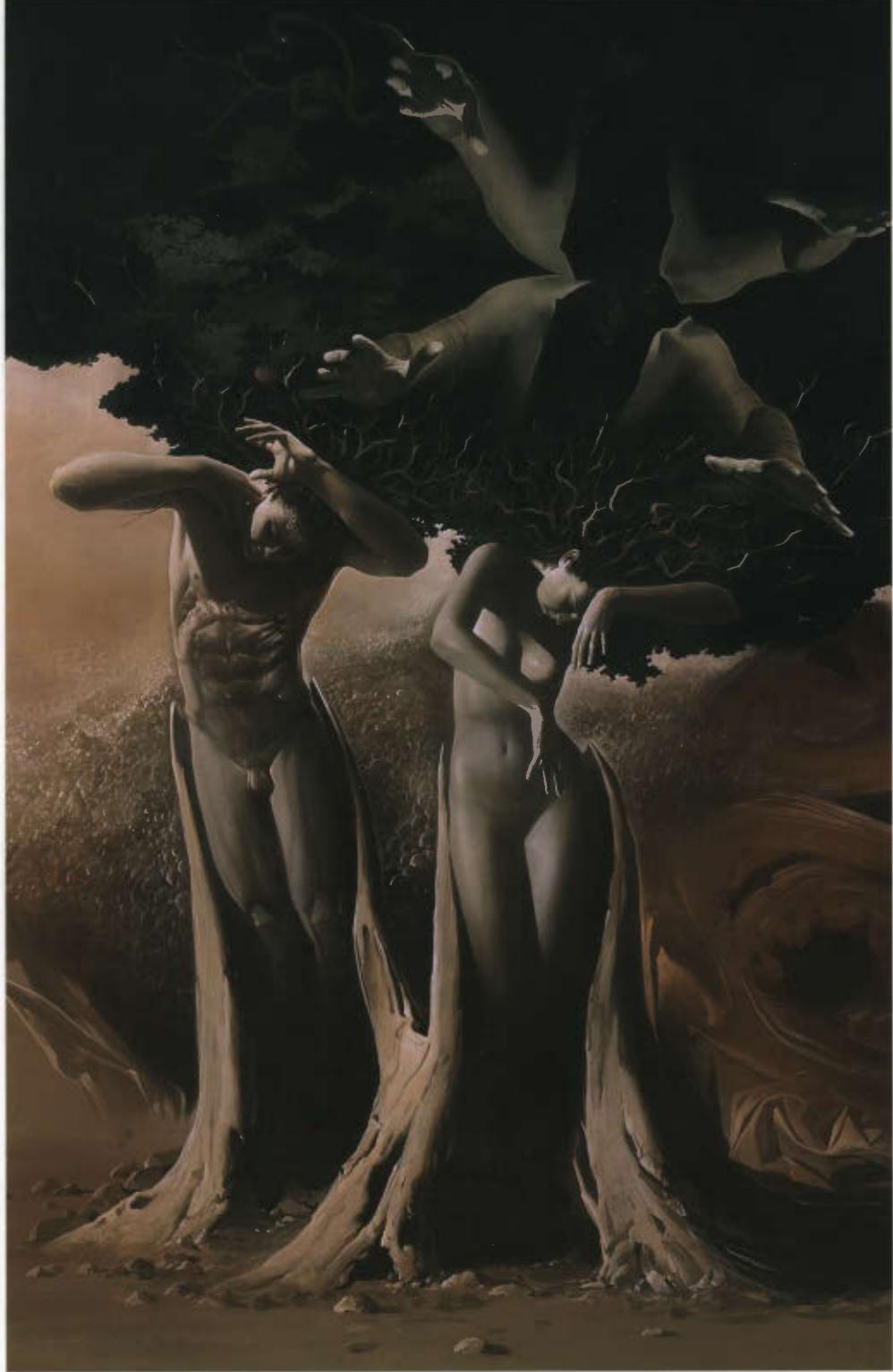


KRZYSZTOF PENDERECKI • RAJ UTRACONY

Maj 2008 • Opera Wrocławskiego



**OPERA WROCŁAWSKA**



INSTYTUCJA KULTURY SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO  
WSPÓŁPROWADZONA PRZEZ MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

**DYREKTOR EWA MICHNIK**

**KRZYSZTOF PENDERECKI**

# **RAJ UTRACONY**

DAS VERLORENE PARADIES | PARADISE LOST

OPERA W 2 AKTACH | OPERA IN 2 ACTS

LIBRETTO WG JOHNA MILTONA | LIBRETTO AFTER JOHN MILTON  
**CHRISTOPHER FRY**

TŁUMACZENIE LIBRETTA NA TABLICACH ŚWIETLNYCH

LIBRETTO TRANSLATION ON THE PROJECTION SCREEN

**STANISŁAW BARAŃCZAK**

PRAPREMIERA CHICAGO 1978

SPEKTAKL WYKONYWANY JEST W JĘZYKU NIEMIECKIM Z POLSKIMI NAPISAMI  
GERMAN LANGUAGE VERSION WITH POLISH SURTITLES

**PREMIERA | PREMIERE**

**9 V 2008 | 10 V 2008**

**GODZ. 19.00 | 7 PM**

CZAS TRWANIA SPEKTAKLU | DURATION: 150 MINUT | MINUTES  
1 PRZERWA | 1 PAUSE



WILLIAM BLAKE | CZERWONY SMOK I KOBIETA PRZYODZIANA W SŁOŃCZE  
THE GREAT RED DRAGON AND THE WOMAN | 1805-1810

## REALIZATORZY | PRODUCERS

KIEROWNICTWO MUZYCZNE | MUSICAL DIRECTION  
**ANDRZEJ STRASZYŃSKI**

INSCENIZACJA, REŻYSERIA I DEKORACJE | STAGE DIRECTION & SET DESIGNS  
**WALDEMAR ZAWODZIŃSKI**

KOSTIUMY | COSTUME DESIGNS  
**MAŁGORZATA SŁONIOWSKA**

CHOREOGRAFIA I RUCH SCENICZNY | CHOREOGRAPHY & STAGE MOVEMENT  
**JANINA NIESOBSKA**

PRZYGOTOWANIE CHÓRU | CHORUS PREPARATION  
**MAŁGORZATA ORAWSKA**

PLAKAT | POSTER  
**WOJCIECH SIUDMAK**

SOLIŚCI, ORKIESTRA, CHÓR, BALET OPERY WROCŁAWSKIEJ  
SOLOISTS, ORCHESTRA, CHOIR, BALLET OF THE WROCŁAW OPERA  
PUERI CANTORES WRATISLAVIENSES

CHÓR CHŁOPIĘCY ARCHIDIECEZJI WROCŁAWSKIEJ  
PUERI CANTORES WRATISLAVIENSES BOYS CHOIR OF THE WROCŁAW ARCHDIOCESE

DYRYGENT | CONDUCTOR  
**ANDRZEJ STRASZYŃSKI**

## OBSADA | CAST

EWA

**MAGDALENA BARYLAK\*, SVETLANA KALINICHENKO\***

EWA (TANCERKA | DANCER)

**NOZOMI INOUE**

ADAM

**STANISŁAW KIERNER\***

ADAM (TANCERZ | DANCER)

**SERGIEJ OBEREMOK, GRZEGORZ PAŃTAK\*, ROBERT WRZOSEK\***

SZATAN | SATAN

**PAWEŁ IZDEBSKI\*, NABIL SULIMAN\***

SZATAN | SATAN (TANCERKA | DANCER)

**ANNA GANCARZ, AGATA GAWROŃSKA, ZOFIA KNETKI**

ŚMIERĆ | DEATH

**SEBASTIAN KANIUK\*, IRYNA ZHYTYNSKA**

BELZEBUB | BEELZEBUB

**EDWARD KULCZYK**

MOLOCH

**WIKTOR GORELIKOW**

BELIAL

**TARAS IVANIV**

MAMMON

**MACIEJ KRZYSZTYNIAK**

ZEFON | ZEPHON

**JOANNA MOSKOWICZ\***

GABRIEL

**RAFAŁ BARTMIŃSKI\*, LESZEK ŚWIDZIŃSKI\***

CHRYSTUS | CHRIST

**DAMIAN KONIECZEK, STANISŁAW KUFLUK**

GRZECZ | SIN

**BARBARA BAGIŃSKA, JOLANTA BIBEL\***

ITURIEL | ITHURIEL

**DOROTA DUTKOWSKA**

ARCHANIOŁ | ARCHANGEL

**ANDRZEJ KALININ, KAROL KOZŁOWSKI**

MILTON

**JERZY TRELA\***

GŁOS BOGA | GOD'S VOICE

**OLGIERD ŁUKASZEWICZ\***

\* *gościnnie | special guest*



WILLIAM BLAKE | BEATRYCZE ZWRACA SIE DO DANTEGO Z WOZU (FRAGMENT)  
BEATRICE ADDRESSING DANTE (PART) | 1824-1827

## SPIS TREŚCI | TABLE OF CONTENTS

- 8 KRYSZTOFA PENDERECKIEGO DROGA TWÓRCZA  
*MIECZYSŁAW TOMASZEWSKI*
- 18 KRYSZTOF PENDERECKI HIS WAY  
*MIECZYSŁAW TOMASZEWSKI*
- 26 RAJ TRZYDZIESIĘTLETNI  
*LUDWIK ERHARDT*
- 37 PARADISE LOST THREE DECADES AGO THIS YEAR  
*LUDWIK ERHARDT*
- 42 TĘSKNOTA ZA RAJEM  
*JACEK BOLEWSKI SJ*
- 48 YEARNING FOR PARADISE  
*JACEK BOLEWSKI SOCIETAS JESU*
- 54 STRESZCZENIE LIBRETTA  
*LUDWIK ERHARDT*
- 56 THE LIBRETTO A SUMMARY  
*LUDWIK ERHARDT*
- 58 KRYSZTOF PENDERECKI – BIOGRAFIA | BIOGRAPHY
- 64 WOJCIECH SIUDMAK – BIOGRAFIA | BIOGRAPHY
- 66 REALIZATORZY | PRODUCERS
- 76 ARTYŚCI | ARTISTS
- 88 INFORMACJA O WYSTAWIE „OPERY KRYSZTOFA PENDERECKIEGO W OBIEKTYWIE JULIUSZA MULTARZYŃSKIEGO” | INFORMATION ABOUT EXHIBITION „KRYSZTOF PENDERECKI'S OPERAS PHOTOGRAPHS BY JULIUSZ MULTARZYŃSKI”
- 90 DYREKCJA, KIEROWNICTWO I ZESPÓŁ OPERY WROCŁAWSKIEJ  
DIRECTION AND MANAGEMENT OF WROCŁAW OPERA

## KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO DROGA TWÓRCZA

MIECZYSŁAW TOMASZEWSKI

To jest truizm: Penderecki zaskakuje. Jednych wprawia w zachwyt, u drugich wywołuje konsternację. Jest przy tym mistrzem w znajdowaniu alibi dla swego postępowania. To on wymyślił formułę konieczności „podwójnego zakorzenienia”, metaforę labiryntu, imperatyw kategoryczny „nawiązywania do wątków nigdyś niesłusznie porzuconych”. Wreszcie to on odważył się powiedzieć *expressis verbis* to, co inni być może przeczuwali: „Znaleźliśmy się w punkcie, gdy najbardziej twórcze okazuje się otwarcie drzwi za sobą”.

Fenomen Pendereckiego na tym polega, że nawet wówczas, gdy „otwierał drzwi za sobą”, znajdował się na przedzie. Po chwili tą drogą zaczynali podążać inni, nawet ci, którzy wcześniej mieli mu to za złe. Nie kto inny, ale właśnie Penderecki odkrył bowiem w którymś momencie, że kultura światowa zaczęła budować nowy paradygmat, że wkroczyła w nową erę – erę intertekstualną. W rzeczywistości przełomu wieków – XX na XXI – już nie nawiązywanie do porzuconych nigdyś wątków, a kontynuowanie autotelicznych działań awangardy stawało się czymś coraz bardziej anachronicznym. Dzięki eksplozji techniki, która umożliwiła aktualną, synchroniczną obecność we współczesności pełnego dorobku ludzkiej kultury – sensu nabrąła jeszcze inna z prowokacyjnych metafor Pendereckiego: by móc tworzyć, „trzeba wchłonąć wszystko, co zaistniało”.

Tego nie da się ukryć: droga twórcza Krzysztofa Pendereckiego przebiegała – od fazy do fazy – zadziwiając swoją spektakularną wprost zmiennością. Dla niektórych trudną do zrozumienia. Wystarczy jednak odwołać się do wielowarstwowej natury ludzkiego fenomenu, by owa zmienność przestała tak bardzo dziwić. Istnieje przecież równocześnie to, co powierzchniowe i to, co głębokie. W niezależnych od siebie przestrzeniach nauki uprzycięgnili to nam Noam Chomsky i Heinrich Schenker. To, co zjawiskowe i to, co istotne. Co do tego nie ma wątpliwości, że w warstwie powierzchniowej swej twórczej osobowości Penderecki się zmieniał – i wielokrotnie, i spektakularnie. W swej warstwie głębokiej pozostawał taki sam.

**1. Zakorzenienie w „tu i teraz”.** Zaledwie kilka lat dzieciństwa upły- nęło przyszłemu autorowi *Raju utraconego* w atmosferze sielsko-anielskiej. Latom dojrzewania towarzyszył już czas wojny i hitlerowskiego terroru. Spędził je w rodzinnym miasteczku, zagubionym na południu Polski, w Dębicy – miejscu jakby wyjętym z prozy Brunona Schulza. „Ja się wychowywałem otoczony światem żydowskim – wspominał Penderecki. W Dębicy był jeden kościół katolicki i pięć synagog. Pamiętam śpiewy, które dobiegały mnie z żydowskich bóżnic, mam tę muzykę w uchu”.

Z dnia na dzień śpiewy umilkły – świat dzieciństwa znikł w wiadomy sposób sprzed oczu i z uszu. Ale tym silniej utrwalił się w żywej pamięci. Chyba dlatego odreagowanie holokaustu znajdzie w *Brygadzie śmierci* tak przejmującą postać.

Na odreagowanie czechały także przeżycia nieco późniejsze. Z okien domu rodziców widać było, jak na rynku miasteczka przedstawiciele „władzy ludowej” wieszali „bandytów” z Armii Krajowej. „I tego widoku, ich ostatnich konwulsji, nie da się zapomnieć” – wspominał Penderecki po latach, już jako autor *Polskiego Requiem*. I ten utwór nie począł się jedynie z lektury historii ojczystej – rezonowały w nim przeżycia zapisane w młodej pamięci. Jeden z braci matki zginął w Katyniu, drugi na Pawiaku.

Potem w pamięci tej zapisała się również długie lata przeżyte w rzeczywistości obcej, narzuconej. Lata także niekiedy groźne, choć inaczej, a przy tym nijakie i zakłamane. W podświadomości młodych ludzi kumulujące bunt wobec zniewolenia. Budujące w ich psychice imperatyw kategoryczny niezależności. Jeszcze w Dębicy, miasteczku pamiętającym bez niechęci czasy Franciszka Józefa, chociaż budującym równocześnie, właśnie od lat trzydziestych to, co nowe, zostało ukształtowane u Pendereckiego także rozumienie muzyki. Nie jako sztuki elitarnej, wyrastającej z postawy *splendid isolation*, lecz jako sztuki wpisanej organicznie w rytm życia swojej społeczności. Penderecki uczy się na gry skrzypcach, myśląc o karierze wirtuosa, lecz równocześnie grywa z kolegami na zabawach i weselach. Zbiera doświadczenie czysto muzykanckie.

Nowy rodzaj głębokiego zakorzenienia w „tu i teraz” przyniósł Pendereckiemu Kraków. Olśnił przybysza z prowincji, to po pierwsze. A po drugie: ofiarował mu, uczynił własną, swoją dynamiczną formułę naczelną: szczególne zestrojenie „wysokopiennej” tradycji z szaleństwami awangardy. Brak sprzeczności między Wyspiańskiego *Akropolis* a Kantora *Umarłą klasą*. Miasto właśnie z dumą dźwigało swe historyczne dziedzictwo na przekór upokorzeniom ze strony „ludowej władzy”, która usiłowała zbudować swój Anty-Kraków – Nową Hutę obdarowaną imieniem Lenina.

W Krakowie Penderecki stanął po raz pierwszy na rozstajnych drogach. Jako słuchacz wykładów na Uniwersytecie Jagiellońskim chłonął kulturę antyczną i współczesną filozofię. Jako uczeń świetnego pedagoga, zgłębiał pryncypia organicznego kontrapunktu. W rezultacie Roman Ingarden i Tadeusz Sinko przegrali z Franciszkiem Skołyszewskim. Ale odczuwanie egzystencji ludzkiej w kategoriach filozoficznych i myślenie obrazami kultury antycznej i Biblii – zostało zakorzenione na trwałe.

Powiedział kiedyś: „W starym Krakowie mogłem odczuć, czym jest ciągłość i jedność tradycji, widziałem siebie jako wychowanka kultury śródziemnomorskiej”. To jedna strona sytuacji, ta potwierdzająca formułę Goethego, mówiącą o niemożliwości odczytania twórcy bez poznania świata, w którym został on zakorzeniony. Strona druga sytuacji przypomina prawo dynamicznej jedności przeciwieństw. „Jestem hybrydą – powiedział Penderecki w innym z wywiadów. – Moja rodzina pochodzi z Kresów. Babka ze strony ojca była Ormanką, natomiast dziadek – społonizowanym Niemcem. [...] Mój ojciec przyjechał z Ukrainy. Był grekokatolikiem...”. I jeszcze: „Zawsze miałem na przykład pociąg do religii prawosławnej, z drugiej zaś fascynowała mnie kultura zachodnia z jej racjonalizmem, ale i z umiejętnością ekspresji najbardziej złożonych stanów i uczuć”.

W konkluzji pojawia się dookreślenie charakteru przestrzeni własnego *matrimonium*: „Kultura śródziemnomorska przecież – która jest moim domem w najszerszym znaczeniu – powstała właśnie z owego ożywczego połączenia najrozmaitszych elementów i wpływów”.

**2. Syndrom osobowości.** Już poprzez geny, a potem poprzez chlonną wyobraźnię dzieciętą i młodzieńczą utrwało się w warstwie głębokiej osobowości Krzysztofa Pendereckiego owo heterogeniczne dziedzictwo.

Zakodowały pary pozorne przeciwnych fascynacji – przede wszystkim te trzy: ziemią i niebem, Wschodem i Zachodem, tradycją i nowoczesnością. Równocześnie – zadomowiły się na dobre pewne trwałe cechy charakteru.

Po pierwsze: duch niezależności. Można by powiedzieć, że Penderecki urodził się po to, by iść pod prąd.

Po drugie: duch przekory. Ktoś powiedział o nim, że postępuje jak generał, który porzuca pole bitwy, na którym odniósł zwycięstwo.

Po trzecie: wewnętrzny przymus sięgania po ekstremy, po tematy największe z możliwych, środki najbardziej w danym kontekście radykalne.

