grew up and was educated in the capital of Northern Ossetia – then Ordzhonikidze, and today again renamed as Vladikavkaz. Yet he studied conducting during his time in Leningrad, with Ilya Musin, winning the second prize at the Karajan Competition in Berlin, even before obtaining the diploma.

Having taken over the management of the Mariinsky Theatre, the unbelievably talented and hard-working Gergiev reformed, in fact, everything. To assure the theatre of the necessary young blood, he established the Mariinsky Academy of Young Singers, whose management he entrusted to his sister, the pianist Larissa Gergieva. In no time at all, he established broad cooperation with the Metropolitan Opera, Covent Garden, and La Scala, which resulted in exquisite co-productions and guest appearances of Petersburg soloists on the collaborating stages. He developed the repertoire magnificently, in the field of classics and contemporary works; native and foreign music. Today, it encompasses 86 productions. In 2008, he introduced, albeit for a short time, Karol Szymanowski's *King Roger* directed by Mariusz Treliński with sets by Boris Kudlička. Gergiev devoted no less energy to the conditions in which the Mariinsky Theatre operates. Once again the history of the institution proved that a fire can be a fortuitous chance happening: when theatre warehouses burnt down in 2003, Gergiev had them reconstructed as a supermodern, multifunctional concert hall, also adapted to operatic and ballet productions; he opened this venue in 2006, in the presence of Vladimir Putin. The very warm relations that link him to the Russian leader must have helped in embarking on the exceedingly costly expansion of the main home of the theatre.

Gergiev has for years been extremely active in operating not only on home turf, but also in many other opera theatres and on the concert stages of the entire globe. In 2011, he stood at the helm of the Organising Committee of the Tchaikovsky Competition in Moscow, an event which he radically transformed and modernised, as is his custom. His concert calendar is so busy that one might at times believe that he gives performances in multiple places simultaneously – let us reiterate at least his visit to Warsaw last January, when over the course of just four days he conducted Hector Berlioz's *Troyans* twice, as well as the world premiere of Krzysztof Penderecki's latest work, namely *A sea of dreams did breathe on me... Songs of reverie and nostalgia*. **BM**

A handful of tasks for life

The violinist **Julian Rachlin**, interviewed by Polish Radio's **Róża Świątczyńska**, discusses Beethoven's piano and violin sonatas and his friendship with Krzysztof Penderecki.

RŚ: What do Beethoven's violin sonatas mean for you?

Julian Rachlin: An extraordinary performing task. You are never too mature to understand Beethoven's sonatas fully, with Bach being a similar case. These works teach me to express some greater depth, inspire me to search for an appropriate language, a way of constructing the form. You need to not only find in them the colours of sound that are right for this music, but also to show the development of the entire cycle, to invest it with the appropriate dramatic quality, from the first to the last sonata, which is a magnificent crowning of the entire cycle. One needs to search all the time, which is a huge responsibility and a task for life.

It took you and Itamar Golan a number of years to perform the entire cycle. Did you follow the example of the musicians of the historical current, and study source materials to understand the intentions of the composer correctly?

Coming onto the stage with ten of Beethoven's sonatas in the programme requires not only respect and involvement from the artist, but also artistic humility. Embarking on such a responsible task, one needs to acquire all the knowledge about the composer, his times, and the origins of his music, yet even when you have already read everything on the subject, you never know whether he would have liked his music to be performed this way or that. Itamar Golan is an exceptionally professional musician, with exquisite general competencies. Making music together turned into a personal friendship. We have performed together for 16 years, and more or less for the same time we have been playing Beethoven. One can say that we were both maturing artistically parallel to the progressing work on these sonatas. I must admit that combining them into a coherent whole took us plenty of time. It has only been lately that we have dared perform all the sonatas in recitals as a single cycle.

The composer orchestrated them for piano and violin.

When you look back at the development of piano sonatas, you see that until a certain moment, the piano had always been dominant. It was only Beethoven who defined the relationship in an absolutely revolutionary way, assigning parallel significance to the two instruments, even though that did not take place all at once.

How did the relationship change?

In the early sonatas from Op. 12 and Sonata No. 5 "Spring", the composer respects the traditional convention, and it is only beginning with Op. 30 that the relationship begins to be more balanced. In his latest sonatas, Beethoven also increases the dramatic force in both the parts. I believe that the piano part dominates the violin until the last sonata, and is interestingly written.

The key is to find a place for yourself – for your own voice – in all that.

At the Ludwig van Beethoven Easter Festival in Warsaw, you will present, together with Itamar Golan, the first part of the cycle planned for three years. What key did you use for selecting the sonatas for this recital?

There are many various ways of setting up such a programme, yet in this case we are to perform it in three annual rounds, which is another challenge in itself. In such a case, any combination is an experiment of sorts, as programmes need not be governed by chronology. We decided to begin with the latest sonatas. We will begin with the “Spring” Sonata, which will introduce the aura of freshness, much like the sonatas in G major, and A major, both from Op. 30. The one in A major is the simplest of all in a sense, with wonderfully beautiful central movement. I believe that it is wrong that it is played so seldom. It is the first, the fifth, the seventh, and the ninth that are performed most often. They are timeless hits, with every violinist eager to play them and, unfortunately, ignoring the remaining ones. Therefore, we also want to put in our programme the pieces that are not performed that frequently. It is only the Sonata in G major, Op. 96, being the last one, that will grace the whole with a sombre mood and depth. It is my favourite piece in the entire cycle. I value it more and more. It has a unique form with an unorthodox dialogue, and the last movement which is as if torn from reality, as if it came from some cosmic world. It is a kind of meditation over transition. It gives it an entirely different dimension.

“Gramophone” monthly named your interpretation of the entire cycle at Beethovenfest in Bonn, in the composer’s house, the greatest musical event of the last year.

It is a great honour for me, and I also gained magnificent experience. With its smallish, very intimate hall and its perfect acoustics, Beethovenhaus is a fantastic place for recitals. You see that listening to Beethoven in his family home is something exceptional for the audience. It is a select audience, very focused on detail, and listening with great attention. The energy flowing from the listeners helps me very much, influences the performance, much like the perceptible contact with history in the composer’s house. The future of classical music depends on the degree to which we shall respect the past and tradition. It is only on these grounds that one can build new qualities and a new language of performing.

Is this why in your programmes you combine Beethoven with Shostakovich and Penderecki?

As I have mentioned, it is about the continuity of tradition. Beethoven was Shostakovich’s favourite composer, and as far as I know both the artists are exceptionally important for Penderecki. I find it an extremely enlightening and inspiring experience. His Violin sonata No. 2 continues in a straight line from Shostakovich’s Sonata for cello and piano. They are monumental works, and I often play them with Itamar Golan. I have worked for a dozen years on that sonata as well. I had the honour to participate in the world premiere of the Sextet, side by side with Mstislav Rostropovich and Yuri Bashmet. I often play the Violin concerto No. 2 *Metamorphosen*, which was my début in New York, and right now I simply cannot wait for his new work.

Krzysztof Penderecki is writing a concerto for violin and cello for you. Have you seen the score already?

No, not yet, but I am waiting for them with plenty of emotion, the more so as I have been asking for that piece for a long time. In a sense, it is a fruit of our acquaintance, which has been going on now for 12 years, and of the long discussions on music. I hope that this concerto will prove to be a rich addition to the repertoire of violin and cello works.

Which is the part that the composer designed for you?

I will perform as a violist in the world premiere. My partner will be Janine Jansen, a great violinist and a very important person in my life. When the project started, we were still a couple, so I gave up the violin part to her. In future, I would like to learn both the parts, and also conduct the piece, as I have recently taken seriously to conducting. The world premiere will be conducted by Mariss Jansons, an eminent artist and my “musical father”. He has known me since my childhood, and we have been performing together for 25 years, among others at the Viennese Musikverein, which is celebrating 200 years of activity, an occasion that will be celebrated with the world premiere of the concert. Vienna is my home. **BM**

Julian Rachlin – born in 1974, comes from Vilnius, from a family of professional musicians. Brought up in Vienna, he studied at the music conservatory there. Made his début at the age of ten. Winning the Eurovision contest for young talents opened to Julian the door to a world career. Winner of the Accademia Musicale Chigiana award, founder of the musical festival in Dubrovnik. He also plays as a violist.

31st March, 5 pm, Royal Castle – Grand Hall

Polish Requiem – a witness of history

“I consider it a very special piece. I always empathise with its performance”, says **Krzysztof Penderecki** in an article by **Beata Bolesławska-Lewandowska**.

It all began with *Lacrimosa*, a several-minute-long lament for a soprano voice, choir, and orchestra, which Krzysztof Penderecki composed on the request of Lech Wałęsa. The work was presented on 16th December 1980 in Gdańsk at the unveiling of the monument to the shipyard workers murdered 10 years earlier by communists. Asked about the world premiere, the composer reminisces: “It was an extraordinary experience. The concert, or rather the playing of the recording of my piece was just a small part of the ceremony. A million people were reportedly gathered at the foot of the monument in falling sleet. With weather conditions like that, the spotlights provided uncanny lighting. A few days later, Lech Wałęsa phoned me saying “Mr Composer, your colleagues refused, would you agree to write a piece for the ceremony of the unveiling of the monument to the murdered shipyard workers?”. They refused because they were afraid; the event was not favourably looked upon by the powers that be. I agreed, and wrote *Lacrimosa* in the matter of just a few days. Antoni Wit recorded it with the Polish Radio Choir and Orchestra in Kraków, with Jadwiga Godulanka as the soloist, and the recording was played in Gdańsk. Several minutes long, highly melancholic and

lyrical, *Lacrimosa* with its memorable introduction of the soprano became the germ of the monumental – in terms of both form and content – *Polish Requiem*, one of the most extraordinary pieces in not only the oeuvre of Krzysztof Penderecki, but also the history of Polish music. There is no other work that is so strongly bound to the historical and political context and the time when it originated. The symbolic layer was emphasised with significant dedications, binding the ideas of the successive movements to specific events. The *Polish Requiem* was years in the making, gradually taking its final shape. Even long after composing *Lacrimosa*, Penderecki did not intend to include it in a greater whole, even though – as he repeatedly admitted – the idea of writing a funeral mass came about in his head much earlier. Laughing, he recalls that at the time he was afraid of the superstition that, much like in the case of Mozart, the *Requiem* could become the last of his pieces. He was waiting for an appropriate moment, and lo and behold the political situation in Poland of the early 1980s made him decide on a mass. “And I succeeded in surviving my *Requiem*”, the composer says.