I dalej: pełne zaangażowanie, także emocjonalne, w każdą jego twórczą działalność. Wypływające z aktywnego uczestniczenia w otaczającej rzeczywistości. Sztuka powinna nieść przesłanie – wyższe ponad swoją własną dźwiękowość, najczęściej – przesłanie nadziei.

Wreszcie: zgoda wewnętrzna na samotność własnej drogi w świecie kompozytorskim. Śmiałość samotnego wędrowca, pewnego swego postępowania, chociaż zarazem świadomie poszukującego, a nawet błądzącego w labiryncie świata i twórczości.

I na koniec: wewnętrzne poczucie mocy wypływające z podwójnego zakorzenienia. Sam przywoływał odnoszoną do siebie metaforę drzewa: „Ono nas uczy, że dzieło sztuki musi być podwójnie zakorzenione. W ziemi i w niebie. Bez korzeni nie ostoi się żadna twórczość”.

**3. Barbarzyńca w ogrodzie.** Pierwszym wydarzeniem, które wpisało się z wielką siłą w warstwę powierzchniową osobowości Pendereckiego była bezgraniczna fascynacja twórczością zachodniej powojennej awangardy. Nazwiska L. Nona, P. Bouleza, K. Stokhausena zaczęły funkcjonować jako idole muzyki jego własnego czasu. Dzielil to zafascynowanie wraz ze swym pokoleniem. Przede wszystkim z Góreckim i Kilarem. Przez swój radykalizm stanął na czele polskiego sonoryzmu. Sięgnął po brzmienia, których dotąd nie było. Jak „barbarzyńca w ogrodzie” kazał orkiestrowym smyczkom grać na strunniku i na podstawku, uderzać w struny otwartą dłonią, smyczkiem w pulpit, a żabką w krzesło. Kazał zgrzytać i drapać. Tak było z brzmieniem wydobytym ze smyczków. Drugą materią wyzwoloną stało się brzmienie ludzkiego głosu: od westchnień i szeptów do śmiechu i gwizdu, od śpiewu do krzyku. Potem na estradę wprowadził *ferro*, *legno*, *vetro*, gwizdki dziecięce, syrenę alarmową, *flexaton*, *lasrę*, *latenę*. Kazał więc piłą elektryczną przecinać żelazo lub drewno, pilnikiem

zgrzytać po szybie. Orkiestry protestowały, odmawiały wykonań. Publiczność gwizdała i się bawiła. Ale to nie była zabawa, lecz odreagowanie socrealizmu i zakłamanej rzeczywistości. Odezwala się także młodzieżca potrzeba ludyczności i doświadczania granic. Ale muzyka ta przede wszystkim niosła przesłanie. Wówczas było to przesłanie buntu, pragnienie wyzwolenia artysty z narzuconych mu rygorów. Wyzwanie rzucone systemowi.

W pełnych światłach zachodnich estrad koncertowych rosła przy tym pewność siebie. W kręgach darmosztackich panował właśnie czas pewnej stagnacji. Penderecki dał nowe impulsy, ożywił, zradykalizował sytuację. Stworzył laboratorium brzmień wyzwolonych, rozpiętych do granic możliwości. *Emanacje, Anaklasis, Polimorfie, Tren, Fluorescencje* – seria partytur, które sięgnęły ekstremum: sonoryzm przerodził się w bruityzm.

**4. „Zdrada” awangardy? Czy rzeczywiście?** Zważmy: już wśród najpierwszych partytur Pendereckiego znalazły się *Psalmi Dawida* oraz *Wymiary czasu i ciszy*. W *Psalmach* myślenie dodekafoniczne zderzyło się z niderlandzkim, sonorystycznem z intonacjami chorałowymi. Tekst niósł bardzo osobiste odniesienie do Boga. Punktualistyczne *Strofy* z kolei podłożyły sonorystyczny rezonans pod dające do myślenia słowa dawnych mędrców: od Sofoklesa i Jeremiasza po Omara el Khayama. „Biada wam, którzy nazywacie złe dobrem, a dobre złem...!”.

Dla wszystkich śledzących z bliska twórczość autora *Trenu* przełom, który nastąpił i który został nazwany przez krytykę „zradą awangardy”, dokonał się jedynie w warstwie powierzchniowej. Bo przecież *Pasja wg św. Łukasza* nie pojawiła się jak *deus ex machina*. Została poprzedzona przez sonorystyczne, ale ekspresywnie przejmujące *Stabat Mater* i przez emocjonalnie ekstremalną *Brygadę śmierci*. Utwór, który już stanowił doświadczenie granicy. Okazało się przy tym, że istnieją tematy, w których obliczu bardziej przystoi chwila milczenia niż niepohamowany krzyk protestu. Chyba że sytuacje, choćby analogiczne, zostaną wyrażone obrazem i językiem greckiej tragedii lub Biblii. Oddziaływają wówczas bez protestu. Mogą przynieść zarazem i przeżycie estetyczne, i etyczne *katharsis*.

I tak narodziła się *Pasja*. Utwór, który się wpisał w kanon muzyki XX w. jako niekwestionowane arcydzieło. Rozpięty żywioł brzmień dzikich i brzydkich przydał się doskonale do tematu nastrojonego emocjo-

nalnie na najwyższy ton. Tym bardziej wówczas, gdy pojawił się jako kontrast wobec brzmień eufonicznych, pochodzących z muzycznej tradycji.

Po *Pasji* przyszły następne tematy „wielkie”: *Dies irae, Diabły z Loudun* i obie *Jutrzenie*. A wraz z nimi nastąpił powrót do kultury polskiej: wyrzuconego za burtę koncertowej estrady wymiaru sakralnego. Jak się okazało, nikt wcześniej nie odważył się skomponować – na całym obszarze krajów zniewolonych – utworu, który by podejmował tę problematykę. Penderecki także w tym zakresie rzucił wyzwanie totalitarnemu systemowi i przełamał zaporę.

**5. „Kusi mnie zarówno Bóg, jak i diabeł”.** W którymś momencie autor *Pasji* musiał stwierdzić, że formula polegająca na zderzaniu brzmień ekspresywno sonorystycznych z reliktami brzmień tradycyjnych może się wyczerpać. Że wielkiej formy nie można budować bez końca jedynie w oparciu o technikę montażu i przenikania się bloków brzmieniowych. Dla wielkich tematów, które towarzyszyły jego wyobraźni, potrzeba było języka bardziej jednolitego i składni bardziej organicznej. Kompozytor stanął więc po raz kolejny na drogach rozstajnych. I nastąpiła nowa wolta, i nowe zadziwienie. Niektórych to skonsternowało. Ale wolta tyczyła przecież jedynie środków, które powinny się okazać adekwatne do nowych tematów. A tematy były generowane przez tę samą warstwę głęboką osobowości. Bo Penderecki nadal penetrował sfery graniczne ludzkiej egzystencji. Granicę życia i śmierci, dobra i zła, cierpienia i winy, grzechu i odkupienia. „Kusi mnie zarówno *sacrum*, jak i *profanum* – powiedział kiedyś. – Bóg jak i diabeł, wzniósłość i jej przekraczanie”. Przymierzał się i do *Inferna* Dantego, i do *Fausta*, do *Mistrza i Małgorzaty*, i do *Raju utraconego*. Wybór ostateczny padł na poemat Miltona. Monumentalna syntezą dziejów człowieka wymagała monumentalnej formy i języka wypowiedzi odpowiadającego wielkości i uniwersalności tematu.

Tę gęstość tkanki muzycznej, a także rozmach i organiczność środków, znalazł Penderecki w symfonizmie postromantycznym. Zbliżył się do niego już od niejakiego czasu: poprzez partiturę *Przebudzenia Jakuba*, a przede wszystkim poprzez *II Symfonię* nazwaną *Wigilijną*. Było to oczywiste nawiązanie do sztuki czasów minionych, do wątku przerwanego po Mahlerze – w rozumieniu Pendereckiego – niesłusznie. Odważył się więc do niego nawiązać. Nie chodziło tu o prostą kontynuację. Tablica została u Pendereckiego już wcześniej zmazana przez orzeźwiające zanurzenie

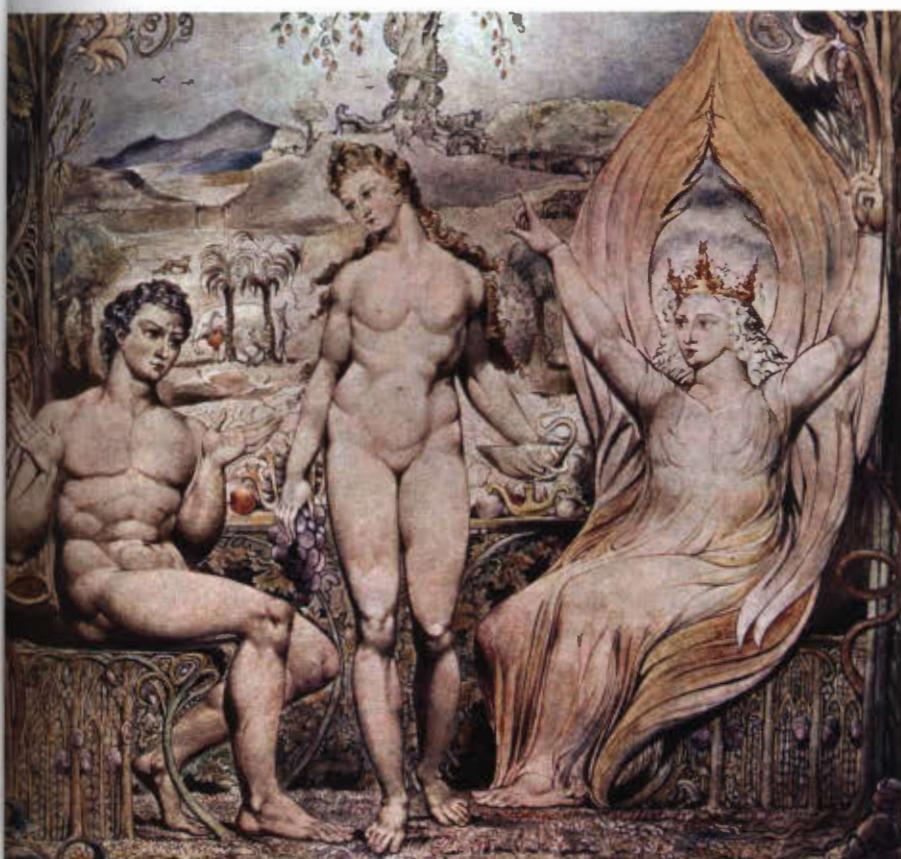
w dodekafonii, aleatoryzmie i ekspresyjnym sonoryzmie. A przede wszystkim: postromantyczna muzyka została przez kompozytora zinterpretowana, uwewnętrziona. I już nią jako własną zaczął pisać *Raj utracony*, serię koncertów, a potem *Te Deum* i monumentalne *Requiem polskie*. Była obrócona wstecz – dlatego nazwać ją można muzyką „retrowersywną” – ale była to zarazem jego muzyka. Żadne naśladowictwo czy stylizacja.

**6. „Otwarcie drzwi za sobą”.** Nastął zatem czas dialogu z odnalezioną przeszłością. Atakowany przez krytykę Penderecki odpowiadał zwrotami dającymi do myślenia: „Nigdy nie interesowałem się dźwiękiem dla dźwięku, formą dla formy – to mnie uchroniło od choroby awangardyzmu”. Albo: „Znaleźliśmy się w punkcie, gdy najbardziej twórcze okazuje się otwarcie drzwi za sobą”.

To był czas dla Polski przełomowy. Od połowy lat siedemdziesiątych – do połowy lat osiemdziesiątych. Lata narodzin „Solidarności” i zarazem wzrastających represji. Penderecki nie pozostał na uboczu. Zaangażował się całym sobą w „tu i teraz”. „Nie nazwałbym siebie kompozytorem politycznym. Zaznaczam tylko swoją obecność w historii” – odpowie później na pytanie dziennikarza. Ale pisze muzykę, w której funkcje: fatyczna, apelatywna i referencyjna – a więc odpowiedzialne za utrzymywanie kontaktu ze słuchaczem, wzywającego do aktywności i obdarzone pozytywnym przesłaniem – grają rolę szczególnie ważną. Nie licząc się z grozącymi konsekwencjami, umieszczona Penderecki w *Te Deum* pieśń, która była ówcześnie hymnem „Solidarności”, a przy tym każe śpiewać ją z tekstem prowokacyjnie niecenzuralnym: „Ojczyznę wolną racz nam zwrócić Panie!”. Powstające powoli a systematycznie kolejne części *Polskiego Requiem* opatruje demonstracyjnie dedykacjami skierowanymi przeciw ówczesnej władzy. Narusza wszystkie tabu. *Lacrimosę* komponuje dla uczczenia pamięci robotników gdańskich poległych w buncie przeciw reżimowi. Utworu słuchały w Gdańsku dwa miliony osób.

Twórczości Pendereckiego nie sposób zrozumieć poza historycznym kontekstem. To jest muzyka, która się stale wpisywała w historię. W historię wieku, który Gustaw Herling-Grudziński nazwał „wiekiem przeklętym”.

**7. Smuga cienia.** Przez twórczość autora „gdańskiej” *Lacrimosy* w połowie lat osiemdziesiątych przechodzi „smuga cienia”. Był to jeszcze czas stanu wojennego. Kategorie ekspresywne, które na jakiś czas w mu-



WILLIAM BLAKE | ARCHANIOŁ Rafał z ADAMEM I EWA

RAPHAEL WARNS ADAM AND EVE | 1808

zyce Pendereckiego wzięły górę, można stwierdzić w słowach: pesymizm, katastrofizm, grymas sarkazmu. Kompozytor żegna się ze stylem retrowersyjnym. Czuje jego wyczerpywanie się. Znajduje nowy zespół środków. Wraca do idei hybrydyzmu, czyli łączenia ze sobą muzyki o różnej proveniencji. Pcha go do tego także temat, rzec można, ekumeniczny. Pisze operę do dramatu Gerharda Hauptmanna *Czarna maska*. Przy jednym stole zasiada: Żyd, hugenot, jansenista, pastor ewangelicki i katolicki opat. Jedynie Żyd, Wieczny Tułacz, wychodzi cało z apokalipsy, która nastaje. Muzyka – budowana tu według nowej formuły – przyniosła koegzystencję stylów zarazem zderzonych ze sobą i zestrojonych.

Następna z partitur operowych, *Król Ubu*, zderza ze sobą – ale nie zestrąja. Jej poszczególne fragmenty dziwią się sobie. Jest konglomeratem, zlepieńcem, odbijającym poczucie pęknięcia i rozbicia na kawałki otaczającej nas rzeczywistości. Pokazuje jej dno absolutne, szczyty absurdzu i bezsensu, wyrażone poprzez sztuczkę prowokacyjną, oscylującą między foralną farsą, groteską a kabaretem. U Pendereckiego zabawa z Królem *Ubu* dokumentuje moment flirtu kompozytora z postmodernizmem.

Poważniejszego znaczenia nabrała natomiast wspomniana już idea wyrażona zdaniem: „wchłonąć wszystko, co zaistniało”. I wynikające stąd zadanie: znalezienie dla tej hybrydycznej materii jakiegoś wspólnego języka. Zadanie z pozoru niewykonalne. Pendereckiego interesowały wyłącznie zadania ekstremalne. A zaczął właśnie przeżywać okres fascynacji muzyką Gustava Mahlera. Tego, któremu udało się scalić to, co wcześniej zostało rozbite.

**8. W stronę piękna i światła.** Powstają dwie partytury, w których znać wysiłek, by scalić dawne z nowym, zestroić to, co sobie obce w spójną całość. Spójną poprzez ideę nadzređną o wyższej randze niż brzmienie. Najpierw *Siedem bram Jerozolimy*. Dzieło oratoryjno-symphoniczne, wywiedzione tematycznie z młodzieńczych *Psalmów Dawida* a formalnie z *Kabały*, z symboliki liczb. Swoista pełnia środków. Zarazem – retrospekcja środków własnych. Następnie – *Credo*. Utwór niezwyczajnie osobisty. Znalazły się w nim partie takie jak *Incarnatus* i *Crucifixus*, gdzie się wydaje, że Penderecki chce przypomnieć słuchaczom kategorię zapomnianą: piękno. Takie, które potrafi u słuchacza wywołać *katharsis*. Utwór odwołuje się do tych tradycji, które Penderecki wyniósł z Dębicy, z domu rodzinnego.

Stosunkowo niedawno pojawiła się na horyzoncie twórczym kompozytora jeszcze jedna idea. I pierwsze jej realizacje. W wywiadzie udzielonym w roku 1993 Penderecki się zwierzył: „Dziś, po przejściu lekcji późnego romantyzmu i wykorzystaniu możliwości myślenia postmodernistycznego – mój ideal artystyczny upatruję w *claritas*”. I wyjaśnia, o co chodzi: „Zwracam się do kameralistyki, uzajmując, iż więcej można wypowiedzieć głosem ściszonym, skondensowanym w brzmieniu 3-4 instrumentów. Ta ucieczka w prywatność muzyczną jest swego rodzaju odpowiedzią na nasz *fin de siècle*, owo przyspieszenie zegara historii i zamęt związany z przetasowaniem norm w kulturze, etyce i polityce”.

Powstaje seria nowych utworów – od *Tria* i *Kwartetu klarnetowego* po *Concerto grossō* i *Sekstet* – pisanych cienkim piórkiem. Stają się wyrazem owej *claritas* przeciwstawiającej się ciemności. Noszą na sobie zarazem jakiś nieuchwytny ślad miejsca, w którym powstawały: dworu i ogrodu w Lusławicach.

**9. Pieśni przemijania i nadziei.** Lusławice pojawiły się w życiorysie Krzysztofa Pendereckiego w roku 1975. Od tej chwili ich światło i barwa zdaje się współbecna na niejednej stronie kolejnych partytur. Zarazem z coraz większą siłą zaczął dochodzić do głosu ton najgłębszy, najbardziej własny – ton prawdy lirycznej. Z intensywnością szczególną przejawiał się w przejmująco pięknej partiturze *VIII Symfonii*. Złożył w niej Penderecki hołd swoim lusławickim drzewom. Znakiem świadomości głębszej, pogzystycznej, stał się tytuł nadany temu cyklowi pieśni o drzewach: *Pieśni przemijania*.

Znowu zaskoczył swoich słuchaczy niezwyczajną zgodnością tego, co w muzyce tej powierzchniowe, z tym, co głębokie i najgłębsze. Zgodnością, którą nazwać można prawdą liryczną. Aby nazwać ją po imieniu, więc również poprzez słowa, znalazł kompozytor i zestroił w całość logiczną i spójną a poruszającą, wiersze Joachima von Arnima, Goethego, Eichendorffa, Hessego, Krausa, Rilkego i Brechta. Z pozoru tylko mówią o życiu drzew, w istocie – o ludzkiej samotności i przemijaniu. A na koniec – jak zawsze u Pendereckiego – o nadziei.