Agnus Dei

The plan to compose the *Requiem* began to bud in 1981. The Primate Bishop of Poland, Cardinal Stefan Wyszyński, a man Penderecki knew in person and thought extremely highly of, died in May. “He was a great man, with exceptional charisma. Alongside him, I always felt small, even though that does not happen to me often”, the composer recollects. In the morning following the death of the Cardinal, the composer was called, and embarked nearly immediately on writing *Agnus Dei* for choir a cappella. The work was to be performed during the funeral ceremonies on 31st May 1981. Penderecki says that when he arrived in Warsaw together with the Kraków choir, nobody wanted to let them into the cathedral, explaining that there had been no such agreement. So Penderecki simply pushed aside the parish priest standing at the doorstep of the cathedral, and together with the singers made for the crypt, where the several-minute-long *Agnus Dei*, brimming with sadness and captivating with the beauty of the warm and euphonic sound of the choir, resounded during the funeral for the first time.

Dies irae

Lacrimosa, much like *Agnus Dei*, was meant to function as an independent composition. Still, for some time yet the idea to compose an entire funeral mass began to take shape slowly in the composer’s mind. Six successive fragments of the work based on the sequence of *Dies irae* emerged in the autumn of 1983; they are *Quid sum miser, Rex tremendae maiestatis, Recordare Jesu pie, Ingemisco tamquam reus, Preces meae*, and *Confutatis maledictis*. Together with the earlier ones – *Lacrimosa* and *Agnus Dei* – they built the first version of the *Polish Requiem*, performed for the first time on 23rd November 1983 in Washington, on the 50th birthday of Krzysztof Penderecki under Mstislav Rostropovich, who – enchanted with *Lacrimosa* – “booked” for himself the opportunity to conduct the world premiere of a fuller version of the piece. Less than a year later, on 28th September 1984, in Stuttgart, he conducted the international premiere of the new version of the work enriched with successive movements: the initial *Requiem aeternam*, *Kyrie*, *Tuba mirum* and *Mors stupebit*, and the *Lux aeterna*, *Libera me*, *Domine* and *Finale* closing the work.

Sanctus and Chaconne per archi

The *Polish Requiem* retained that shape for many long years. Yet the composer sensed that that was not yet its end, and so in 1993 he added the *Sanctus* overflowing with internal light, and 12 years later the place between *Sanctus* and *Agnus Dei* was filled in by the instrumental *Chaconne per archi*, composed after the death of John Paul II. Only then was the form of the *Requiem* complete. "I always set great store by the formal shape of the work, irrespective of whether it lasts for five minutes or two hours. This is why I knew precisely well that a purely instrumental part to follow *Sanctus* would be composed", Penderecki explained. "A piece of music always lives its own life, acquires value with time, and matures; which is why I needed time, impulse, and an appropriate moment to fill in those missing gaps. The case was similar with a number of other compositions, e.g. Symphony No. 3", the composer added.

A poke in the eye of the authorities

Today, the *Polish Requiem* is an enclosed whole, a nearly 2-hour form that is complete in its narration and dramaturgy. The composer does not intend to add anything, hoping by the way that he will not be given to experience any more national traumas similar in their character to martial law. The *Polish Requiem*, composed by Penderecki "to brace the hearts" at the time of the birth of Solidarity, was beyond doubt an act of daring. Penderecki was not the only Polish artist who decided to dedicate his work to Poland in the 1980s – suffice it to mention *Sinfonia votiva* (1980/1981) of the émigré Andrzej Panufnik and Krzysztof Meyer's Symphony No. 6 "Polish" (1982). Yet it was Penderecki's piece that became the most significant musical symbol of the time. Dedications of the successive movements of the *Polish Requiem* made reference to the most important events in the contemporary history of Poland, they were a poke in the eye to the authorities of the time to a degree that initially earned them a printing ban, so that they could not be published as scores and parts of concert programmes.

The power of music

In the case of the *Polish Requiem*, it is vested – besides the historical and political context – in the aesthetic qualities of the piece, initially strongly criticised by the partisans of the musical avant-garde, who accused Penderecki of betraying their ideals. The *Requiem* is a synthesis of 20th-century musical means, thanks to its free combination of tonal and sonorist elements, the lyrical and the dramatic, and peaceful and the tumultuous expression: all this consummately interwoven to render the dramaturgy of the subject. Here, the realm of death and the final judgement very clearly interpenetrate prayer, contemplation, and hope, both in the textual layer and in the music itself. Death inspires awe with the dark shades and clustered, sonorist sounds of *Dies irae*, *Mors stupebit*, and *Ingemisco*. The imploring prayers for divine protection are spoken out in *Recordare, Jesu pie*. A quotation from the melody of *Święty Boże...*, the Polish version of the *Trisagion*, penetrates the extended, counterpoint and polyphonic construction of the sequences. The side of light and hope is represented in turn by the lyrical and lamenting *Lacrimosa*, the neo-tonal *Sanctus*, the string *Chaconne* resounding with baroque, and the subtle, choral *Agnus Dei*. The following two movements – *Lux aeterna* and *Libera me, Domine* – still resound with sonorism (*Lux aeterna*), and all the threads

in the narration of the entire work are synthetically summed up in the *Finale*, clearly built on the model of Beethoven's symphonies (especially The Ninth). The last word belongs to the world of hope and light, as expressed in the verse "O Lord, make them pass over from death to life".

A piece of exceptional significance

Analysing the origin and functioning of the *Polish Requiem*, it is worth remembering that references and symbols contained in the composer's dedications and in the *Święty Boże* melody of the *Trisagion*, which Poles unmistakably associate with prayer to God at the times that the nation finds most difficult, quoted in *Recordare* – lose their emotional significance for foreigners. "It is, after all, music that counts most", the composer emphasised. This is the purely musical power of expression contained in this piece that means that it is received exceedingly well all over the world, frequently performed, and also understood beyond the strictly Polish context. Yet special moments still do occur. The composer remembers clearly, for example, the concert in Boston when all the audience stood up during *Lacrimosa*: "It must have been prepared somehow, somebody orchestrated, yet the experience was extraordinary". Nonetheless, the *Polish Requiem* will remember a witness of its times for ever, and perhaps also the strongest testimony to the national identity of its author; a gallant reaction of the composer to the tragic and entangled history of Poland in the 20th century. Krzysztof Penderecki admits that it is due to its history and the time of its composition that he sees *Requiem* as a piece of special significance.

BM

* All Krzysztof Penderecki quotes come from the author's telephone conversation with the composer, held on 26th January 2012.

31st March, 7.30 pm, Warsaw Philharmonic – Concert Hall, conductor: Jacek Kaspszyk

The *Passion*, the first step in world music

"I went to Münster Cathedral. And sat down in a pew, and there was a huge sculpture standing next to me. So I look up, and see St Christopher. Then I thought – well, now I'll certainly compose that *Passion*", **Krzysztof Penderecki** reminisces in an interview by **Tomasz Handzlik**.

Tomasz Handzlik: First Jonny Greenwood and Aphex Twin with their surprising interpretations of *Polymorphia* and references to *Threnody*, and now Grzegorz Jarzyna with *St Luke Passion*. Are you not afraid to entrust your works to other artists?

Krzysztof Penderecki: The *Passion* has been around for quite a while. It has been performed in various circumstances, with various ensembles. And it has always held its own. Obviously, there were poor stagings, for example the 1979 one at the Wielki Theatre – National Opera in Warsaw, with direction and stage design by Andrzej Kreütz-Majewski. All I remember from the production were the beautiful sets, because everything else was horrible. I came to the dress rehearsal, and left promptly. I was not at the premiere, either.

What if they are artists from quite a different field of art, like Greenwood and Aphex Twin?

I have not discussed the staging with Krzysztof Jarzyna. It is a difficult piece to put on stage, an enclosed form that rejects all the attempts at withholding or changing the course of action. Therefore, the director must conform to the music, to the form. And what will Jarzyna do with it? He didn't want to say that, and I gave him a free rein. He is a highly intelligent man, with plenty of fantastic ideas. He is controversial, yet in this case, there is little he can do. Still, some ten years ago I might have been concerned. But now, what am I risking? The *Passion* already holds its place in history. The meeting with Greenwood and Aphex Twin was a similar case. I was initially afraid, yet later it turned out that they are very good musicians, especially Greenwood, who is an appealing composer as well. Moreover, that was a clash of two worlds, of different generations. After all, I wrote that music early in the 1960s. So this was certainly an additional dusting off the cobwebs and refreshment for myself.

I notice there is growing interest in your works.

Musical preferences come full circle. Just like clothing fashions that return after 30 years. In this case, the distance is only longer, as my music returns after 50 years.

The music you wanted to escape from?

I keep on escaping all the time, because I believe that one cannot repeat oneself. Which is why my music changes like in a kaleidoscope. After a period of sonorism and avant-garde, I began seeking a new field for manoeuvres, also because composers were copying my music, the scoring technique I developed, and the style. And I was right, because today – looking from the perspective of the many years that have passed – I believe that one simply could go no further. So I close the door behind me.

And you constructed a work that is much easier in reception.