Zaskoczył także krytyków. Jeden z tych wcześniej niezbyt kompozytorowi przychylnych, Andrzej Chłopecki, usłyszał w *VIII Symfonii* „ cudowną grę kameralistyki i intymnej pieśniowości, wciąż skutecznie dążącej ku rozjaśnieniu, ku rozpromienieniu, ku światłu, które – wydało się mu (krytykowi) – nazbyt dotąd Pendereckiego raziło”. Na koniec on sam wpadł w ton liryczny: „Gdy obejmie się czołem uściskiem pień drzewa rosnącego na własnej ziemi, choćby było ono dzikim klonem, może się zdarzyć, że zaczną nam rosnąć skrzydła”.

Swoje 75-lecie autor *Pieśni przemijania* wita pochyleniem nad nową partiturą. Wiele wskazuje na to, że chodzi o jakiś nowy cykl pieśni lirycznych, a może nawet o nową operę. Jedną z tych, które od dłuższego już czasu czekają na zaistnienie.

Kraków, w marcu 2008

## KRZYSZTOF PENDERECKI HIS WAY

MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI

It is a truism to say that Penderecki never fails to astonish. Some he sends into transports, others he leaves dismayed. With all that, he is a master at finding alibis for his ways. It was he invented the idea of the need to 'have double roots', metaphor of the labyrinth, categorical imperative 'of referring to themes incorrectly abandoned in the past'. Finally, he is the one who dared to put into words what others may have intuitively felt: 'We have come to a point where it appears most creative to turn back and open the door we have shut behind us'.

The phenomenon of Penderecki is that even when he was 'opening the door behind him' he was the first to do this. After a while the same road would be taken by others, even those who earlier had held this against him. This is because it was none other than Penderecki who had discovered at some point that world culture had started building a new paradigm and entered a new, intertextual age. In the reality at the turn of the 21st century it was no longer an anachronism to refer to themes abandoned in the past; rather, it was becoming increasingly anachronistic to continue pursuing autotelic actions of the avant-garde. Thanks to the explosion of technology, which made possible immediate synchronic presence within the entire heritage of human culture of our age, still another of Penderecki's provocative metaphors gained meaning: to be able to create, you need to 'absorb all that has come into being'.

There is no concealing this: as it evolved, one stage to the next, the creative path of Krzysztof Penderecki astounded by its spectacular variation. For some, difficult to comprehend. But it is enough to invoke the multi-layered nature of the human phenomenon for this variability to cease to astonish. After all, the superficial and the profound exist in the same moment. We have been made aware of this in two independent areas of learning by Noam Chomsky and Heinrich Schenker. That which is phenomenal, and that which is essential. There is no doubt that in the surface layer of his creative personality Penderecki changed – time and time again and in a spectacular manner. In his deeper layer he remained constant.

**1. Having roots in 'the here and now'.** Only a few years of childhood passed for the future composer of *Paradise Lost* in bucolic and untroubled circumstances. His adolescent years were accompanied by wartime and cruel nazi oppression. He spent them in Dębica – a place as if taken from the prose of Bruno Schulz. In his own words: 'I grew up surrounded by the Jewish world. In Dębica there was just one Roman Catholic church and five synagogues. I remember the singing which floated on the air from Jewish temples, this music is still in my ears'. Overnight this world passed into oblivion, but this made its imprint on the living memory so much stronger. Perhaps because of this the coming to terms with the holocaust in the *Death Brigade* found such a profound form. More was to come which would require from him this coming-to-terms. From the windows of his parents' house he saw in the market square of his small town the hanging of Home Army 'bandits' by representatives of the people's regime. 'And this image of their final paroxysms is not be forgotten' – recalled Penderecki after many years, then already author of the *Polish Requiem*. This work sprang not only from his reading of his country's history but also from experiences etched in a youthful memory which continued to resonate within him. One of his mother's brothers had been killed in Katyn, the other in Pawiak.

Still later recorded in his memory were long years lived in an alien and imposed reality. In the minds of the young people rebellion against life in captivity was mounting, gradually propelling them towards the categorical imperative of independence.

In his early years in Dębica Penderecki's understanding of music took form. Not as art for the select few, rather, art which is organically part of the rhythm of the community. Learning to play the violin and thinking of virtuoso career Penderecki and his friends continued to make music at festive occasions and weddings.

He became rooted in the 'here and now' in a new way in Krakow, which dazzled the country boy. The city offered him also its principal dynamic formula: a special blend of refined, slightly musty tradition, and



WILLIAM BLAKE | HEKATE | 1795

avant-garde extravagance. In Krakow Penderecki for the first time came to a crossroads. At Jagellonian University he listened to lectures in philosophy by R. Ingarden, in antique culture by T. Sinko, and studied organic counterpoint with F. Skołyszewski, all at the same time. Ultimately, he chose this last path. Even so, the tendency to view human existence in philosophical categories using imagery taken from antique culture and the Bible – became rooted in him for good.

**2. The personality syndrome.** This heterogeneous heritage became imprinted on the deeper layer of his personality for good. First, thanks to his genes, then thanks to his receptive and retentive childhood and adolescent imagination. In it were encoded pairs of seemingly contradictory fascinations – first of all, the three opposites: heaven and earth, East and West, tradition and modernity. At this time, also some lasting traits

of character became naturalised for good. First: the spirit of independence. One might say that Penderecki was born to swim against the current. Second: a spirit of contrariness. Someone once likened him to a general who chooses to leave behind him a battlefield in which he has been victorious. Third: inner compulsion to reach for the extreme, the grandest of themes, the most radical medium for a given context.

Add to this: full involvement, also emotional, in every creative project. Art should convey a message – one higher than the quality of its sound, usually – a message of hope. Finally: an inner resignation to loneliness on his path in the world of composing. And last: an inner feeling of power given him by his 'double roots'. He described himself using the metaphor of the tree: 'It teaches us that a work of art must have two sorts of roots. On earth and in heaven. Without roots no creative work will endure'.

**3. Barbarian in the Garden.** The first experience which made a powerful impression on the surface layer of Penderecki's personality was his boundless fascination with the creations of post-war West European avant-garde. In his day L. Nona, P. Boulez, K. Stokhausen were the giants of music. This fascination Penderecki shared with his generation. And his radicalism placed him at the forefront of Polish sonorism. He reached for tones never heard before. Like a 'barbarian in the garden' he had the strings in the orchestra bow the tailpiece and the bridge, strike the strings with an open palm, tap the pulpit with the bow, the chair with the heel of the bow. He had the orchestra rasping and scratching. He freed the sounds of the human voice also: from sighs and whispers, to laughter and whistling, from singing to screams. Later still, he introduced to the stage *ferro*, *legno*, *vetro*, children's whistles, alarm siren, *flexaton*, *lasra*, *latena*. Orchestras protested, refused to play. The public whistled and had fun. The youthful need for exuberance and going for the extreme experience was making itself felt. But this was not recreation but the regurgitation of Social Realism and falsification of reality.

His self-confidence increased once he found himself in the west European world of concert stage. The musical situation in Darmstadt was then in stagnation. Penderecki brought in new stimuli. He created a laboratory of liberated sound, let loose to the extreme. *Emanations*, *Anaklasis*, *Polymorphia*, *Threnody*, *Fluorescences* – a series of scores which achieved the extreme: sonorism was transmuted into bruitism.

**4. Betrayal of the avant-garde?** Was this really so? Let us consider even among Penderecki's earliest scores we find *Psalms of David* and *Dimensions of Time and Silence*. In his *Psalms* dodecaphonic thought clashed with Franco-Flemish thought, sonorism – with choral intonations. Their text communicated a very personal reference to God. In his punctualist *Strophes* sonorist resonance became a setting for the teachings of the sages of old: from Sophocles and Jeremiah to Omar Khayyam. 'Woe unto them that call evil good and good evil...!.'

For all those who watched at close hand the progress of the author of the *Threnody* the breakthrough which came and was labelled by the critics 'the betrayal of the avant-garde' occurred in the surface layer only. After all, *St Luke Passion* did not appear out of the blue. It came in the wake of the sonoristic but expressively moving *Stabat Mater* and the emotionally extreme *Death Brigade*. It was revealed at the same time that in the face of some themes silence is the only fitting reaction, rather than an unrestrained scream of protest. Unless, one expresses situations – at least analogous – in imagery and language of Greek tragedy or the Bible. Then they raise no objection and are capable of bringing both aesthetic experience and ethic *katharsis*.

And so *Passion* was born. A work which entered the canon of 20th century music as an unchallenged masterpiece. The raging element of wild and ugly sounds came in handy for a subject tuned emotionally to the highest note. More so, when it appeared as contrast to euphonious sound coming from the musical tradition.

After the *Passion* came other 'towering' themes: *Dies irae*, *Devils of Loudun*, and the two *Utronya*. With them was restored to Polish culture the sacred dimension, formerly discarded. As it turned out, no one before in the entire region of captive nations had dared compose a musical piece on such a theme. In this regard also Penderecki was challenging the totalitarian system and smashed the barrier.

**5. 'I am tempted both by God and by the devil'.** At some point the writer of the *Passion* must have realised that the formula calling for the clash of expressive-sonoristic sound with relics of traditional sound could become exhausted. For towering themes there was need for a more uniform language and a more organic syntax. The composer once again

found himself at a crossroads. So, a new about face and a new wonder came. But the about face was only in the medium which had to prove adequate for new themes. Themes generated by the same deeper layer of his personality. Because Penderecki continued to penetrate the borderline regions of human existence. 'I am tempted in equal measure by *sacrum* and *profanum*; God as well as the devil, majesty and its transcendence'. He set his sights on Dante's *Inferno* and on *Faust*, *Master and Margarita* and *Paradise Lost*. At last, he chose Milton's epic. A towering synthesis of man's past called for a monumental form and vocabulary responding to the grandeur and universality of the theme.

Penderecki found the medium he required in post-romantic symphonism. He had been moving towards it for some time: through the score of *Jacob's Awakening*, but most of all, through his *Symphony no. 2*, known as *Christmas*. This was an obvious reference to the art of the bygone age, to the theme that after Mahler had been interrupted, as Penderecki thought – wrongly. And he dared to pick up this strain. He acknowledged post-romantic music for his own. And used it to write *Paradise Lost*, a cycle of concert pieces and finally the *Te Deum* and *Polish Requiem*. This music was a 'step backward' – 'retroversive' – but it was his music. Not an imitation or stylisation.

**6. 'Opening the door behind us'.** The time came for a dialogue with the rediscovered past. Attacked by the critics Penderecki responded in meaningful phrases: 'We have come to a point where it appears most creative to turn back and open the door we have shut behind us'.

For Poland this was a time of breakthrough: from mid-1970s until mid-1980s. Years of the birth of Solidarity and mounting backlash from the regime. Penderecki did not stay in the sidelines. He got involved in his times. Writing music in which the phatic, appellative and referential functions – responsible for sustaining the contact with the listeners, calling them to activity, conveying a positive message – play a particularly important role. Into his *Te Deum* Penderecki worked the hymn of Solidarity and had it performed with the provocatively unprintable appeal to God: 'give us back a free homeland'. Each of the slowly but regularly emerging movements of the *Polish Requiem* he supplied with dedicatory notes directed against the authorities. He violates all taboos. Composes

*Lacrimosa* in memory of workers of Gdańsk fallen in anti-government riots. It played in Gdańsk to an audience of two million.

Penderecki's works cannot be understood outside historical context. This is music which was ever in resonance with history.

**7. The shadow line.** During the 1980s the music of the writer of *Lacrimosa* is crossed by a 'shadow line'. Martial law had been imposed. Expressive categories which for some time prevailed in the music of Penderecki may be summarised with words: pessimism, catastrophism, a grimace of sarcasm. The composer bade farewell to retroversive style. He felt it was running dry. Found a new media by returning to the concept of hybridism, a bringing together of musical styles of different provenance. He is propelled towards this also by one could say an ecumenical theme. He writes an opera to the play by G. Hauptmann – *Black Mask*. Gathered at one table are a Jew, Huguenot, Jansenist, Protestant clergyman and Roman Catholic abbot. Only the Jew, Eternal Exile, survives the apocalypse which follows. This new musical formula brought a coexistence of styles, at once clashing and in consonance.

The next opera score, *Ubu Rex*, brings into collision – but does not achieve consonance. Its individual fragments wonder at each other, reflecting the sense of splitting and fragmentation of surrounding reality. The games that Penderecki plays in *Ubu Rex* document his brief experiment with post-modernism. More serious in meaning was his idea: 'absorb all that has come into being'. And the resulting challenge: to find in this hybridic matter a common language. Apparently an unfeasible task. But Penderecki was interested only in extreme projects. And he had just entered a period of fascination with the music of Mahler, the composer who succeeded in making whole what had been shattered.

**8. Towards beauty and light.** Two new scores are written, in which may be observed an endeavour to make whole the old and the new; bring into consonance that which is alien into a coherent one. Coherent through an idea which transcends the two, of a higher rank than the sound. First, the *Seven Gates of Jerusalem*. A vocal-instrumental piece: a full range of media and at once a retrospection of all media ever used by Penderecki. Then *Credo* – an exceptionally personal piece, with movements as *Incarnatus* and *Crucifixus*, in which one has the impression that

Penderecki is trying to make his listeners recall a forgotten category – beauty. One capable of engendering *katharsis* in listeners.

From a relatively recent time another idea had been emerging on the composer's creative horizon – a turning to chamber music. The first projects completed – from *Trio* and *Clarinet Quartet* to *Concerto grosso* and *Sextet* – written with a light hand. They become an expression of *claritas*, opposed to darkness. And they bear an intangible imprint of the place where they were written: the composer's house and garden at Lusławice.

**9. Songs of transience and hope.** Lusławice first appear in Penderecki's biography in 1975 and from that time light and colours entered the pages of his many new scores. At the same time gaining with increasing power has been the most profound, most individual tone – the tone of lyrical truth. With particular intensity it made itself felt in the score of *Symphony no. 8*. In it Penderecki pays homage to his trees at Lusławice. Deeper, existential consciousness is signalled by the title given to this cycle of songs inspired by trees: *Songs of Transience*.

Once again his listeners were taken aback by the uncommon correspondence of the superficial and the profound in this music. Correspondence, one might define as lyrical truth. To call it by its name, also through words, the composer found and brought into a consonant logical and moving whole poems of Joachim von Arnim, Goethe, Eichendorff, Hesse, Kraus, Rilke and Brecht. Only outwardly they speak of the life of trees, in reality their theme is human loneliness and transience. And at the end – as always in Penderecki – they are about hope.

He also astonished the critics. One of the less friendly (A. Chlopecki) discerned in *Symphony no. 2* 'a wonderful interplay of chamber music and intimate song form, effectively striving towards ... light', which 'formerly had been (the critic thought) too blinding for Penderecki'.

His 75th anniversary sees the composer working on a new score. There is indication that this may turn out to be a new cycle of lyrical songs, perhaps even, a new opera. One of which have been waiting to come into being.

Krakow, March 2008

## RAJ TRZYDZIESIĘTOLETNI

LUDWIK ERHARDT

„Nie ja zdradziłem awangardę, lecz – według mnie – awangarda lat sześćdziesiątych zdradziła muzykę. Dlatego nasze drogi musiały się rozjeść” – stwierdził Krzysztof Penderecki w jednym z wywiadów udzielonych w 1974 r. Pięć lat później miał wyznać: „Jakiś czas temu byłem kompozytorem prawdziwie awangardowym, odkrywającym nowe możliwości dźwiękowe. Ale doszedłem do punktu, w którym zaczęło mnie to nudzić [...]. Nie interesuje mnie już szukanie czegoś nowego, czym mógłbym zadziwić ludzi; chcę po prostu komponować taką muzykę, jaką lubię [...]. Kompozytorzy powinni pisać muzykę przede wszystkim taką, jaka im się podoba, a następnie – żeby zadowolić publiczność. Problem polega na tym, że zbyt wielu kompozytorów pisze głównie po to, aby przypodobać się krytykom”. Te dwie wypowiedzi najdobitniej świadczą, że ewolucja, jaka dokonała się w twórczości Krzysztofa Pendereckiego w ciągu lat dzielących nas od jego sławnej *Pasji*, nie była przypadkiem, lecz procesem najzupełniej świadomym. Owa ewolucja, sięgająca korzeniami do początków jego twórczości, coraz szybciej i coraz radykalniej oddalała go od zwolenników awangardy, przynosząc mu w zamian szczerze uznanie coraz liczniejszych rzesz miłośników muzyki. Toteż Penderecki, rezygnując ze swej pozycji w ruchu awangardowym, nie przestawał być centralną postacią muzyki współczesnej. Druga połowa lat siedemdziesiątych miała dowieść, że wzmacnił on jeszcze tę pozycję, gdy utwory jego stały się swego rodzaju manifestem powrotu do wielkich tradycji muzyki romantycznej. Naczelne wśród nich miejsce zajmuje dzieło o symbolicznym wręcz tytule – *Raj utracony*.

Utwór ten powstał na zamówienie Lyric Opera of Chicago i miał być wystawiony w roku 1976 w ramach uroczystości z okazji 200-lecia Stanów Zjednoczonych. Zamówienie to, złożone wiosną 1973 r., zaskoczyło opinię publiczną, gdyż wśród amerykańskich teatrów operowych Lyric Opera of Chicago znana była z konsekwentnego konserwatyzmu i zwano ją na ogół „przybytkiem opery włoskiej”. Niezwykła była też reakcja amerykańskiego środowiska muzycznego, które – pomimo wielkiego uznania, jakim darzyło polskiego kompozytora – poczuła-

się urażone, że przy tak szczególnej okazji nie zwrócono się do któregoś z twórców rodzimych.

Rozmaite okoliczności sprawiły, że Penderecki nie zdołał wykonać zamówienia na czas i premiera odbyła się z dwuletnim opóźnieniem. Jedną z istotnych przyczyn były – najpierw poszukiwanie stosownego tematu, następnie praca nad librettem i – *last but not least* – krystalizowanie się formy dzieła. Nie od razu bowiem kompozytor uświadomił sobie, że choć zamówiono u niego operę, to w rzeczywistości pisze coś innego. I nie od razu spostrzegł, że to coś najbliższe jest formie *sacra rappresentazione* – poprzedniczce opery i oratorium. (*Sacra rappresentazione* to nazwa włoskich widowisk muzycznych o tematyce religijnej, popularnych zwłaszcza we Florencji w XV i XVI stuleciu. Miali one tekst poetycki, tematy czerpały z Biblii lub żywotów świętych, wystawiano je na scenie, z użyciem dekoracji i niekiedy wyrafinowanej maszinerii teatralnej, były nasycone pieśniami, tańcami i madrygałami.) Przede wszystkim jednak okazało się, że waga tematu i skala całego zadania wymagają dłuższego czasu i większej pracy, niż kompozytor początkowo sądził.

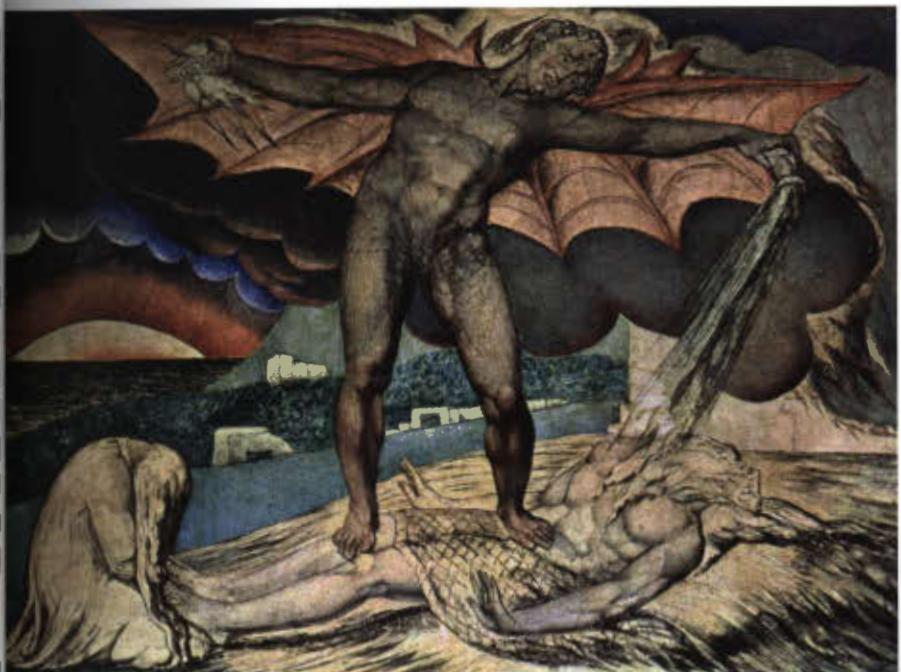
Żeby w pełni ocenić rozmiary przedsięwzięcia, na jakie odważył się Krzysztof Penderecki, wybierając temat swej drugiej z kolei opery, należałoby przeczytać *Raj utracony* Johna Miltona. We wstępie Jana Strzelickiego do polskiego wydania tego dzieła z roku 1974 w przekładzie Macieja Słomczyńskiego czytamy: „Raj utracony ukazał się w 1667 roku, w epoce angielskiego Oświecenia, wyrósł jednak z tradycji okresów wcześniejszych: renesansu i baroku. Jest to jeden z największych poematów epičkich, jakie powstały w kręgu kultury europejskiej, i jeden z największych eposów filozoficznych, mających za temat pochodzenie dobra i zła. Trzeba było wielkiej odwagi, aby w wieku racjonalizmu podjąć się sprawiedliwienia postępków Boga wobec ludzi [...] Trzeba było wielkiej wiedzy, by tematu nie spłycić, wielkiej sztuki pisarskiej i wielkiego impulsu twórczego, aby ukończyć olbrzymie dzieło”.

Co więcej, *Raj utracony* jest swego rodzaju biblią dla całego obszaru języka angielskiego, głęboko czczonym pomnikiem jego kultury duchowej,

utworem znanym, żywym i komentowanym aż do dziś. Sięgnięcie przede wszystkim do Pendereckiego po to właśnie dzieło, by wykonać zamówienie na 200-lecie powstania Stanów Zjednoczonych było więc wyzwaniem, z którego śmiałkości trudno nawet zdać sobie sprawę.

Epicko-filozoficzny poemat Miltona, składający się z dwunastu ksiąg (ponad 10 tys. wierszy), pisany wierszem białym, dziesięciogłoskowym, nie mógłby zostać przerobiony przez Pendereckiego na libretto operowe metodą nożyczek i kleju, jak to dziesięć lat wcześniej stało się z *Demonami* Whitinga, które w ten sposób przekształciły się w *Diabły z Loudun*. Trudnego zadania podjął się Christopher Fry, angielski dramatopisarz i poeta starszego pokolenia (1907-2005), który z niezwykłą zręcznością, wykorzystując elastyczność języka angielskiego, napisał libretto oparte niemal w całości na zdaniach i zwrotach wyjętych z dzieła Miltona i nawleczonych w sytuacjach oraz efektach scenicznych odwołujące się do opisów zawartych w poemacie. Przekształcając epikę w utwór dramatyczny, dokonywał oczywiście wyboru. Dokonując wyboru – podejmował ryzyko interpretacji.

Libretto Christophera Frysza mogłoby stać się tematem osobnych rozoważań, dyskusji i może nawet sporów – zwłaszcza gdyby utwór Pendereckiego był znany większej liczbie zainteresowanych słuchaczy. Już w Chicago, na gorąco, przy okazji odbywającego się właśnie dorocznego zjazdu Stowarzyszenia Krytyków Muzycznych (Music Critics Association), zwrócono uwagę na istotne różnice między oryginałem Miltona a interpretacją Christophera Frysza. Oto na przykład, gdy Milton rysuje postać Szatana z tak wielką siłą i wyrazistością, że staje się on właściwie centralną figurą całego eposu, to w wersji Christophera Frysza na pierwszy plan wysunięte zostały postaci Adama i Ewy. Obecność Boga objawia się tu jedynie poprzez głos grzmiący spod sklepienia sceny. Ale Bóg ten jest jak gdyby pozbawiony swego istotnego atrybutu: świadomość przyszłych zdarzeń, i bardziej przypomina biblijnego Jehowę niż swój Miltonowski pierwówzór. W poemacie Miltona znacznie ważniejszą rolę odgrywa również postać Syna Bożego. Za nader szczęśliwy pomysł autora libretta trzeba uznać wprowadzenie podwójnych wykonawców ról Adama i Ewy: obok śpiewaków występują tancerze, którzy reprezentują pierwszy wciastek zmysłowy, cielesny, i ekspresję tańca wyrażają emocje nieprzekazywalne w śpiewie czy w hieratycznych gestach wokalistów. Stworzenie człowieka jest na przykład solowym tańcem Adama, rozpoczynającym się w całkowitej ciszy; podobnie stworzenie Ewy. Scenami baletowymi



WILLIAM BLAKE | SZATAN PORAŻA HIOBA WRZODAMI  
SATAN SMITING JOB WITH SORE BOILS | 1826-1827

są też wizje straszliwych konsekwencji, jakie na rodzaj ludzki sprowadził grzech pierwodny. Tak czy inaczej, niezależnie od ewentualnych zastrzeżeń wynikających z rozbieżności między oryginałem a wersją Christophera Frysza, należy stwierdzić, że jest to jedno z najpiękniejszych librett, jakie zna teatr operowy. Zwięzłe, wolne od retoryki, zawierające wiele świątynnych pomysłów scenicznych, tworzy doskonałe ramy dla zróżnicowanych rozwiązań muzycznych.

Wybór tematu i libretto Christophera Frysza postawiły Pendereckiego wobec zupełnie nowego zadania kompozytorskiego. Toteż mimo licznych związków z utworami dawniejszymi *Raj utracony* cechuje wyraźna odrębność, która jest zapewne z jednej strony skutkiem działania sił determinujących kierunek ewolucji stylu kompozytora, a z drugiej strony – wynikiem świadomego doboru środków najbardziej odpowiednich do zrealizowania tego właśnie zamierzenia twórczego. Ta odrębność widoczna jest najbardziej w harmonice i orkiestracji.

Język harmoniczny *Raju utraconego* cechuje obfitość chromatycznych rozwijanych linii melodycznych. Oprócz kroków półtonowych licznie występują w nich trytony. Interwałowi temu Penderecki nadaje znaczenie szczególne – *diabolus in musica* symbolizuje konflikt Dobra i Zła, jest głównym źródłem napięć w melodyce, współbrzmienie kwarty zwiększa dźwięczy w całym dziele już od pierwszych taktów, opartych na nucej pedałowej B w najniższym rejestrze kontrabasów.

Słuchacz *Raju utraconego* odnosi wrażenie obcowania z utworem tonalnym i chyba to właśnie najbardziej dziwiło pierwszych odbiorców tego dzieła, pozostających w niewoli stereotypów myślowych na temat awangardowej muzyki Pendereckiego. Jest to wrażenie niepozbawione podstaw. O tonalnym charakterze znacznej części tego dzieła nie decydują jednak pojawiające się tu i ówdzie kadencje czy trójdźwięki durowe, które mają znaczenie wyłącznie wyrazowe lub kolorystyczne, lecz częste występujące dźwięki pedałowe. Tworzą one podstawę basową wielu odcinków, stając się swoistymi centrami tonalnymi. Działanie tego rodzaju centrów dźwiękowych jest spotęgowane przez jeszcze jedną cechę języka muzycznego tego utworu: jego homogeniczność. Uderza ona zwłaszcza w budowie linii melodycznych, wysnutyach z kilku zaledwie motywów. Pierwszorzędną rolę odgrywa w nich zwłaszcza motyw wstępu.

Podczas konferencji prasowej „Warszawskiej Jesieni” w 1979 r. kompozytor, zagadnięty o problem stylu i języka harmonicznego tego dzieła, wyjaśnił to inaczej: „Zgadzam się z opinią, że moja muzyka, począwszy mniej więcej od roku 1974, jest kontynuacją tradycji postromantycznej. Co do harmoniki *Raju utraconego*, to stworzyłem pewne modele obejmujące w całym utworze: Bóg jest w mojej muzyce przedstawiony za pomocą unisonu, archanioł Michał – kwinty, Adam i Ewa – małej tercji. Szatan – trytonu. Cała struktura muzyczna *Raju utraconego* opiera się na tym pomyśle, a jeśli odnosi się wrażenie tonalności, to jest to tylko konsekwencja zastosowania tej idei. Wydaje mi się, że język, który rozwijam w *Raju utraconym*, daje zupełnie nową strukturę muzyczną, nie mającą nic wspólnego z tonalnością”.

W tej samej wypowiedzi Penderecki poruszył jeszcze inny problem, nasuwający się słuchaczom tego utworu: „Wrażenie, iż muzyka *Raju utraconego* wykazuje wpływ Wagnera, uważam za bardzo powierzone. Sądzę, że poza parotaktowym cytatem z *Lohengrina* nie ma tam śladów Wagnera – może jedynie na początku prologu opery daje

się odczuć coś z ducha wagnerowskiego. Jeśli chodzi o samą instrumentację, to wykazuje ona raczej wpływ Brucknera. Z drugiej strony, jako teatr muzyczny, moja opera jest na pewno bliższa Wagnerowi niż na przykład Mozartowi czy Rossiniemu”. Rzeczywiście, niektórzy z recenzentów wspominali o wyczekiwanych pokrewieństwach *Raju utraconego* z dramatami Wagnera, wymieniając na ogół *Zmierzch bogów*. Uzasadniali je wszakże dość naiwnie: rozmiarami aparatu orkiestrowego, chromatyką, wymaganiami wokalnymi parti solowych, bądź mrocznym, posepnym kolorytem wielu scen. Tymczasem pokrewieństwo takie chyba rzeczywiście istnieje, ale polega ono przede wszystkim właśnie na sposobie budowania całego dzieła z kilku elementarnych motywów. U Pendereckiego nie są to lejtmotywy w sensie wagnerowskim, ale wynik ostateczny – niezwykła homogeniczność języka dźwiękowego przy równoczesnym bogactwie wyrazu – jest ten sam.

Ta jednorodność muzyczna, którą wielbiciele *Traviaty* mogą odczuć jako monotonię, umożliwia również piękne efekty dramatyczne. Na przykład napięcie nieodzowne w węzłowym punkcie dramatu – w scenie między Ewą i Szatanem przy Drzewie Wiadomości – kompozytor osiąga nie poprzez kulminacje harmoniczne czy dynamiczne, ale dzięki zaskakującemu kontrastowi wyrazowemu: nieświadoma niebezpieczeństwa Ewa zbliża się ku swemu przeznaczeniu otoczona gromadą rozbawionych dzieci, które śpiewają czterogłosowy kanon. Bezetroska muzyka tego kantu jaskrawo odcina się od jednorodnej muzyki scen dotychczasowych i daje ów pożądany, dramatyczny kontrast w zestawieniu z grozą sytuacji.

Inną ilustracją metody Pendereckiego, w której homogeniczność języka muzycznego pomaga w uwypukleniu momentów dramatycznie ważnych, jest rozwiązanie problemu głosu Boga. Jak już wspomniano, w *Raju utraconym* obecność Boga objawia się jedynie poprzez głos grzmiący spod sklepienia sceny. Ale za każdym razem jego pojawiение się jest przygotowane śpiewem. Jest to śpiew niezwykły, intonowany unisono przez sześć niskich głosów męskich, bogato zdobiony, całkowicie różny od języka muzycznego wszystkich postaci dramatu i zawierający posmak czegoś przedwiecznego, niezmiennego, nadzewnętrznego. Śpiew ten, powracający kilkakrotnie w różnych wariantach, to fragmenty z *Genesiz* w języku hebrajskim, skomponowane w duchu śpiewów pewnej sekty samarytańskiej, do dziś jeszcze kultywującej dawne tradycje, z którą kompozytor zetknął się podczas pobytu w Izraelu w 1975 r.

Jednorodność muzyki *Raju utraconego* jest godna uwagi jako świadectwo rzadkiej dyscypliny również w zestawieniu z rozmiarami zastosowanego aparatu wykonawczego. Obsada wokalna jest duża: Adam baryton liryczny; Ewa, sopran liryczny; Szatan, bas-baryton dramatyczny Belzebub, tenor; Moloch, bas niski; Belial, tenor; Mammon, baryton; Śmierć tenor altowy; Grzech, mezzosopran; Ituriel, tenor altowy; Zefon, sopran koloraturowy; Rafael, tenor altowy; Gabriel, tenor; Mesjasz, baryton Michał, tenor. Ponadto wielki chór mieszany, dzielony często na dwie grupy, oraz chór chłopięcy. Wymagania wokalne wobec solistów są bardzo poważne: w większości partią są to – pod względem siły i skali – żądania mniejsze niż te, jakie stawiają przed śpiewakami dramaty Wagnera Partię Szatana, na przykład, nie bez racji przyrównywano do Wagnera wskiego Wotana. Prócz śpiewaków w wykonaniu uczestniczą jeszcze dwaj aktorzy: Milton i Głos Boga, pięciu tancerzy-solistów i zespół baletowy.

Duża jest również obsada orkiestry: 3 flety, 3 oboje, 5 klarinetów, saksofon sopranowy, 3 fagoty, 5 trąbek, 5 rogów, 4 puzony, tuba, organy, czelesta, harfa, kotły, perkusja (6 wykonawców), smyczki. Ten podstawowy skład jest w wielu scenach urozmaicany przez zmianę instrumentów w grupie dętych: m.in. grają jeszcze okaryny i tuby wagnerowskie.

Słuchając muzyki, oglądając to dzieło na scenie, ani przez chwilę nie ma się wątpliwości, że wszystkie te elementy są potrzebne. Równocześnie *Raj utracony* sprawia wrażenie utworu bardzo powściągliwego, wręcz ascetycznego w korzystaniu z efektów, jakie umożliwia ten aparat. Ta jedyna cecha niewątpliwie zaskoczyła wielu słuchaczy. Jednak nawet bez szczegółowych studiów można spostrzec, że w partiturze *Raju utraconego* nie brak niemal żadnego z ważnych dotychczasowych składników stylu orkiestrowego Pendereckiego. Zmieniły się tylko proporcje. Niekonwencjonalne sposoby gry stosowane są bardzo oszczędnie i służą głównie celom ilustracyjnym. Przeważająca część parti orkiestrowej zapisana jest w sposób tradycyjny, tak pod względem wysokości dźwięków, jak oznaczonych metrorytmicznych. Wydaje się, że po prostu muzyka Pendereckiego osiągnęła już ten stopień dojrzałości technicznej, na którym uwagę słuchacza przyciąga wyłącznie jej treść, nie zaś forma, sposoby czy chwyt.

Jest w *Raju utraconym* wiele pięknej kantyleny, wymagającej wielkiego śpiewu; jest wiele wspaniałej polifonii chóralnej; jest cudowny

chorał *O grosse Liebe z Bachowskiej Pasji według św. Jana*, wynurzający się nagle z zamętu dźwięków, gdy Syn Boży wznosi swą bezgłośną modlitwę do Ojca, błagając o zmiłowanie nad rodzajem ludzkim. Jest też wielki, wstrząsający temat sekwencji *Dies irae*, który stanie się podstawą monumentalnej passacaglia. Na niej oparta jest seria apokaliptycznych wizji, jakie ukazują się oczom Adama pod koniec II aktu. Jest wreszcie żart muzyczny, nieoczekiwany i dziwnie odbiegający od klimatu całego dzieła. Pojawia się on w scenie, którą Biblia opisuje słowami: „Utworzył więc Pan z ziemi wszelkie dzikie zwierzęta i wszelkie ptactwo niebios i przyprowadził do człowieka, aby zobaczyć, jak je nazwie, a każda istota żywa miała mieć taką nazwę, jaką nada jej człowiek. Nadał tedy człowiek nazwy wszelkiemu bydłu i ptactwu niebios, i wszelkim dzikim zwierzętom”. Defiluje więc przed Adamem cała rajska menażeria, a on – ku radości otaczającej go gromady dzieci – kolejnym przedstawicielom świata zwierząt nadaje coraz to dziwniejsze imiona: tygrys, żyrafa, wielbłąd. Gdy widząc wielkiego ptaka Adam wymawia jego imię: łabędź – orkiestra odpowiada kilkoma taktami wstępu do *Lohengrina*. Publiczność się cieszy.

Z tym wszystkim *Raj utracony* jest dziełem wielkim, natchnionym, wyrastającym ponad swoją epokę. Ponownie udało się Pendereckiemu, choć inaczej niż w *Pasji*, przerzucić pomost między naszymi czasami a przeszłością, ponad trywialnością chwili doczesnej, ku sprawom i odczuciom uniwersalnym i odwiecznym. Prozaicznie usposobieni krytycy amerykańscy w swych recenzjach dużo miejsca poświecili rozoważaniom, czy to jest opera. Być może, nie jest. Tym gorzej dla opery.

Premiera, 29 listopada 1978 r., była dużym wydarzeniem w życiu muzycznym Stanów Zjednoczonych i – mimo wszystko – stała się sukcesem utworu i wykonawców. Okoliczności tego zamówienia i opisywane przez prasę jego długie perypetie, jeszcze wzmogły zainteresowanie dziełem. (Przy okazji spostrzeżono, że jest to pierwsza prapremiera opery kompozytora europejskiego w Stanach Zjednoczonych od czasu *Miłości do trzech pomarańczy* Prokofiewa, czyli od roku 1921.) W dniach poprzedzających to wydarzenie sporo uwagi poświeciła mu miejscowa telewizja i radio. Zapowiedziano transmisję radiową, którą zakupiło również czternaście rozgłośni różnych krajów świata. Bilety wyprzedane były od dawna, nie tylko na premierę, ale i na wszystkie siedem następnych przedstawień – a warto wiedzieć, że sala Opery w Chicago mieści 3700 osób. Na widowni



WILLIAM BLAKE | ELOHIM STWARZAJĄCY ADAMA  
ELOHIM CREATING ADAM | 1795

znalazło się też ponad stu krytyków muzycznych z całego kraju oraz wielu wysłanników prasy europejskiej.