Yet it is also an entirely different genre, a different dimension. There are, obviously, sonorist elements in the *Passion*, and far more developed ones at that. Besides them, there are elements that I had not used earlier. For example, the choir that I treat much like in the *Threnody*. It was a daring piece at its time. I also tried to translate the experiences gained at the studio of "electroacoustic" music in Warsaw in 1957 into the canvas of the *Passion*. I found it one of the most important moments in my life. This was the case as at the Warsaw Polish Radio Experimental Studio I heard music that previously I had not even been capable of imagining. I tried to transpose it onto an orchestra later, and I began to invent new methods of making sounds, new ways of playing, and an appropriate scoring on top of that. The following milestone was the *Passion*.

You were the first composer among contemporary artists who made a reference to a historical genre.

I latched onto a subject that was actually a taboo. At the time, nobody was writing such large forms. Besides Messiaen, obviously, yet this is a separate chapter in the history of music. Because to compose the *Passion* after Bach is as if one tried to write the sequel to *The Magic Mountain* after Thomas Mann.

Nor did you hesitate to tackle a sacred subject.

The reason for writing the *Passion* was the millennium of the Baptism of Poland, which – besides the enclosed realm of the Church – was in fact neglected in silence in our country. And I was always someone who did everything to the contrary. First at home, and then as an adult. So I became interested in religious music, not because I was especially pious, but because it was forbidden. I was raised in a highly Catholic family, obviously. My friend from Dębica and I were even calcants, that is the ones who pumped the bellows of the church organs. Yet in those days, the Church was entirely different. Fighting and being fought. Which is why everyone supported it, even non-believers. And that must have been the only place at the time where one could hear the truth.

Were you never afraid of the powers that be?

I have always been the jester. I was thumbing my nose at them, doing what was forbidden. Moreover, I was young at the time, and then your head is clear, devoid of qualms, afraid of nothing, and challenging in whatever you do.

And the moment when you decided to write the *Passion*?

It was in 1962, during the Donaueschingen Festival, with the world premiere of *Fluorescences*. There was a scandal, with even the greatest lovers of the avant-garde protesting, as this is an iconoclastic piece, which utterly demolishes the orchestra and its traditional shape and sound. Reactions were very violent, and I was very much bothered, so I went for a walk after the concert, to get a breather. I was joined by the musical director of Cologne Radio, the eminent musicologist Otto Tomek. And he asked me if I wouldn't fancy writing a piece for the 700th anniversary of Münster Cathedral. So I quipped that I would write the *Passion*. He laughed, couldn't believe it, and wanted to dissuade me from the idea, suggesting a lesser form, yet I was stubborn.

The concept had been in my head earlier, yet I had no idea how to do it. As far as gathering the texts was not a problem at all, finding an appropriate form proved most difficult. Therefore, I started by drafting a musical structure, based on the B-A-C-H motif. I wrote a few such essays, and finally built the entire *Passion* on this succession. It was somewhat easier, as I had already completed *Stabat Mater*, a work written in parallel, in the same month as *Fluorescences*. There, I returned to the polyphonic technique of Renaissance, and that was actually my first attempt to face up to a larger form. Then I went to Münster Cathedral. I remember it as if it were today, and there was somebody there tuning the organ. The cathedral is huge, yet as it is built from soft sandstone, the sound reverberates for 12 seconds. I was fascinated with the sound. I sat down in a pew to imbibe the atmosphere, and there was a huge sculpture standing next to me. So I look up, and see St Christopher. Then I thought – well, now I'll certainly compose that *Passion*.

You once said that the *Passion* was about “nobody standing to the side”. That “everyone can be dragged in by that *Passion* crowd, the *turba* that demands that Christ be crucified, much like redemption applies to everyone”.

Passion is very dramatic. Should one compare it to my unparalleled model, it is not as meditative as *St Matthew Passion*. What I find more to my liking is the aura of *St John Passion*, where the *turba* soars markedly; they are highly dramatic moments. I have always been most overwhelmed by that.

The premiere in Münster was a great event. The thousands of eminent personalities from all over the world included the Papal Nuncio. Did Pope John Paul II ever hear the *Passion* live?

Yes, at one of the first performances in Kraków, yet at the time he was not yet the Pope.

***Passion* is dedicated to your wife, Elżbieta.**

We married in 1965, when I was fervently finishing the composing of the *Passion*. As ever, I was late, and Dr Tomek was already threatening to call off the world premiere. And I was very keen on that, as that was to be my first concert that was so huge and on a world scale. And it is due to that urgency that no normal score has ever been written for the *Passion*. To provide the material for practising as promptly as possible, I first wrote the parts of the choir, and pasted them on huge sheets of paper. Then came the soloists, because they were also threatening that they would not sing unless I sent the material quickly. And they were major names: Stefania Woytowicz, Andrzej Hiolski, and Bernard Ładysz. So I quickly wrote their versions too, leaving the space for the orchestra for myself to fill up later at the bottom of the pages. So there is only this pasted-together score, yet it is in the archives of Cologne Radio. They never wanted to give it back to me.