Nie należy się łudzić, że to duże zainteresowanie było dowodem wyłącznie ogólnej życzliwości dla polskiego kompozytora i jego dzieła. Podczas konferencji prasowej w dniu poprzedzającym premierę i w późniejszych recenzjach wciąż odzywały się echa wystąpień sprzed pięciu lat, kwestionujących wybór dokonany przez kierownictwo Lyric Opera. Biorąc pod uwagę tego rodzaju nastroje oraz napięcia związane z dwuletnim opóźnieniem i konfliktami w trakcie prób, a także wątpliwości dotyczące wysokich kosztów spektaklu, i niecałkiem udany kształt sceniczny tej premiery – można było spodziewać się wszystkiego: od wrogich demonstracji podczas przedstawienia, aż po ostre ataki prasy. Nic takiego nie nastąpiło, toteż można przypuszczać, że siła utworu i walory muzyczne

wykonania przezwyciężyły niechęć, z jaką przyszła na to przedstawienie część publiczności i krytyków.

Publiczność premierowa słuchała dzieła w ogromnym skupieniu, nagradzając następnie kompozytora i czołowych wykonawców. „Dzieło o wielkiej wartości i znaczeniu, świadectwo znamiennego rozwoju, jaki dokonał się w twórczości kompozytora od czasu *Diabłów*, utwór, który zajmie doniosłe miejsce w dziejach opery obecnego dziesięciolecia” – pisał Robert C. Marsh w „Chicago Sun-Times”. John Von Rhein swoją recenzję w „Chicago Tribune” zatytułował: *Raj utracony – odzyskana duma muzyczna Chicago*. Pisał w niej: „Może *Raj utracony* nie jest *opus magnum Pendereckiego*, jak się spodziewano, ale pozostałe ważkim i pobudzającym wkładem w ubogi współczesny repertuar operowy – dziełem, które La Scala, opera wiedeńska, berlińska i inne europejskie teatry operowe powitają na pewno z zadowoleniem. Należy pogratulować Lyric Opera, że udało jej się swe z pozoru nierealne przedsięwzięcie doprowadzić do tak szczęśliwego zakończenia”.

W „The Washington Star” Theodore W. Libbey Jr. oceniał *Raj utracony* jako „dzieło o znaczeniu przełomowym nie tylko dla twórczości jednego z najbardziej niezwykłych kompozytorów naszego wieku, ale być może również dla dalszego rozwoju sztuki”. Paul Hume, cieszący się znacznym autorytetem, określił dzieło Pendereckiego w „The Washington Post” jako „jedno z największych przedsięwzięć muzycznych ostatniego półwiecza”. Dalej pisał: „Słuchacze, wśród których niejeden oczekwał muzyki o brzmieniach dysonansowych, zgrzytliwych, przerywanej gwałtownymi okrzykami chóru, byli zaskoczeni, słyszcząc muzykę świadcząca o bujnej wyobraźni, lecz nie naruszającą ich pojęć o fakturze chóralnej i orkiestrowej”. Wyrażając się z uznaniami o wielkich scenach chóralno-instrumentalnych *Raju*, Hume dodawał: „Penderecki stworzył tu również ustępy wokalne o wielkiej urodzie. Duet Adama i Ewy, wznoszący się ku ekstatycznym wyżynom i kończący w nastroju spokoju doskonałego, w większości teatrów operowych i w bardziej zwyczajnych okolicznościach wywołałby długą burzę oklasków. Jeżeli nie wybuchała ona podczas przedstawienia premierowego, należy to chyba przypisać głębokiemu skupieniu słuchaczy i swego rodzaju nabożejnej czci odczuwanej przez nich w obliczu tej opowieści muzycznej na temat nieznający granic”. Na marginesie tych spostrzeżeń trzeba dodać, że w programie zamiesz-

czono następujące zdanie: „Publiczność proszona jest uprzejmie, lecz stanowczo o nieprzerywanie muzyki oklaskami”.

W zgodnym chórze krytyków wysoko oceniających walory nowego dzieła Pendereckiego dysonansowo zabrzmiał głos Harolda C. Schonberga, który na łamach „The New York Times” stwierdził: „Jest to partitura napisana ze znajomością rzeczy, ale niezbyt interesująca. Jest w niej zaskakującą mało napięcia muzycznego i zaskakującą mało oryginalnych pomysłów. W większości jest to co najwyżej muzyka ilustracyjna. [...] Na próżno czeka się na jakąś frazę pełną wyrazu lub świadczącej o wyobraźni. Zamiast tego mamy do czynienia z niezróżnicowaną masą napiszonych i banalnych zwrotów, całkowicie pozbawionych liryzmu”. Krytyk „The New York Times” widocznie jednak poczuł się niepewnie, gdyż 10 grudnia ponownie wystąpił z artykułem, w którym zarzucił Pendereckiemu eklektyzm, konserwatyzm i brak wyobraźni muzycznej zdolnej podołać tak wielkiemu zamierzeniu. Surowa ocena wydana przez wpływowego krytyka mogłaby podważyć wiele opinii pozytywnych, gdyby nie jej końcowe zdania, ujawniające, że Schonberg po prostu nie uznał muzyki polskiego kompozytora i z niechęci tej skłonny jest nawet dopuścić się pewnych nieścisłości: „Nikt właściwie nie powinien być zaskoczony tą szarą magmą, z jakiej p. Penderecki ulepił Raj utracony. Jego poprzednia opera Diabły z Loudun nie należała do najbardziej sensacyjnych wydarzeń naszego stulecia i – jak się wydaje – znikła już z horyzontu. Podobnie jak Rajowi utraconemu nie dostawało jej liryzmu, koncentracji muzycznej, zmienności nastrojów”.

11 grudnia na łamach „Newsweeka” ujawnił się jeszcze jeden przeciwnik: Hubert Saal, który w ironizm tonie skrytykował przedstawienie, kompozytorowi wypominając jedynie „nieustające dysonanse i pogrzebowe tempo akcji”.

W miejsce komentarza do tych opinii wystarczy przypomnieć, że wkrótce po premierze chicagowskiej chęć wystawienia *Raju utraconego* zgłosiły teatry operowe w Stuttgarcie, Kolonii, Warszawie, Wiedniu i Norymberdze.

## PARADISE LOST THREE DECADES AGO THIS YEAR

LUDWIK ERHARDT

*'I did not betray the avant-garde, my claim is that it was the avant-garde of the 1960s that betrayed music. That is why we had to go our different ways'* – thus, Krzysztof Penderecki in an interview given in 1974. Five years later he admitted: ‘For a time I was truly an avant-garde composer, discovering new sound effects. But I came to a point where I grew tired of it all [...]. Composers should first of all write music that pleases them, and only then, write to please the public. The problem is, too many composers write mainly to endear themselves to the critics’. We have here ample proof that starting from his famous *Passion*, evolution of Penderecki’s music was by no means a matter of chance. And it increasingly and ever more radically carried him away from adherents of the avant-garde, and gradually won him the recognition of a growing number of music lovers. Thus when he renounced his position in the avant-garde movement Penderecki did not stop being a central figure in contemporary music. The second half of the 1970s was to prove that his position had become even more secure when his music became a kind of a manifesto of the return to the great traditions of romantic music. Foremost among his works is one with an outright symbolic title – *Paradise Lost*.

The piece was commissioned by the Lyric Opera of Chicago, for staging in 1976 to commemorate the bicentennial anniversary of United States of America. When announced in spring of 1973, the commission left the public nonplussed as the Lyric Opera of Chicago was known for its staunchly conservative position. Members of musical circles were offended that for this special occasion none of the American composers had been approached.

Penderecki did not succeed in completing his commission on time and the premiere took place with a delay of two years. One of the causes had been first, the necessity of finding the subject, work on the libretto and conceiving the form of the oeuvre. At first, the composer was not conscious of the fact that while his commission was to write an opera he was actually composing something else. And only after a time he realised that what he was composing was closest to the genre of *sacra rappresentativa*.

tazione – Italian predecessor of the opera and oratorio of the fifteenth and sixteenth century. But, first and foremost, it turned out that the mammoth task required more time and effort than originally expected.

To fully grasp the magnitude of the task undertaken by Penderecki when he chose the subject of his second opera one needs to read Milton's *Paradise Lost* and comprehend its uniqueness and significance for Anglo-Saxon civilisation and for world culture. In selecting this particular work Penderecki had taken on a real challenge, the audacity of which is hard to appreciate.

Milton's epic and philosophical poem in twelve books (more than ten thousand lines), written in blank verse, could not be recast into an operatic libretto using scissors and glue, as was done with the literary original of *The Devils of Loudun*. The libretto of *Paradise Lost* was written by Christopher Fry, English playwright and poet (1907-2005), who with uncommon skill made use of the flexibility of the English language to write a text based almost entirely on sentences and phrases taken from Milton's work – although the American critics were quick to point out all departures from the original.

A truly fortunate idea Christopher Fry had was to have the double roles for Adam and Eve: next to singers, have dancers to represent the sensual, physical element and through expression of dance convey emotions which cannot be communicated by song or hieratic gestures of vocalists. Irrespective of the reservations raised by the divergence between the original and Christopher Fry's version it must be said that this is one of the most beautiful librettos known in opera repertoire. Concise, free from rhetoric, with many brilliant scenes, it provides a perfect framework for varied musical solutions.

The choice of subject and Christopher Fry's libretto set before Penderecki an entirely new task as composer. Consequently, in spite of having numerous links with his earlier works *Paradise Lost* is marked by unmistakable individuality, one which presumably is the outcome of forces which determined the direction of evolution of the composer's style as well as the end result of a deliberate selection of means most suitable for completing this particular creative project. This individuality is best seen in the harmonies and orchestration.

The harmonic language of *Paradise Lost* is marked by a profusion of chromatically developed melodic lines. The listener gets the impression of being in contact with a tonal work and, perhaps, this is what astonished

the first listeners, still not freed from thinking that Penderecki's music was avant-garde. The impression is not unfounded. However, the better part of this piece owes its tonal character not to the occurrence, here and there, of cadences or major triads, but to recurring pedal tones. They build the bass foundation in many sections, becoming tone clusters of a kind. Their effect is magnified further by another quality of the musical language of *Paradise Lost*: homogeneity.

Musical homogeneity, which enthusiasts of *La Traviata* may find monotonous, also makes possible fine dramatic effects. Homogeneity of the music of *Paradise Lost* is worth noting as proof of a rare discipline also when we set this homogeneity against the forces employed. The vocal cast is large: Adam, lyric baritone; Eve, lyric soprano; Satan, dramatic bass-baritone; Beelzebub, tenor; Moloch, low bass; Belial, tenor; Mammon, baritone; Death, alto tenor; Sin, mezzo-soprano; Ithuriel, alto tenor; Zephon, coloratura soprano; Raphael, alto tenor; Gabriel, tenor; Messiah, baritone; Michael, tenor. Moreover, a great mixed chorus, often divided into two groups, and a boys choir. Vocal demands made on the soloists are substantial: in most parts they are – in terms of power and scale – not less than what is required of singers in Wagner's dramas. Next to the singers there are also two actors: Milton and God's voice, five dancers – soloists, and finally, a ballet ensemble. Forces of the orchestra are also substantial: 3 flutes, 3 oboes, 5 clarinets, soprano saxophone, 3 bassoons, 5 trumpets, 5 horns, 4 trombones, tuba, organ, celesta, harp, timpani, percussion (6 musicians), strings. These core forces are in many scenes varied by additions in the group of wind instruments: eg ocarinas and Wagner tubas. Listening to the music, seeing the work on the stage, one has not a moment's doubt that all these elements are necessary. And yet, *Paradise Lost* gives the impression of being a highly restrained, outright ascetic work in employing the effects which are made possible by these forces. Still it may easily be seen that in the score none of the essential elements of Penderecki's established orchestral style is missing. Only the proportions have been changed. Unconventional playing techniques are used only sparingly and mainly serve illustrative effects. However, the greater part of the orchestra score is written in a traditional manner, both as regards pitch, and marking of metre and rhythm. It seems that simply, the music of Penderecki has achieved a level of technical maturity where the attention of the listener is drawn only exclusively by its content, and not its form, techniques or handling.



WILLIAM BLAKE | BEATRYCZE ZWRACA SIE DO DANTEGO Z WOZU (FRAGMENT)  
BEATRICE ADDRESSING DANTE (PART) | 1824-1827

*Paradise Lost* contains many oratorio and opera genres. With all that, *Paradise Lost* is a lofty and inspired work, one which towers over its age. Once again Penderecki succeeded, although differently than in *Passion*, in building a bridge to link our present age and the past, from the triviality of the mundane to matters and sensations which are universal and ageless. Some down to earth American critics devoted much space in their reviews to deliberating whether this is an opera at all. Perhaps it is not. Too bad for the opera, then. The premiere on 29 November 1978 was a major event in the musical life of the United States and – despite everything – became a success of the work and performers. Circumstances attending the commission and its vicissitudes, highlighted in the press, additionally helped to fuel interest in this work. One should not be deceived that this great interest was proof only of a general friendly feeling for the Polish composer and his work. During a press conference on the eve of the premiere and later, in reviews, were heard echoes of voices from five years earlier which questioned the choice made by the management of the Lyric Opera. Taking into consideration such frame of mind and the tension caused by a two years' delay and conflicts during rehearsals, as well as misgivings concerning the high cost of the production and the not fully successful stage setting of the premiere – one could have expected anything to happen: hostile demonstrations during the performance to harsh attacks in the press. Nothing of this kind happened so one may assume that the power of the piece and musical merits of its performance triumphed over the ill feeling with which a part of the public and the critics had come to the performance. The public during the premiere listened with great concentration and afterwards rewarded the composer and the principal performers. Critics were not stingy with praise and proclaimed Penderecki's work an important and stimulating contribution to the inadequate contemporary opera repertoire (John Von Rhein, Chicago Tribune). Similarly favourable was coverage by eg Robert C. Marsh (Chicago Sun-Times), Theodore W. Libbey Jr. (The Washington Star), Paul Hume (The Washington Post). In a unanimous chorus of critics highly evaluating the merit of a new music by Penderecki two dissonant voices were those of H. C. Schonberg (New York Times) and H. Saal who criticised the work. Rather than comment on these opinions let me say that soon after the Chicago premiere the wish to produce *Paradise Lost* was expressed by opera companies in eg Stuttgart, Cologne, Warsaw, Vienna and Nuremberg.

## TĘSKNOTA ZA RAJEM

JACEK BOLEWSKI SJ

*Raj utracony* Miltona to wielka poezja, prawdziwie natchniona, genialna... Nawiązuje do wizji biblijnej, ale jako dzieło wyobraźni posuwa się dalej. Opiera się także na tekstach, które już wcześniej usiłowały uzupełnić obrazy Pisma Świętego. Wiemy, że wyobrażenia o raju czy zaraniu ludzkości jako złotym wieku, po którym w świecie działało się coraz gorzej, obecne są w niezählionych mitach i późniejszych utworach literackich. To wszystko wyraża niewątpliwie ludzką tęsknotę – właśnie za rajem. Ale czy to wystarcza do stwierdzenia, że kiedyś on istniał? A jeśli tak, to w jakim sensie? Poszukajmy wyjaśnień...

### TĘSKNOTA BIBLIJNA

Czy człowiek ukazany w Biblii tęskni za rajem? Gdy mówi o swej tęsknocie, obejmuje ona – poza takimi sprawami jak utracona ziemia ojczysta czy bliscy ludzie – przede wszystkim Boga, któremu modlący się wyznaje: „Boże mój, Ciebie szukam; Ciebie pragnie moja dusza, za Tobą tęskni moje ciało, jak ziemia zeszła, spragniona, bez wody” (Ps 63,2). W innym psalmie pojawiają się słowa: „Jestem gościem na ziemi, nie kryj przede mną Twych przykazań! Dusza moja omdlewa, tęskniąc wciąż do wyroków Twoich” (Ps 119,19-20). Istotne jest poczucie, że człowiek potrzebuje bliskości Boga w swoim życiu. Gdy więc pojawiają się trudności, które wydają się świadczyć, że On jest daleko, budzi się tęsknota za ponownym przeżyciem Jego bliskości – a skoro ponownym, to zakładającym wcześniejsze takie doświadczenie. Różne wypowiedzi poświadczają, że modlący się przeżywał osobiście bliskość Boga w świątyni Jemu poświęconej, a z dawniejszej przeszłości przywoływane są zwłaszcza wspomnienia Jego działania z okresu wyjścia przodków z Egiptu i przejścia przez pustynię do Ziemi Obiecanej. Nie mityczny raj, ale realne zdarzenia z dziejów osobistych i całego narodu są w Biblii punktem odniesienia tęsknoty za Bogiem i Jego bliskością.

Dopiero później autorzy biblijni stworzyli wyobrażenie raju, jakie znamy z początku Księgi Rodzaju. Wykorzystali przy tym i zmodyfikowali w świetle swej wiary tradycje mityczne sąsiadnych narodów. W biblijnym opisie znajdujemy echa wspominanych doświadczeń z historii: np. utworzenie pierwszego człowieka z suchej ziemi („prochu”) i przeniesienie do ogrodu Eden odzwierciedla przejście Izraelitów przez pustynię – gdzie na Synaju Bóg powołał ich, by stali się Jego ludem – do Ziemi Obiecanej obfitującej wieloma dobrami i upragnionej jako miejsce zamieszkania. Z kolei pierwszy grzech można było opisać jako przekroczenie Bożego przykazania, bo tak Izraelici doświadczyli swej grzeszności na pustyni, występując przeciw prawu przekazanemu przez Mojżesza. Warto ponadto zauważać powiązłość opisu raju w Biblii: najważniejsza jest bliska relacja człowieka z Bogiem, który troszczy się o swoje stworzenia. Z tej bliskości wynika cała reszta: właściwa relacja z drugim człowiekiem, ze światem – i zwierząt, i roślin. A gdy człowiek utracił bliskość Boga przez grzech, raj został utracony...

### MITYCZNE WYOBRAŻENIA

Tradycje mityczne wykorzystane przez autorów biblijnych w opisie raju skupiały się na drzewie życia, którego owoce miały zapewniać ludziom nieśmiertelność. Tęsknota za nieśmiertelnością jest powszechna w religiach archaicznych. Także współczesny człowiek nie przestaje marzyć o przedłużaniu życia, przezwyciężeniu śmierci... Czy więc oznacza to, że kiedyś – w odległej przeszłości (raju) czy przyszłości – było i znowu będzie możliwe życie na ziemi bez umierania? Takie wyobrażenie trzeba uznać za mityczne, zrodzone z tęsknoty, która nie liczy się z rzeczywistością. Wszystko, co materialne, cielesne, jest przemijające, czyli śmiertelne. Również opowieść biblijna uznaje za rzecz naturalną to, że człowiek, który powstał z prochu, musi także przyjąć zapowiedź: „w proch się

obróciś" (Rdz 3,19). Owszem, śmierć zostaje też uznana za konsekwencję grzechu, związanego ze spożyciem owocu drugiego drzewa „poznania dobra i zła”. Jednak ostrzeżenie: „niechybnie umrzesz” (Rdz 2,17, dosłownie: „zostaniesz uśmiercony”) nie mówi o naturalnej śmierci jako powrocie do ziemi, lecz o śmierci gwałtownej, nienaturalnej i faktycznie spowodowanej przez grzech – jak zabicie Abla przez Kaina, kiedy pierwsza śmierć ujawniła się między ludźmi jako grzeszne bratobójstwo.