So the dedication was a wedding present, was it?

When I was going to Münster, my wife, of course, was refused a passport. And I returned only a month later, because after Germany, the work was also performed in France and Turin. It was then that I made the decision about the dedication. It must have been after the Kraków premiere. Later the *Passion* was again produced in Warsaw, where there was such a crowd that they tore the door of the Warsaw Philharmonic Hall from its hinges.

Was your wife moved by the dedication?

She is every time the *Passion* is performed. The more so as it is not very often played. The last time was a year ago during the Beethoven Festival in Warsaw. Still, that must have been its best performance, as it was none other than my wife who organised three grand choirs and a children's choir on top of that. Three hundred people. And it finally sounded as it should.

You are still emotional about it, too.

The *Passion*? Yes, because it is a piece of mine that was connected to a certain period. My first steps in world music. And also in my private life... It was then that everything somehow clicked together.

If you were writing the *Passion* today, what would its message be?

I don't know. I have already prepared texts for *St John Passion*. Among others, Dostoevsky and Bulgakov. So it would not be a humble *Passion*, but a rebellious one. And I would probably be cursed utterly. I have long tried to start working on it, but commissions for other pieces arrive all the time, and I keep on postponing this one. In a sense, this is also an anxiety that I would not cope with writing an equally good *Passion*. It is difficult to measure up to yourself 50 years later. But I may still succeed with finding the time. **BM**

Passion of Penderecki and Jarzyna

Grzegorz Jarzyna is staging Krzysztof Penderecki's *St Luke Passion*. The premiere of the production

will take place on 31st March, and the second show on 1st April at Alvernia Studios near Kraków. The production forms part of the cultural programme of the Polish Presidency 2011, and a preview of this year's Misteria Paschalia Festival in Kraków. It was initiated by the Polish National Audiovisual Institute and is co-organised by Kraków Festival Office and the City of Katowice, with its curator being Filip Berkowicz. Cast: Iwona Hossa (soprano), Piotr Nowacki (bass), Thomas Bauer (baritone), and Lech Łotocki as Evangelist (narrator) and students of Kraków PWST Academy for the Dramatic Arts. The soloists will be accompanied by Camerata Silesia, the Pueri Cantores Sancti Nicolai Boys" Choir, and the Aukso Tychy Chamber Orchestra conducted by the composer. The performance will be recorded and released on DVD.

Tomasz Handzlik

The floodgates opening, or the unknown operas

“In 50 years the abundance and variety of an entire genre was discovered. We finally have an opportunity to understand fully the logical development of the opera”, says Piotr Kamiński.

Anna S. Dębowska: I've counted. In the first Polish opera guide from 1912 Lesław Jaworski described 116 operas. Five decades later, Józef Kański wrote about 160. In your work, I find nearly 1000 pieces. What does this attest to?

Piotr Kamiński: to an unbelievable expansion of the repertoire during the last 50 years. Opera audiences have always clamoured for novelties, and even though the phenomenon of the “repertoire”, that is the canon of works that have regularly been renewed, originated as early as the 17th century at the Paris Academy thanks to Jean-Baptiste Lully, until the 19th century this was an exception on a European scale. In the middle of the 20th century, attractive premieres began to be in short supply, so a turn towards the past was made in an attempt at satisfying the ever-growing appetite. The move allowed the floodgates to be opened, as the incessant hunger for novelty of our forefathers pushed countless masterpieces into the shadows. A perfect example here is the operas of Antonio Vivaldi. Writing down the list of works for the book *Tysiąc i jedna opera – One Thousand and One Operas* with the French publisher, we left room for two or perhaps three titles. In the course of the work, it turned out that the list had to be expanded by a number of other works, and we did not envisage that even this number would not suffice. Just because the operatic Vivaldi recently began sprouting so profusely.

When did this craze for forgotten operas actually begin?

One of the reasons was definitely the development of recording. Recordings became the engine driving the fascination you mentioned, and made the audiences familiar with works whose “live” performance in earlier days was a rarity. It is thanks to the recordings that today one of the most popular operas is Wagner's *Ring of the Nibelung* cycle; moreover, operating in a context of a paradox, namely, when there is no excess

of Wagnerian singers. And yet, when Georg Solti produced the first complete studio recording of *The Ring* for the Decca label in 1957, the competitors were tapping their heads in disdain. Today there are a dozen such complete studio recordings.

It is from records that we learnt of the works that had been forgotten. Many operas were first released on records, and only later did the stage take to them. This was the case with Handel, Vivaldi, and Haydn thanks to Antal Doráti's series released by Phillips in the 1970s. It was recordings that let us discover that Rossini wrote more than just *The Barber*, Donizetti more than only *Lucia*, and Massenet more than just *Manon* and *Werter*. Discs hold the complete set of Lully's 14 operas and all the masterpieces of Rameau. We have made a vast leap.