Mimo wszystko drzewo życia w raju nasuwało wyobrażenie, że gdyby człowiekowi było dane zrywać owoce drzewa, zapewniłoby mu to nieśmiertelność... Mityczny charakter obrazu tego rodzaju staje się wyraźny w dalszym ciągu biblijnej opowieści, gdy wygnanie z raju zostaje przypisane Bogu, który chce zapobiec temu, by człowiek mógł „zerwać owoc także z drzewa życia, zjeść go i żyć na wieki” (Rdz 3,22). Prawda jest inna. To nie Bóg wygnął ludzi z raju pojmowanego jako pierwotna, bliska relacja stworzenia i Stwórcy. Wygnanie było dziełem grzechu, który spowodował oddalenie, zniszczył bliskość. Biblijna opowieść jasno pokazuje, że sam grzech zmienił nie tylko relację człowieka z Bogiem i ze wszystkim, ale także ludzkie spojrzenie na całą rzeczywistość. A to znaczy: ziemia, która wcześniej mogła się wydawać rajem, przestaje nim być w oczach człowieka zmienionego przez grzech. To dlatego człowiek grzeszny postrzega Stwórcę nie jako dobroczyńcę, ale jako groźnego konkurenta...

#### GŁĘBSZE SPOJRZENIE

Przypisanie Stwórcy wygnania ludzi z raju jest owocem spojrzenia zaciemnionego grzechem. Pod jego wpływem człowiek pojmuję Boga jako kogoś, kto karze, jest mściwy... Ten wypaczony obraz Boga pojawił się najpierw jako pokusa, którą wyraża wąż, insynuujący, że Stwórca wzbrania człowiekowi dostępu do wiedzy, bo jest zazdrośnie o wyłączne jej posiadanie, jakby nie chciał, aby się spełniło: „będziecie jak Bóg”. Ale skoro Bóg stworzył człowieka na swój obraz, to jak najbardziej pragnie, żeby człowiek był w świecie jak On, aby Go uobecniał, reprezentował. Problem zaczyna się tam, gdzie pokusa się rozwija i pojawia się taka perspektywa: „będziecie jak Bóg znali dobro i зло” (Rdz 3,5). Tutaj obietnica

staje się kłamienna, diabelska. Dla pierwszego człowieka jedyną drogą poznania złego było popełnienie go – wcale nie „jak Bóg”, tylko w grzesznym odróżnieniu od Niego, skoro wszystko, co On stworzył, było dobre, bardzo dobre. Zło zwróciło się przeciwko człowiekowi: nie stał się „jak Bóg”, skoro sam od Niego się odwrócił. Mówiący wąż jest w opowieści biblijnej kolejnym elementem mitycznym, bo tylko w mitach i bajkach zwierzęta wypowiadają ludzkie słowa... Także późniejsze pojmowanie go jako wcielenia złego ducha jest owocem spojrzenia po doświadczeniu grzechu, kiedy człowiek usiłuje znaleźć źródło swej winny poza sobą, w innych, np. w duchach. Owszem, wypowiedzi Starego i Nowego Testamentu na temat duchów mają głębszy sens, ale znamienne, że nic o nich się nie mówi w opisie pierwszego grzechu. Dopiero po nim, w mitycznym obrazie wygnania pojawia się wizja „cherubów i połykające ostrze miecza” (Rdz 3,24).

Tu wypada powrócić do Miltona i jego poematu, który mocą wyobraźni kreuje nową wizję, gdzie zwłaszcza świat duchów, dobrych i złych, odgrywa kluczową rolę. Wielkie wrażenie wywiera dominująca postać szatana, broniącego dumnie swej „wolności”, która w istocie zdradza zniewolenie pychą. Nie dziwimy się, kiedy przeciwnik Boga widzi w Nim tyran. Dziwi to, że sam Milton ulega temu spojrzeniu, zresztą w duchu ciemnej tradycji nieobcej chrześcijaństwu, kiedy Ojca pragnącego zemsty i zadośćuczynienia przeciwstawia Synowi, który musi Go przebłagać. Głębsze spojrzenie zawdzięczamy samemu Jezusowi, świadczącemu w Ewangelii o sobie jako Synu: „Kto Mnie zobaczył, zobaczył także i Ojca” (J 14,9). Miłosierdzie, które objawia wcielony Syn Boży, objawia więc Ojca jako Boga „bogatego w miłosierdzie” (Ef 2,4).

#### RAJ UZYSKANY DZIĘKI JEZUSOWI

*Libretto*, które stało się podstawą dzieła Pendereckiego, prezentuje znacznie skróconą wersję poematu Miltona. Zawiera jednak istotne wątki, przytacza także dwie wypowiedzi, szczególnie znaczące teologicznie. Z jednej strony są to słowa szatana (teologowi trudno pisać imię jego z wielkiej litery!):

*Mózg tworzy własny świat,  
W granicach czaszki z piekła robi nam raj  
A z nieba piekło.*

Mamy tu nie tylko złudzenie, że piekło może być rajem, ale także prawdę zauważoną wyżej: spojrzenie spaczone grzechem automatycznie sprawia, że traci się niebo (raj). Z drugiej strony poeta słusznie przecistawia kłamstwu złego ducha wypowiedź archanioła Michała skierowaną do człowieka:

*Cierpliwość, wiara, cnota, miłość:  
Tyle w duszy miej,  
A wtedy łatwiej przyjdzie ci  
Opuścić raj,  
Albowiem raj, szczęśliwszy raj, będziesz nieść  
W swojej duszy.*

To znaczy nie tylko, że raj utracony może być odzyskany. Słowa te w swym głębszym sensie wskazują, że raj oznacza nie tyle krainę początkowego szczęścia, ile wspólnotę z Bogiem, otwartą w ludzkiej duszy dzięki cierpliwości, miłości...

Miłość, która na pierwszym miejscu „cierpliwa jest” (1Kor 13,4), objawiona została przez Ukrzyżowanego Jezusa. Właśnie przyjęcie krzyża jako największego zła przyniosło zwycięstwo nad nim, bo zamiast odpowiedzieć na зло jego środkami, czyli przemocą, Jezus odpowiedział miłością, która „wszystko znosi” (1Kor 13,7) – szczególnie zadane jej зло. Milton wiedział o tym i dlatego cztery lata po *Raju utraconym* opublikował dopełnienie – *Raj odzyskany*, gdzie skupił się na kuszeniu Chrystusa przez szatana na pustyni. W Ewangelii znajdujemy wymowniejsze jeszcze świadectwo zwycięskiego miłosierdzia. Gdy Jezus modlił się na krzyżu za swych nieprzyjaciół: „Ojcze, przebacz im, bo nie wiedzą, co czynią” (Łk 23,34), Jego pełna miłości modlitwa wywołała takie wrażenie na jednym

ze współukrzyżowanych, że poruszony prosił Go, by wspomniał o nim. A wtedy z ust Jezusa usłyszał: „Dziś ze Mną będziesz w raju” (Łk 23,43). To jedyna wzmianka o raju w Ewangelii! Jezus nie obiecuje raju na ziemi, nie mówi też o odzyskaniu go. Raj uzyskany dzięki Niemu to wieczna wspólnota z Bogiem miłości, która dopełnia się w przyjęciu śmierci, ale zaczyna się wcześniej, gdy człowiek otwiera się na nią, na miłość silniejszą od śmierci.

Operowa wersja *Raju utraconego* zaczyna się modlitwą o ciemnięcego Miltona, który prosi Boga:

*Święta Świątłości, bądź mi pozdrowiona!  
Któraś istniała przed Słońcem, przed Niebem –  
Czy wolno mi cię ująć w słowa, skoro  
Nie chcesz na powrót zagościć w tych oczach,  
Daremnie śniących, że wtargnie w nie promień?*

Imponująca wizja przedstawiona w dziele poety może być uznana za wysłuchanie jego modlitwy. Jednak obrazy, które nas oszałamiają, nie wyrażają wszystkiego. By zyskać więcej, trzeba może prosić o mniejszą, z pokorą, jaką znajdujemy w modlitwie wielkiego rodaka Miltona, Johna Henrego Newmana:

*Prowadź mnie, Światło, swą błogą opieką,  
Światło odwieczne!  
Noc mroczna, dom mój tak bardzo daleko,  
Ty więc mię prowadź.  
Nie proszę rajów odległych widoku,  
Starczy promyczek dla jednego kroku.*

Tak, to wystarczy, skoro tęsknota za rajem to w istocie tęsknota za Bogiem, Jego obecnością rozpoznawaną w naszym życiu krok po kroku – do końca.

## YEARNING FOR PARADISE

JACEK BOLEWSKI SOCIETAS JESU

Milton's *Paradise Lost* is great poetry, truly inspired, a work of genius... It continues the vision found in the Bible but as a work of imagination it goes farther. It based also on other texts, ones which attempted to add detail to the images in the Scriptures. Ideas on paradise or the early days of humanity – a *golden age* after which everything changed for the worse – are found in numberless myths and works of literature. They all express what beyond question is man's yearning for paradise. But is this enough to assume that it actually existed? And if so, in what sense? Let us look for an explanation...

### THE YEARNING IN THE BIBLE

Does man shown in the Bible yearn for paradise? When expressed, the yearning – if it is not for the loss of homeland, family or friends – is primarily for God, as expressed in the prayer: 'O God, you are my God; early will I seek You; my soul thirsts for You; my flesh longs for You in a dry and thirsty land where there is no water' (Ps 63,2). In another psalm we find these words: 'I am a stranger in the earth; do not hide Your commandments from me. My soul breaks with longing for Your judgments at all times' (Ps 119,19-20). What is important is man's need to have God close to him in his life. So when difficulties arise, which seem to suggest that He is far, a yearning awakens to experience anew God's presence – and if anew, then it may be assumed that there had been an earlier experience of this kind. There is confirmation in the Bible that those who prayed experienced personally being close to God in a temple consecrated to Him, and from an earlier past is invoked in particular the remembrance of His feats in the time of exodus of forefathers from Egypt and crossing the desert to the Promised Land. Not a mythical paradise, but real events from the history of individuals and the entire people are in the Bible a point of reference of the yearning for God and closeness to Him. Only later, Biblical authors created the

idea of paradise familiar to us from the early pages of the Book of Genesis. In doing this, they drew on and adjusted to their ideology traditions of neighbouring nations. In the Biblical description we find echoes of experiences remembered from history: eg the creation of the first man from 'the dust of the ground' and setting him in the garden of Eden, reflects the crossing of the desert by Israelites – where on Mt Sinai God called upon them to become His people – to the Promised Land, the land of plenty, desirable as an abode. In turn, the first sin may be described as transgression of God's commandment, because this is how the Israelites had experienced their sinfulness in the desert when they acted against the law communicated to them through Moses. It is worth noting furthermore the restrained way in which paradise is described in the Bible: what matters most is man's close relationship with God who takes care of his creation. From this closeness stems all else: the right relationship with other men, with the world of animals and plants. And when man lost his closeness to God through his sin, paradise was lost....

### MYTHICAL IDEAS

Mythical traditions used by authors of the Bible to describe paradise focused on the *tree of life*, the fruit of which was supposed to ensure immortality. Yearning for immortality is widespread in archaic religions. Modern man also continues to dream of extending his life, overcoming death ... Does this mean then, that at some time – in a distant past (paradise) or in future – was and will be possible life on earth without dying? Such notions must be regarded as mythical, born of a yearning which does not take reality into account. All that is material, all things of the flesh, is transient, meaning – mortal. Also the tale in the Bible sees as natural that man who was created from dust must accept the caution: 'to dust you shall return' (Ge 3,19). Indeed, death is at the

same time considered as a consequence of sin associated with the partaking of the fruit of the other tree 'of knowledge of good and evil'. But the warning 'you shall surely die' (Ge 2,17, literally: 'shall be slain') does not speak of natural death, as returning back to the earth, but of a violent death, unnatural and actually caused by sin – like the slaying of Abel by Kain, when the first death was revealed among men as sinful fratricide.

But in spite of all the tree of *life* suggested that if man were to take of the fruit of this tree, his immortality would be assured.... The mythical nature of this image becomes clear later in the Biblical tale when the expulsion from paradise is ascribed to God, who wishes to prevent that man 'take also of the tree of life, and eat, and live forever' (Ge 3,22). The truth is different. God did not banish people from paradise, understood as an original, close relationship of creation with God. Their expulsion was the work of sin, which caused this separation, destroyed closeness. The Biblical tale clearly demonstrates that the sin itself changed not only the relationship of man with God and with everything, but also man's view of entire reality. Meaning: the earth, which earlier may have seemed a paradise, ceased to be that in the eyes of man transformed by sin. This is why sinful man sees the Creator not as benefactor but as a dangerous rival...

#### THE DEEPER PERSPECTIVE

The view that God banished man from paradise is one already tainted by sin. From this perspective God is understood by man as one who punishes, is vengeful.... this distorted view of God arose at first as a temptation, expressed by the serpent, when he was insinuating that God forbids man access to knowledge out of jealousy for its exclusive possession, as if not wishing the fulfilment of the promise: 'You will be like God.' But since God created man in His own image, it is His uppermost wish for man to be in the world as He is, to make Him present, to represent Him. The problem starts when temptation grows and with this, the prospect: 'You will be like God, knowing good and evil'

(Ge 3,5). Here the promise is false, diabolical. For the first men the only way to know evil was to commit it – not 'like God' at all, only in being sinfully different from Him, since all that He had created was good, very good. Evil turned against man: he did not become 'like God', turning as he did, away from Him. Another element taken from mythology and present in the Bible is the snake that speaks; only in myths and fables are animals able to speak like human beings.... The snake came to be understood as an incarnation of an evil spirit only after man's fall, when he tried to find the source of his guilt outside himself, in others, for instance, in spirits. It is true that what the Old and the New Testament has to say on the subject of spirits has a deeper meaning but it is significant that nothing is said of spirits when the first sin is described. Only after the sin, in the mythical image of banishment, we are shown a vision of 'cherubim ...and a flaming sword' (Ge 3,24).

It is fitting at this point to return to Milton and his epic poem, which by the power of imagination creates a new vision, where especially the world of spirits, good and evil, plays a crucial role. A great impression is made by the dominant figure of satan, who proudly defends his 'freedom'; this in reality shows that he is a slave to his own pride. We do not wonder that God's enemy views Him as a tyrant. What makes us wonder is that Milton himself succumbs to this view in what is, after all, in the spirit of a dark tradition, not unknown in Christianity, when the Father, desiring revenge and satisfaction, is set against the Son, who has to plead with Him. We owe the deeper perspective to Jesus who speaks of Himself in the Gospel as the Son: 'He who has seen Me has seen the Father' (Jn 14,9). Mercy, which is manifested by the Son of God, therefore reveals the Father as God who is 'rich in mercy' (Ep 2,4).

#### PARADISE REGAINED THANKS TO JESUS

The libretto which became the basis of Penderecki's work presents a much abbreviated version of Milton's poem. It nevertheless contains

the relevant themes, and incorporates two passages which are particularly significant theologically. First, the words spoken by satan (a theologian finds it hard to write his name with a capital letter!):

*The mind is its own place, and in itself  
Can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven*

Here we have not only an illusion that hell can be paradise but also the truth noted earlier: the view distorted by sin automatically leads to the loss of heaven (paradise). On the other hand, the poet rightly opposes the lies of the evil spirit the words archangel Michael addressed to man:

*Add faith,  
Add virtue, patience, temperance; add love,  
By name to come called charity, the soul  
Of all the rest: then wilt thou not be loth  
To leave this Paradise, but shalt possess  
A Paradise within thee, happier far.--*

This means that not only can paradise lost be regained. In their deeper sense these words suggest that paradise signifies not so much the land of original happiness, but community with God, open in man's soul thanks to patience, love ...

Love, which first of all 'suffers long' (1Co 13,4), was revealed by crucified Christ. It was by accepting the cross as the greatest evil that it could be conquered, because instead of responding to evil by means proper to it – violence – Jesus responded with love, which 'endures all things' (1Co 13,7) – especially evil dealt to it. Milton was aware of this and after *Paradise Lost* he published its complement – *Paradise Regained*, where he focused on the temptation of Christ in the desert by satan. In the Gospel we find an even more significant evidence of mercy that conquers. When Jesus prayed on the cross for his enemies:

'Father, forgive them, for they do not know what they do' (Lk 23,34), His prayer, so full of love, made such an impression on one of two other men being crucified that, moved, he asked to be remembered by Him. And Jesus answered 'Today you will be with Me in Paradise' (Lk 23,43). This is the only reference to paradise in the Gospel! Jesus does not promise paradise on earth, nor does He speak of regaining it. Paradise gained thanks to Him is eternal communion with God of love, which is fulfilled when one accepts death, but begins earlier, when man opens himself to love, love stronger than death.

The opera version of *Paradise Lost* opens with a prayer to God, spoken by the sightless Milton; the poet speaks:

*God as of One who existed before Sun and Heaven were created,  
asking whether he is allowed to speak of God in words since  
He does not choose to appear in his eyes  
which dream in vain for the ray of light to enter them.*

The vision presented in the poet's work may be understood as the answering of his prayer. But images which leave one astounded do not express everything. To gain more, one should perhaps ask for less, in humility, like in the prayer of Milton's great countryman – John Henry Newman:

*Lead, Kindly Light, amidst th' encircling gloom  
Lead Thou me on!  
The night is dark, and I am far from home --  
Lead Thou me on!  
Keep Thou my feet; I do not ask to see  
The distant scene -- one step enough for me.*

Yes, this is enough since the yearning for paradise is really the yearning for God, His presence, recognizable in our life one step after next – until the end.

## STRESZCZENIE LIBRETTA

LUDWIK ERHARDT

### AKT I

Każdy z dwóch aktów składa się z kilkunastu obrazów, których akcja rozgrywa się w dwóch symbolicznych miejscach: na dnie otchłani piekielnych i w ogrodzie rajskim (jeśli nie liczyć obydwu prologów, w których Milton, ociemniały poeta, wygłasza inwokację do „przedwiecznej światłości” i wzywa muzę, by „wsparła głos śmiertelnika”).

Oglądamy dzieje upadku pierwszych ludzi. Utwór rozpoczyna się jakby od końca: w pierwszej scenie Adam i Ewa w smutku rozpamiętują swą winę i rozpaczają nad utratą Raju. Dalszy ciąg jest retrospektynnym ukazaniem łańcucha zdarzeń prowadzących do pierwszego grzechu i jego konsekwencji. Oto upadli aniołowie, pokonani i strącani w czeluści piekielne, postanawiają pod wodzą Szatana podjąć na nowo walkę z Bogiem. Dalej oglądamy stworzenie Człowieka, istoty umiłowanej przez Boga. Szatan zamierza zniszczyć dzieło swego przeciwnika.