In the 1950s forgotten operas were revisited in search of repertoires for specific singers. For example, for Maria Callas, who sang in Cherubini's *Medea* and Bellini's *Corsair*, with the magnificent scene of madness, which she rendered on a record.

Callas was certainly a pioneer in the field. It is to her unique genius that we owe the resurrection of the 19th century bel canto. It turned out that they were not just silly notes sung out on the stage by a canary, but that vested in them was true expression, meaning, and drama. Thanks to her, it was easier for Joan Sutherland and Beverly Sills, who sang in the 1970s in New York and recorded Donizetti's famous "three queens": Anna Bolena, Mary Stewart, and Elizabeth from *Roberto Devereux*.

Why were these works, some of them magnificent, forgotten?

First of all, because the novelties were displacing yesterday's masterpieces. Success was of no major significance, as even the operas that were triumphant on all the stages of the world would be sent into oblivion. Yet the opposite was also true: Verdi's *La Traviata* was booed at its world premiere, and not for any reasons of morality, but because of the poor casting choices. Soon, Verdi put the opera on the stage of another theatre and was victorious. *The Barber of Seville* failed at its world premiere, and was triumphant almost the next day. Bizet's *Carmen* was a tragic failure, and the composer died of grief, not knowing that he had written the most famous work in the history of the genre.

At the same time, operas that caused plenty of emotions, such as Auber's *The Mute Girl of Portici*, are absent from today's stages.

It was a great hit of the 19th century, staged almost without pause for 50 years; the premiere at the threshold of the July Revolution caused patriotic uproar. Similar was the case with Verdi's *Ernani*, which, however, fares much better today. Art has always resulted in violent emotions, causing mistrust in the realms of politics. Exceedingly popular in the mid-19th century and later was Giacomo Meyerbeer – king of the opera in Paris. He was played everywhere even before the second world war, and today needs to be painstakingly resurrected. This is done, for example, by Marc Minkowski, who in 2010 was to perform *Robert the Devil*, the composer's beloved opera, at the Chopin and his Europe festival in Warsaw. A pity that the management of the festival had different priorities. The premiere of the complete *Les Huguenots* – no fewer than five full hours! – prepared by Minkowski in Brussels last year, was considered the event of the season.

The question arises as to whether every opera is worth recalling? Poorer pieces drop out as a result of natural selection.

It is always good to check. If an opera used to be fêted in its day, and was later forgotten, it may be worthwhile to learn why it was so much enjoyed. This, however, cannot be done without the right performers. The fall of the French vocal school pushed into the shadow the successes of the *grand opéra*, Meyerbeer, and Halévy's *The Jewess*. Recently resurrected was Franco Alfano's *Cyrano de Bergerac*, just because Plácido Domingo and Roberto Alagna became interested in the opera, or to be more precise, in the title role. I don't believe it will make it into the repertoire, but at least its value was tested.

There is still plenty to be discovered. Let's take Alessandro Scarlatti for example, as he wrote over 100 operas. The artist was said to "compose too well to be successful".

I'd rather we took to his works, and didn't assemble successive works of Vivaldi from the preserved shreds with an admixture of music by other composers. The hour of Scarlatti is certain to come, even though in Poland we still have other assignments to cover, mostly Handel and Rameau. Polish opera theatres do not test the value even of Polish operas, as if they didn't trust them. I don't claim that there are native *Tristans* and *Figaros* sleeping in Polish libraries, yet even despite that, they are worth browsing through. Writing the Polish version of the book, I made a few private discoveries. One of them is Władysław Żeleński's *Goplana*, which was last played in Warsaw at the Travelling Opera 40 years ago! I was accused of a lack of Polish operas in the book, yet such a guide does not create reality, but only describes it, and Polish theatres simply do not play Polish works.

Could this result from the weakening of the position of the musical director?

This is obvious. It's only those opera theatres which are headed by a great conductor that function well. It has always been so, and it is so today as well – you just have to take a look at the Mariinski Theatre in St Petersburg. Opera theatre is a musical institution, because the opera is a musical genre. The conductor reads the score, and besides that knows the history of the genre; having opened the score he can assess whether it is worth playing.

Let us return for a moment to the mechanism of forgetting. The opera expressed the preferences of the period, in the 18th and 19th centuries it served the amusement of the upper classes. Possibly, with the transformations of society, and evolution of tastes that occurred, some works have simply retreated into the shadows?

This does not explain everything, as the theatrical repertoire has not experienced shocks on such a scale; Shakespeare and Molière have never fallen into oblivion. In 1754, two years before the birth of Mozart, Handel's opera *Admeto* was staged for the last time, and the composer's operatic works disappeared from the surface of the Earth until 1920. This happened because the Italian opera lost its popularity in London, only to regain it in the 19th century. Monteverdi became silent much earlier and did not return until after the second world war. Lully and Rameau, who were played only in France, went into the shadows for the entire 19th century. The operatic works predating Mozart boiled down during that century basically only to Gluck's

Orpheus and Eurydice. Even Mozart did not last: *Così fan tutte* never enjoyed the popularity of *Don Giovanni* and *The Magic Flute*; *The Abduction from the Seraglio* did not have its Italian premiere until 1935, and *Idomeneo* was discovered for good only in the 1950s.