Przeplatające się następnie sceny pokazują równocześnie kolejne epizody sprzed upadku pierwszych rodziców: gdy Bóg stwarza ogród rajski, przestrzega Adama przed spożywaniem owoców z Drzewa Wiadomości Dobrego i Złego, otacza go gromadą zwierząt i wreszcie, gdy ten skarży się na samotność, obdarza go towarzyszką życia, Ewą. W tym czasie Szatan wymyka się przez bramy piekiel, strzeżone przez Grzech i Śmierć, i poprzez chaos przedziera się do siedziby ludzi. Jest świadkiem ich pierwszego spotkania, zalotów i miłości. Słyszy przestrogę, jaką Adam powtarza swej małżonce i gdy znużonych kochanków ogarnia sen, podsufawa Ewie marzenia o Drzewie Wiadomości Dobrego i Złego, które rodzi zakazany owoc.

Szatan, wykryty przez straże anielskie, umyka, a przebudzona Ewa opowiada mężowi o pięknym śnie, w którym skosztowała owocu i uniosła się ku obłokom, jakby równa bogom. Rafael, wysłany przez Stworzyciela, ostrzega pierwszych ludzi przed intrygą, jaką Szatan knuje przeciw nim i ich Twórcy. Jednakże Ewa, będąca wciąż pod wrażeniem swego snu, znajduje pretekst, by uwolnić się spod opieki Adama i samotnie zagłębia się w rajską gęstwinę. Aniołowie w niebiosach wydają jęk bolesći.

### AKT II

Znów poprzedzony prologiem, zaczyna się przy Drzewie Wiadomości Dobrego i Złego, pod którym czyha Szatan w postaci węża. Nadchodzi Ewa otoczona gromadą zwierząt, pierzchających na widok Szatana. Zwiedziona podstępymi argumentami i zachętami, zapomina o przestrogach i sięga po zakazany owoc. Jak winem upojona jego smakiem, pragnie podzielić się swym odkryciem z małżonkiem. Nadchodzi Adam, niespokojny o swą zbyt długo nieobecną żonę. Jest przerażony jej uczynkiem, ale z miłości do niej chce dzielić jej los, cokolwiek się stanie. Owoc rozplomienia ich żądze, aż zaspokoioszy je, zmęczeni, usypiają. Tymczasem Szatan, zrealizowawszy swój podstępny zamysł, w drodze powrotnej wiodącej poprzez chaos do otchłani natrafia na wspaniały most, który prowadzi z piekiel na ziemię – dzieło Grzechu i Śmierci. Samotnie spieszy dalej do oczekujących go towarzyszy, podczas gdy nierozłączna para, Grzech i Śmierć, po owym moście swobodnie przedostaje się na ziemię i odnajduje Adama i Ewę. Pierwi ludzie budzą się, czując wstyd, lęk i rozpacz. Głos Boga obwieszcza wyrok zagłady dla nowych stworzeń. Jednak wstawiennictwo Jezusa łagodzi jego surowość, ale człowiek musi opuścić Raj i odtąd żyć będzie w smutku i cierpieniu. Szatan w otoczeniu upadłych aniołów święci swój triumf. Upojony zwycięstwem, chce wyprowadzić swe zastępy przez niestrzeżone już wrota piekiel i po owym moście przeprowadzić na Ziemię. Lecz nagle miecze i tarcze wypadają potępionym z rąk: Szatan i jego zbrojne oddziały, przemienieni w węże, z sykiem wiją się po ziemi. Adam i Ewa, ukojeni modlitwą, przyglądają się dziwnym przemianom dokonującym się wokół nich. Oto jakiś ptak drapieżny porwał innego ptaka, oto pantera rzuciła się na bezbronną gazelę, zewsząd słyszać krzyki myśliwych i jęki ofiar. Nadchodzi archanioł Michał i nakazuje ludziom opuścić rajski ogród. Przedtem jednak prowadzi Adama na szczyt wzgórza i ukazuje mu apokaliptyczne obrazy nieszczęścia, jakie z winy pierwszych rodziców gnębić będą ich potomstwo na ziemi: bratobójstwo Kaina, zarazy, wojny, potopy. Wstrząśniętego Adama archanioł napełnia jednak wiarą w sprawiedliwość wyroków Bożych, po czym łagodnie wyprowadza pierwszych ludzi z Raju. Odchodzących żegnają głosy chórów anielskich, polecające ich opiece Opatrzności.

## THE LIBRETTO A SUMMARY

LUDWIK ERHARDT

### ACT I

In sadness Adam and Eve in guilt and despair pore over the loss of Paradise. We then see the sequence of events which led to the first sin. Defeated and cast into the infernal abyss led by Satan the fallen angels decide on a new struggle against God. When God created Man Satan resolved to destroy this work of his enemy.

The next scenes show episodes from before the fall of the first parents: God creates the garden of paradise, warns Adam not to eat the fruit of the Tree of Knowledge of Good and Evil, surrounds him with animals and last, when Adam complains of being lonely, gives him a life companion – Eve. Meanwhile, Satan slips through the gates of hell, guarded by Sin and Death, and reaches the abode of man. He witnesses the happiness of Adam and Eve. He hears Adam give God's warning to Eve and when the weary lovers sleep he sends to her a dream of the Tree of Knowledge, which bears the forbidden fruit.

Satan, detected by angelic guards, flees, but Eve cannot forget her dream. She tells it to her husband. Raphael, sent by the Creator, warns the first people against the intrigue Satan is plotting against them and their Maker. Eve does not take heed and slips away from Adam to approach the Tree. The angels in heavens weep in grief.

### ACT II

Preceded by a prologue. After it we see the Tree of Knowledge of Good and Evil with Satan lying beneath it in wait, in the form of a snake. Eve comes, surrounded by animals, which flee at the sight of Satan. Deceived by sly arguments and wiles she forgets the warning and reaches for the forbidden fruit. Delighted by its taste she wants to share her discovery

with her husband. Adam comes, worried by his wife's over long absence. He is dismayed by her deed, but out of love for her, wishes to share her fate, whatever may happen. The fruit inflames their lust; sated and tired, they fall asleep.

Satan having realised his sinister plan, on his way to the abyss comes to a magnificent bridge which leads from the earth to hell – the work of Sin and Death. Alone, he hurries to his companions, while the inseparable pair, Sin and Death, easily reach the earth down the bridge, where they find Adam and Eve. The first people come awake, feeling shame, apprehension and despair. The voice of God announces the sentence of their annihilation. But this is softened through the intercession of the Son of God: man must leave Paradise and shall from then live in sadness and suffering.

Satan surrounded by fallen angels celebrates his triumph. Intoxicated by victory he wishes to lead his hosts through the now unguarded gates of hell, down the bridge, to the Earth. Suddenly, the damned drop their weapons: Satan and his legions transformed into snakes, writhe hissing on the ground. Adam and Eve, soothed by prayer, see change around them: a bird preying on another bird, a panther pouncing on a defenceless gazelle, hear cries of the hunters and groans of the hunted. Archangel Michael commands the people to leave the garden of Eden but first he leads Adam up a mountain to show him apocalyptic visions of misfortune which because of the guilt of the first parents will cause suffering to their progeny on Earth. Still, he fills Adam with trust in the justice of God's decrees. He then gently leads the first people out of Paradise. Departing, they are bid farewell by voices of angelic choirs which commend them to the protection of Providence.



## KRZYSZTOF PENDERECKI

KOMPOZYTOR | COMPOSER

Urodził się 23 listopada 1933 r. w Dębicy. Studiował kompozycję u F. Skołyszewskiego, a następnie w PWSM w Krakowie u A. Malawskiego i S. Wiechowicza. Pierwszy występ kompozytora na arenie międzynarodowej miał miejsce w 1959 r. na Festiwalu „Warszawska Jesień”, podczas którego wykonał *Strofy*, jeden z trzech utworów, za które otrzymał pierwsze nagrody na II Ogólnopolskim Konkursie dla Młodych Kompozytorów. Pozostaymi były *Psalm Dawida* i *Emanacje*. W tym samym roku powstał *Tren ofiarom Hiroszimy* uhonorowany nagrodą UNESCO. Utwór ten zapoczątkował pasmo sukcesów takich dzieł jak: *Anaklasis*, *Polymorphia*, *Fonogramy*, *Psalm* czy *Pasja wg św. Łukasza*. Następnie powstały kolejno: *Dies irae*, opera *Diabły z Loudun*, *Jutrznia*. W 1972 r. rozpoczął karierę jako dyrygent i od tej pory prowadzi największe orkiestry świata.

Prapremiera I Koncertu skrzypcowego odbyła się w Bazylei (1977). Drugim dziełem operowym był *Raj utracony* wykonany po raz pierwszy w Lyric Opera of Chicago (1978). *Te Deum* miało swoją prapremierę w Asyżu i było wykonane pod dyrekcją kompozytora (1980). *Polskie Requiem* powstało na zamówienie Radia i Państwowego Teatru Wirtembergii dla uczczenia 40. rocznicy zakończenia II wojny światowej (1984). Maestro dyrygował również swoją operą *Czarna maska* na Festiwalu w Salzburgu (1986). W 1988 r. otrzymał nagrodę Grammy za II Koncert wiolonczelowy nagrany wspólnie z Mścisławem Rostropowiczem.

Prapremiera czwartej opery, *Króla Ubu*, miała miejsce w Operze Monachijskiej (1991). Kolejne jego dzieła to m.in.: *Sinfonietta*, *Benedictus Domino*, *V Symfonia*, *Koncert fletowy*, *Siedem bram Jerozolimy* (3000 lat Jerozolimy), *Hymn do św. Daniela* (850-lecie Moskwy), *Hymn do św. Wojciecha* (1000-lecie Gdańska), *Credo*, *Sonata na skrzypce i fortepian*. W styczniu 2001 r. kompozytor ukończył *Concerto Grosso*, którego prawykonanie odbyło się w czerwcu tego samego roku w Tokio pod dyrekcją Charlesa Dutoit.

W Carnegie Hall 9 maja 2002 r. odbyła się światowa prapremiera Koncertu fortepianowego „*Zmartwychwstanie*”. W roku 2005 miały miejsce trzy kolejne premiery: *Largo na wiolonczelę i orkiestrę*, *VIII Symfonia „Lieder der Vergänglichkeit”* i *Chaconne – część Polskiego Requiem*, zadekadowana papieżowi Janowi Pawłowi II.

W latach 1973-1978 Krzysztof Penderecki wykładał na Yale University w New Haven, w latach 1972-1987 był rektorem Akademii Muzycznej w Krakowie, a w latach 1987-1990 dyrektorem artystycznym Filharmonii Krakowskiej. Jest pierwszym gościnnym dyrygentem Norddeutscher Rundfunk Orchester w Hamburgu i Mitteldeutscher Rundfunk Sinfonie Orchester w Lipsku. Od 1992 r. pełni funkcję dyrektora artystycznego Festiwalu Casalsa w San Juan (Puerto Rico). W 1997 r. został dyrektorem artystycznym orkiestry Sinfonia Varsovia. Od 1998 r. jest doradcą Beijing Music Festival w Pekinie, a od 2000 – gościnnym dyrygentem China Philharmonic Orchestra. Prowadzi koncerty z czołowymi orkiestrami symfonicznymi w Stanach Zjednoczonych i Europie. Obok własnych utworów dyryguje dziełami symfonicznymi twórców z różnych epok. Jest laureatem wielu nagród artystycznych krajowych i zagranicznych, w tym m.in.: I, II, i III nagrody na II Konkursie Młodych Kompozytorów ZKP (1959), Nagrody Państwowej I st. (1968, 1983), Nagrody Związku Kompozytorów Polskich (1970), Nagrody im. Herdera (1977), im. Honeggera (1978), im. Sibeliusa (1983), Premio Lorenzo Magnifico (1985), Fundacji im. Karla Wolfa (1987), Grammy Award (1998, 1999, 2001), Grawemeyer Music Award (1992), Międzynarodowej Rady Muzycznej UNESCO (1993), nagrody Best Living World Composer (2000), Nagrody Księcia Asturii (2001).

Krzysztof Penderecki jest doktorem honoris causa kilkudziesięciu uniwersytów, m.in. w Rochester, Bordeaux, Leuven, Waszyngtonie, Belgardzie, Madrycie, Poznaniu, Warszawie, Buenos Aires, Glasgow, Münster, Seulu, Krakowie i członkiem honorowym Royal Academy of Music w Londynie, Accademia Nazionale di Santa Cecilia w Rzymie, Kungl. Musikaliska Akademien w Sztokholmie, Akademie der Künste w Berlinie, Academia National de Bellas Artes w Buenos Aires, Académie Internationale de Philosophie et de l'Art w Bernie, Académie Nationale des Sciences, Belles-lettres et Arts w Bordeaux, Royal Irish Academy of Music w Dublinie, American Academy of Arts and Letters. Uhonorowany został wysokimi odznaczeniami państwowymi i zagranicznymi.

Prof. Krzysztof Penderecki 14 grudnia 2005 r. otrzymał najwyższe polskie odznaczenie – Order Orła Białego. We wrześniu 2007 r. przyznano mu tytuł Honorowego Profesora St. Petersburskiego Konserwatorium im. N. Rimskiego-Korsakowa. Jego imię znalazło się wśród tak wybitnych osobistości świata muzycznego jak Juri Temirkanov, Rodion Szczerbin, Galina Wiszniewskaja.

W ostatnim czasie kompozytor został uhonorowany Złotym Medalem Ministerstwa Kultury Armenii oraz Dyplomem Honorowego Profesora Państwowego Konserwatorium w Erywaniu (kwiecień 2008 r.).

Krzysztof Penderecki 14 kwietnia 2008 r. odebrał nagrodę Polskiej Akademii Filmowej Orły 2008 za muzykę do filmu *Katyń* Andrzeja Wajdy.

\*\*\*

Born 23 November 1933 in Dębica. Studied composition with F. Skołyszewski, and subsequently, at Krakow Conservatory, with A. Malawski and S. Wiewiórowicz. His first international appearance was in 1959 at the Warsaw Autumn Festival where he presented *Strophes*, one of three works for which he won first prize at the 2nd National Young Composers Competition. The other two were *Psalms of David* and *Emanations*. The same year was written *Threnody for the Victims of Hiroshima* honoured by UNESCO prize. It was followed by a series of other successful works: *Anaklasis*, *Polymorphia*, *Phonograms* and *Psalm, St Luke Passion*. Next in suc-

cession were *Dies irae*, opera *The Devils of Loudun*, *Utronia*. In 1972 his career as conductor began and since then the composer continues to lead the world's major orchestras.

Premiere performance of the *Violin Concerto No. 1* took place in Basel (1977). His second opera, *Paradise Lost*, was performed for the first time at Lyric Opera of Chicago (1978).

*Te Deum* had its premiere performance in Assisi, conducted by the composer himself (1980). *Polish Requiem* was written on a commission from the Radio and Theatre of Wurttemberg to commemorate the 40th anniversary of the end of World War II (1984). Maestro also conducted the production of his opera *Black Mask* at the Festival in Salzburg (1986). In 1988 he received the Grammy award for his *Cello Concerto No. 2*, recorded with M. Rostropovitch.

Premiere performance of his fourth opera, *Ubu Rex*, was at the Opera in Munich (1991). Other compositions include: *Sinfonietta*, *Benedicamus Domino*, *Symphony No. 5*, *Flute Concerto*, *Seven Gates of Jerusalem* (3000-year anniversary of Jerusalem), *Hymn to St Daniil* (850-year anniversary of Moscow), *Hymn to St Adalbert* (1000-year anniversary of Gdansk), *Credo*, *Sonata for Violin and Piano*. In January 2001 the composer completed *Concerto Grosso*, premiered in June the same year in Tokyo, under Charles Dutoit.

In Carnegie Hall on 9 May 2002 was the world premiere of the *Piano Concerto Resurrection*. In 2005 came three new premieres: *Largo for Cello and Orchestra*, *Symphony No. 8 'Lieder der Vergänglichkeit'* and *Chaconne* – part of *Polish Requiem*, dedicated to Pope John Paul II.

In 1973-1978 Krzysztof Penderecki was professor at Yale University School of Music; 1972-1987 – Rector of the Academy of Music in Krakow, in 1987-1990 – Artistic Director of the Krakow Philharmonic. He is first guest conductor with Norddeutscher Rundfunk Orchester in Hamburg and Mitteldeutscher Rundfunk Sinfonie Orchester in Leipzig. Since 1992 he has been Artistic Director of Casals Festival in San Juan (Puerto Rico). In 1997 he became Artistic Director of Sinfonia Varsovia. Since 1998 he continues as artistic advisor of Beijing Music Festival, and since 2000 – as guest conductor with China Philharmonic Orchestra.

He plays with leading symphonic orchestras in United States and Europe. Next to his own compositions he conducts symphonic works of composers from different periods.

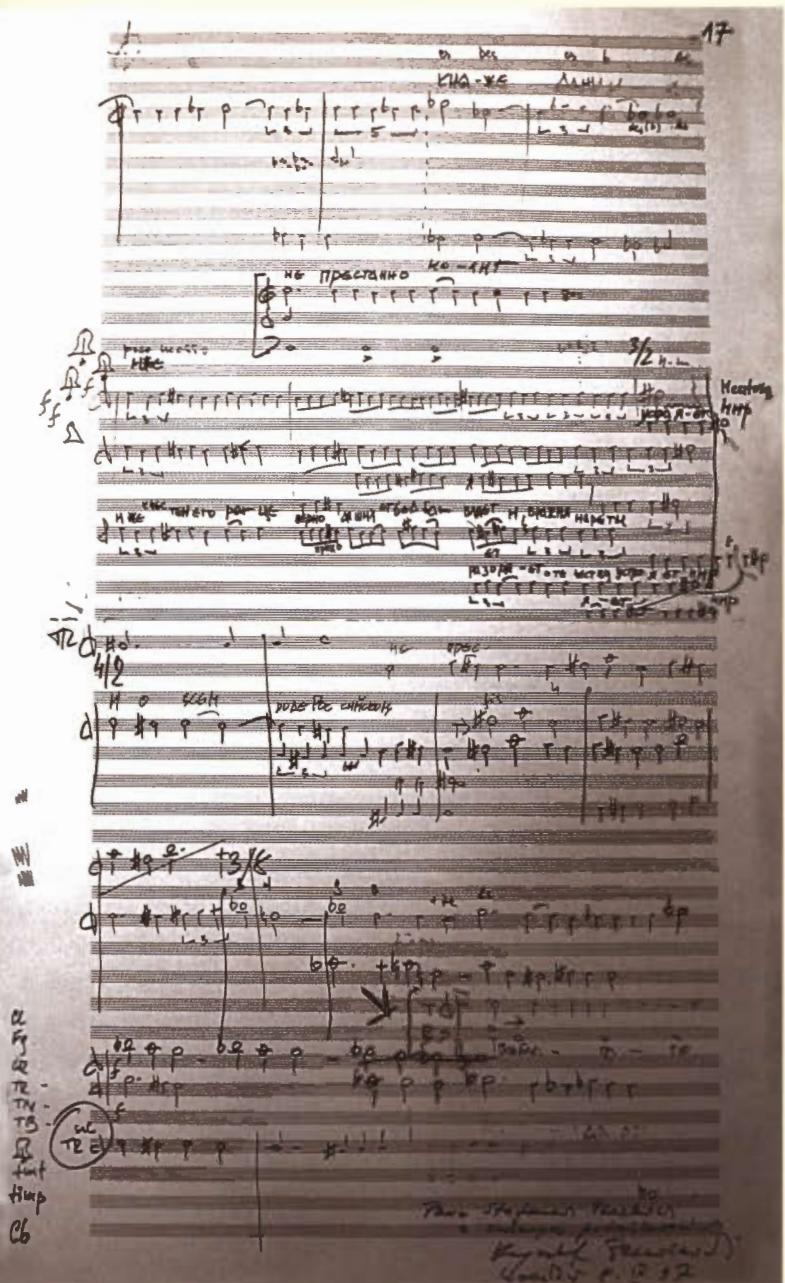
He holds numerous prizes eg: 1st, 2nd and 3rd prize from the 2nd Young Composers Competition of the Polish Composers Union (1959), State Prize (1968, 1983), Prize of the Polish Composers Union (1970), Gottfried von Herder award. (1977), Prix Arthur Honegger (1978), Sibelius prize (1983), Premio Lorenzo Magnifico (1985), Karl Wolf Award (1987), Grammy (1998, 1999, 2001), Grawemeyer Music Award (1992), UNESCO award (1993), Best Living World Composer award (2000), The Prince of Asturias Award (2001).