There was yet another reason. As the opera was gaining popularity, with time ever larger theatres were built. After the Second World War giants to the like of the Festival Hall in Salzburg, the Metropolitan, the Opéra-Bastille, and the Wielki Theatre in Warsaw were built: auditoria that – for acoustic reasons – do not fit most of the repertoire. In Warsaw, *Don Giovanni* is played on a stage that could easily harbour the entire theatre for which the piece was written.

There must also be a shortage of performers? For example, the castratos and their highly agile voices.

Beginning with Monteverdi, opera depended on the performance, as the composers were writing "for" specific singers, emphasising their fortes, and concealing their deficiencies. The works of Verdi are an interesting laboratory, as the composer experienced a fascinating revolution from the virtuoso bel canto inherited from Rossini to the "syllabic" style putting quite different conditions before the performers. In a sense, the new repertoire "devoured" the performers, teaching them some things and unteaching others. With time, it was recognised that a singer needs the quick little notes for nothing. Which in turn whiplashed against the repertoire, on which – simplifying the case greatly – the entire expression is based. Callas proved that a voice can and should be great and nimble at the same time, and that this is what the true art of singing hinges on. The new generation of vocalists would already be ashamed to "slide" along the passages written by Handel, Mozart, and Verdi. A kind of feedback occurred: the more often Handel and Vivaldi are played, the more competent singers there are, and the more of them there are, the more often we listen to these composers.

How far have the discoveries expanded our knowledge of the opera genre?

The entire variety and richness of the opera has become disclosed. We finally have the opportunity to understand fully the logical development of the genre. Handel and Mozart learned from the French and Italians. Mussorgsky, of whom Debussy made "a genius savage", knew the ins and outs of Italian novelties, which can be heard in his works. Wagner was an erudite, which he concealed, eager to have everybody believe that he invented everything himself. Everyone copied from everyone else, and reforming and building new directions, in fact, they were drawing with both hands from the ones they were rebelling against. Today we perceive that the works that were "hostile" by assumption – for example *Tristan* and *Peleas* – were very close to each other. We finally watch the entire series, and not only the selected episodes.

Interviewed by Anna S. Dębowska

Italo Montemezzi, *L'amore dei tre re*, Tragic poem in 3 acts (concert performance), 2nd April, 7.30 pm, Warsaw Philharmonic – Concert Hall

Piotr Kamiński – author of the *Tysiąc i jedna opera* guide to opera in French and Polish-language editions, long-term journalist of the RFI, France-Musique, Diapason monthly; translator into French of Wisława Szymborska's poetry and the works of Shakespeare.

Radomska Orkiestra Kameralna

Dyrektor Naczelny i Artystyczny

Maciej Żółtowski

30000 słuchaczy • 20 koncertów rocznie • nagrania CD
Koncerty edukacyjne dla dzieci i młodzieży • Cykl koncertów kameralnych

• *Odwiedź nas
w Radomiu*

Certamen Compositorum Internationale ARBORETUM – Międzynarodowy Konkurs Kompozytorski Krzysztofa Pendereckiego
Międzynarodowy Konkurs Kwartetów Smyczkowych • Akademia Dyrygentów



www.rok.art.pl



czas na urlop



Egipt • Wyspy Kadyk • Hiszpania • Kreta • Bułgaria • Jordania • Izrael • Tunezja • Portugalia • Turcja

www.alfastar.pl • infolinia 801 081 888



VIP LOUNGE

www.chopin-airport.pl/vip



LOTNISKO
CHOPINA

Kompozycja ekskluzywnych usług

Poczuj się komfortowo w eleganckim wnętrzu Salonu VIP na Lotnisku Chopina. Otoczmy Cię indywidualną opieką niezależnie od tego, czy dopiero rozpoczynasz podróż czy też właśnie ją kończysz. Odpocznij od zgiełku i zrelaksuj się w luksusowej strefie ciszy i spokoju.

Oszczędność czasu w podróży

Szanujemy Twój bezcenny czas - zapewniamy indywidualną odprawę paszportową, biletowo-bagażową i celną oraz dyskretną kontrolę bezpieczeństwa nawet na 40 minut przed odlotem. Wygodne auto zawiezie Cię bezpośrednio do samolotu i będzie na Ciebie czekać również po Twoim powrocie.

Elastyczność i najwyższy standard obsługi

Zadbamy o Twoje poczucie komfortu, proponując bogaty wybór przekąsek, napojów i alkoholi. Tu możesz również posłuchać muzyki, oglądać TV i korzystać z Internetu.

Zapraszamy do Salonu VIP w dogodnym dla Ciebie czasie przez cały rok.

Dołącz do grupy naszych stałych gości i zostań posiadaczem rocznej karty imiennej.



ORLEN *Mecenas*

16.

*Wielkanocnego
Festiwalu*

Ludwiga van

BEETHOVEN