Several universities distinguished Krzysztof Penderecki by the title of Doctor honoris causa (eg Rochester, Bordeaux, Leuven, Washington, Belgrade, Madrid, Poznan, Warsaw, Buenos Aires, Glasgow, Münster, Seoul, Krakow); he is honorary member of the Royal Academy of Music in London, Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, Kungl. Musikaliska Akademien in Stockholm, Akademie der Künste in Berlin, Academia National de Bellas Artes in Buenos Aires, Académie Internationale de Philosophie et de l'Art in Bern, Académie Nationale des Sciences, Belles-lettres et Arts in Bordeaux, Royal Irish Academy of Music in Dublin, American Academy of Arts and Letters. He holds state awards from the Polish government and similar awards from other governments.

On 14 December 2005 the composer received the highest Polish award – Order of the White Eagle. In September 2007 he was made Honorary Professor of St Petersburg Rimsky-Korsakov Conservatory a title which he now shares with eminent personages of the music world as Yuri Temirkanov, Rodion Shchedrin and Galina Vishnevskaya.

Most recently he was honoured by a Gold Medal from the Ministry of Culture of Armenia and Diploma of Honorary Professor of the State Conservatory in Erevan (April 2008).

On 14 April 2008 Krzysztof Penderecki received the prestigious Eagle 2008 award from the Polish Film Academy for music composed for Andrzej Wajda's film *Katyń*.



FRAGMENT PARTYTURY KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO,  
DEDYKOWANEJ STEFANOWI PLACKOWI 8 WRZEŚNIA 1997 R.,  
ZNAJDUJĄcej SIĘ W KLUBIE MUZYKI I LITERATURY WE WROCŁAWIU

AN EXCERPT FROM THE KRZYSZTOF PENDERECKI'S  
SCORE SCRIPT DEDICATED TO STEFAN PLACEK ON 8 SEPTEMBER 1997,  
PLACED IN MUSIC AND LITERATURE CLUB IN WROCŁAW.



## WOJCIECH SIUDMAK

AUTOR PLAKATU | AUTHOR OF THE POSTER

+  
plakat  
Poster

Uważany jest za jednego z czołowych reprezentantów realizmu fantastycznego. On sam nazywa siebie hiperrealistą, który łączy nadrealną wizję ze sztuką naturalistyczną, inspirowaną przez surrealizm. Siudmaka łączy z Dalim wirtuozeria w oddawaniu trójwymiarowego złudzenia przestrzeni, poczucie światła i cienia, perspektywy linearne i powietrzne. Do tych tradycyjnych środków wyrazu Siudmak dodaje elementy czysto realistyczne i bardzo osobiste, gdzie perfekcja techniczna jest na usługach oryginalnej i bujnej wyobraźni.

Daleka od teoretyzowania i mody, sztuka Siudmaka kontynuuje tradycje wizjonerów naszej historii. Urzeka wirtuozerią malarską, fascynuje wykraczającą poza normy wyobraźnią oraz bogactwem intelektualnym. Świat jedyny w swoim rodzaju, pełen osobistej symboliki, fantastycznych konstrukcji o dziwnych i nieoczekiwanych splotach myślowych. Kroczy śladami tradycji malarstwa renesansu, proponując podróż po fantastycznym świecie, w którym rządzi dewiza „Tylko marzenie może przećrocić niepokonywalne przeszkody”.

Dzieła Siudmaka rozpowszechniane są na całym świecie, używane jako plakaty przez kino, teatr i muzea. Stają się nośnikiem idei prestiżowych imprez: Festiwal Filmowy w Cannes, Festiwal Filmowy w Montrealu. Wielkie firmy przemysłowe wybrały jego obrazy, by wyrazić sztukę swojego poszukiwania i osiągnięcia technologiczne. Obrazy Siudmaka pojawiają się też od wielu lat na okładkach wydawnictwa Pocket oraz na płytach i reklamach. Artysta współpracuje z galeriami sztuki i oficynami

wydawniczymi na całym świecie. W 1988 r. rozpoczęła się seria wielkich wystaw retrospektywnych, pokazująca w wielu krajach świata szeroki wachlarz poszukiwań artysty, datowany od 1970 r. Prestiżowym i unikalnym etapem ostatniego cyklu była wystawa zorganizowana z okazji wejścia w III tysiąclecie na wieży Eiffla. Symboliczną była także projekcja obrazów na fasadzie świątyni Ramzesa III w Luksorze w Egipcie, w lutym 2000 r.

\*\*\*

A prominent representative of sci-fi realism. The artist prefers the name of a sci-fi hyperrealist, to stress his originality. Sci-fi realism which combines surreal vision with naturalist art has its roots in surrealism. With Dali Siudmak shares the virtuosity of representing the 3-D illusion of space, a sense of light and shadow, linear and aerial perspective. Entirely his own are the purely realistic and highly personal elements where skill as painter is at the service of a rich and highly original imagination.

Disassociated from theories and vogues his art continues the tradition of visionaries of our time. Beguiles by peerless execution, fascinates by imagination which transcends all norms, and by its intellectual richness. A world one of a kind, full of personal symbolism, sci-fi fantasy constructions with strange and unexpected twists of imagination. In the footsteps of masters of the Renaissance he invites us on a journey without limits in his fantasy world, ruled by his conviction that only dreams can surmount the insurmountable.

His works have been used in posters cinema, theatre and museums, eg to advertise the film festivals (eg Cannes, Montreal). Major companies have used his art to publish their activities and technological achievements. For years, his paintings continue to appear on the covers of books, sleeves of gramophone records etc.

The artist cooperates with many art galleries and publishing houses across the world. From 1988 his works were displayed in and outside Europe in a series of great retrospective exhibitions. On one memorable occasion they were shown using telebeams on the facade of the temple of Ramzes III in Luxor.



## REALIZATORZY | PRODUCERS

### ANDRZEJ STRASZYŃSKI

KIEROWNICTWO MUZYCZNE, DYRYGENT  
MUSICAL DIRECTION, CONDUCTOR

dyrygent  
conductor

Dyrygent operowy i symfoniczny. Studiował w klasie skrzypiec u prof. I. Dubiskiej oraz w klasie dyrygentury u prof. S. Wiślockiego. Bezpośrednio po ukończeniu obu wydziałów w warszawskiej AM w 1972 r. został dyrygentem Teatru Wielkiego w Warszawie. W latach 1991-94 był dyrektorem artystycznym, a do dziś jest stałym dyrygentem warszawskiej sceny operowej. Przygotował jako dyrygent kilkanaście premier operowych i baletowych w Teatrze Wielkim. Wśród jego realizacji operowych znalazły się: *Łucja z Lammermooru* Donizettiego, *Macbeth* Verdiego, *Cyganka Pucciniego*, *Manru* Paderewskiego, *Nabucco* Verdiego, *Capuleti i Montecchi* Belliniego, *Cyrulik sewilski* Rossiniego, *Salome* R. Straussa, *Raj utracony* Pendereckiego i *Faust* Gounoda. W Warszawie kierował realizacjami baletowymi *Kopciuszka* i *La Sylphide* oraz wieczorów baletowych takich choreografów jak: M. Béjart, W. Jelizariew, T. Kujawa, H. van Manen i Yuriko. Współpracuje ze scenami operowymi Krakowa, Łodzi i Poznania. Szczególnie ceni sobie wieloletnią współpracę z wybitnym polskim dyrygentem J. Semkowem, dzięki któremu miał okazję pracować z czołowymi orkiestrami symfonicznymi i teatrami operowymi, z najwybitniejszymi śpiewakami i reżyserami. W swoim bogatym dorobku ma występy z tak wybitnymi artystami jak: I. Archipowa, K. Ricciarelli, S. Toczyńska, L. Valentini-Terrani, T. Żylis-Gara, P. Domingo, N. Gedda, L. Nucci, R. Raimondi i M. Talvela. Występował przed publicznością Brukseli, Genewy, Kopenhagi, Luksemburga, Paryża, Pekinu, Petersburga, Rzymu, Seulu, Tokio i Wiednia. W kręgu jego zainteresowań znalazła się również muzyka symfoniczna, od klasyki

po awangardę. Zapraszany jest przez orkiestry filharmoniczne całego kraju. Wielokrotnie koncertował za granicą, m.in. w Buenos Aires, Bukareszcie, Halle, Montevideo i Salzburgu. Towarzyszył jako dyrygent występom takich wirtuożów jak: P. Donohoe, J. Fournier, B. Lupo, M. Maisky, G. Ohlsson i G. Sokolow. Znane i cenione są jego nagrania muzyki polskiej dokonane z Wielką Orkiestrą Symfoniczną PRiT w Katowicach.

\*\*\*

Symphonic and opera conductor. Studied the violin and conducting at the Warsaw Academy of Music. After graduating in 1972 became conductor with the Grand Theatre in Warsaw, its artistic director (1991-94); he continues to be active on the opera scene in Warsaw. As conductor he produced numerous opera and ballet premieres given by his opera company conducted numberless performances – eg *Lucia di Lammermoor* (Donizetti), *Macbeth* and *Nabucco* (Verdi), *La Bohème* (Puccini), *Manru* (Paderewski), *I Capuleti e i Montecchi* (Bellini), *Il barbiere di Siviglia* (Rossini), *Salome* (R. Strauss), *Paradise Lost* (Penderecki) and *Faust* (Gounod). He led productions of ballets *Cinderella* and *La Sylphide* and soirees of ballets choreographed by Béjart, Yelizarev, T. Kujawa, H. van Manen and Yuriko. He cooperates with many opera companies in Poland. He values in particular many years' cooperation with J. Semkow, respected Polish conductor, to whom he owes the opportunity to have worked with leading symphonic orchestras and opera theatres, outstanding singers and directors. Among the many highlights of his career are performances with brilliant artists (I. Archipova, K. Ricciarelli, S. Toczyńska, L. Valentini-Terrani, T. Żylis-Gara, P. Domingo, N. Gedda, L. Nucci, R. Raimondi, M. Talvela). He has appeared before audiences across Europe and Asia (Brussels, Copenhagen, Geneva, Luxembourg, Paris, Rome, St Petersburg and Vienna; Beijing, Seul and Tokio). He is equally at home in a symphonic repertoire, from classic to avant-garde music. Touring widely abroad (eg Buenos Aires, Bucarest, Halle, Montevideo and Salzburg) Straszyński has worked with many outstanding musicians (eg P. Donohoe, J. Fournier, B. Lupo, M. Maisky, G. Ohlsson, G. Sokolov). He has made many recordings of Polish music with the Katowice Polish Radio and Television Great Symphonic Orchestra.



II  
reżyser  
stage  
director

## WALDEMAR ZAWODZIŃSKI

INSCENIZACJA, REŻYSERIA I DEKORACJE  
STAGE DIRECTION & SET DESIGNS

Reżyser teatralny, scenograf. Dyrektor Artystyczny Teatru im. S. Jaracza w Łodzi. Wykładowca Wydz. Aktorskiego PWST w Łodzi. Ukończył ASP w Łodzi i Wydz. Reżyserii PWST w Krakowie. Reżyserował na wielu dramatycznych, muzycznych i operowych scenach Polski. Jest autorem kilkudziesięciu opracowań plastycznych do własnych i cudzych inscenizacji. Jako reżyser i scenograf zrealizował wiele dramatów, z których warto wymienić: *Bramy raju* J. Andrzejkiewskiego, *Życie jest snem* P. Calderona, *Amadeusz* P. Shaffera, *Dybuk* Sz. An-skiego, *Celestyna* F. Rojasa, *Woyzeck* G. Buchnera, *Kłatawa* i *Wyzwolenie* S. Wyspiańskiego, *Sen nocy letniej* i *Romeo i Julia* W. Szekspira, *Sen srebrny Salomei* J. Słowackiego, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* B. Leśmiana, *Tragiczna historia doktora Fausta* Ch. Marlowe'a, *Intryga i miłość* F. Schillera, *Niżyński* na podstawie *Dzienników* W. Niżyńskiego, *Ślub* W. Gombrowicza, *Peer Gynt* H. Ibsena, *Mary Stuart* W. Hilesheimera, *Niebezpieczne związki* wg prozy Ch. de Laclosa. Ważną częścią dorobku Zawodzińskiego są realizacje operowe i musicale, które reżyserował i do których projektował dekoracje. Wśród nich są spektakle wystawione w Operze Krakowskiej – *Śmierć Don Juana* R. Palestra i *Nabucco* G. Verdiego. W Teatrze Wielkim w Łodzi przygotował *Fausta* C. Gounoda i *Holendra tułacza* R. Wagnera. Kolejne przedstawienia to: *Rigoletto* G. Verdiego (Opera Taegu w Korei), *Opowieści Hoffmanna* J. Offenbacha (Opera Nova), *Bal maskowy* G. Verdiego (Teatr Wielki – Opera Narodowa), *Carmina burana* C. Orffa (Festiwal „Sacrum-profanum” Kraków 2000, teren Huty im. Sendzimira), *Bal maskowy* G. Verdiego (Teatr Wielki Poznań). W Operze Wrocławskiej reżyserował *Cyganię* G. Pucciniego i *Falstaffa* G. Verdiego. Stworzył

scenografię do *Pierścienia Nibelunga* R. Wagnera (*Złoto Renu* – 2003, *Zygryf* – 2004, *Walkiria* – 2005, *Zmierzch bogów* – 2006) oraz do *Giocondy* A. Ponchiliiego. Ogromnie ceni sobie współpracę scenograficzną z reżyserem Walerem Fokinem, z którym przygotowywał spektakle: *Wesele* A. Czechowa w Teatrze im. S. Jaracza w Łodzi, *Bracia i piekło* na podstawie *Braci Karamazow* F. Dostojewskiego w Teatrze Sowremiennik w Moskwie, *Anegdoty prowincjalne* na podstawie *Dwudziestu minut z aniołem* A. Wańpiłowa oraz *Bobok* F. Dostojewskiego w Teatrze Studio Olega Tabakowa w Moskwie. Laureat wielu nagród teatralnych i odznaczeń państwowych.

\*\*\*

Artistic Director of S.Jaracz Theatre in Łódź, teacher at the Drama Department of Higher School of Drama of the same city. Graduated from the Academy of Fine Arts (Łódź) and Higher School of Drama in Krakow (directing). Worked as director with many drama, music and opera companies in Poland. Author of numerous designs to his own and others' productions. His many projects include directing and designing sets for plays eg *Life is a Dream* (Calderon), *Amadeus* (Shaffer), *Dybbuk* (Sz. Ansky), *La Celestina* (F. Rojas), *Woyzeck* (G.Buchner), *Midsummer Night's Dream*, *Romeo and Juliet* (W. Shakespeare), *Doctor Faustus* (Ch. Marlowe), *Love and Intrigue* (Schiller), *Nijinski* (based on Nijinski's journals), *The Wedding* (Gombrowicz), *Peer Gynt* (Ibsen), *Liaisons dangereuses* (de Laclos). He directed and designed sets to many opera and music-hall productions in Poland and abroad, eg *Nabucco* (Verdi) for Krakow Opera; *Faust* (Gounod) and *The Flying Dutchman* (Wagner) – for the Opera of Łódź; *Rigoletto* – for Taegu Opera (Korea); *The Tales of Hoffmann* (Offenbach) for Opera Nova; *Un ballo in maschera* (Verdi) for the National Opera and the opera company in Poznań; *Carmina burana* (Orff) at the Sacrum-profanum festival in Krakow.. For Wrocław Opera he directed *La Bohème* and *Falstaff*. He designed the sets to *The Rhine Gold* (2003), *Siegfried* (2004), *The Valkyrie* (2005), *Twilight of the Gods* (2006) and *Gioconda* (2003). He values highly his cooperation with Valeri Fokin and has cooperated (sets and costumes) with him on a number of projects eg *Czechov's Wedding* (in Łódź); stage version of *The Brothers Karamazov*, *Provincial Anecdotes based on 20 Minutes with an Angel* (Vampilov) and *Bobok* (Dostoyevsky) – for theatres in Moscow. Holder of numerous theatre prizes and state awards.



## MAŁGORZATA SŁONIOWSKA

KOSTIUMY  
COSTUME DESIGNS

- Kostiumy  
Costume designer

Absolwentka ASP we Wrocławiu, od 1988 r. związana z Operą Wrocławską, dla której projektuje scenografie i kostiumy m.in. do spektakli baletowych (m.in. *Bolero* M. Ravela, *Sylfidy* F. Chopina, *Królewna Śnieżka i Kot w butach* B. Pawłowskiego, *Trzy kroki stąd* M. Oldfielda, *Msza* L. Bernsteina, *Jeziorko Łabędzie i Dziadek do orzechów* P. Czajkowskiego, *Romeo i Julia* S. Prokofiewa, *Giselle* A.Ch. Adama, *Kopciuszek* J. Straussa) i operowych (m.in.: *Cyrulik sewiński* G. Rossiniego, *Rigoletto* G. Verdiego, *Czarodziejski flet i Wesele Figara* W.A. Mozarta, *Impresario w opałach* D. Cimarosy, *Kantaty* J.S. Bacha, *Czerwony Kapturek* J. Pauera, *Kolonia karna* J. Brzudowicz, a także superprodukcji *Carmen* G. Bizeta oraz *Borys Godunow* M. Musorgskiego). Stworzyła kostiumy do wszystkich części tetralogii R. Wagnera *Pierścień Nibelunga* (reż. H.-P. Lehmann). Współpracuje jako scenograf i kostiumolog z teatrami operowymi w kraju i za granicą m.in.: z Teatrem Wielkim w Łodzi (*Mały kominiarczyk* B. Brittena oraz *Impresario w opałach* D. Cimarosy), Teatrem Muzycznym w Gliwicach (*Kraina uśmiechu* F. Lehara), Operą Bałtycką w Gdańsku (*Kawaler srebrnej róży* R. Straussa), Teatrem Muzycznym w Lublinie oraz Operą Lwowską (*Straszny dwór* S. Moniuszki). Uznanie przyniosły jej scenografie do: *Szeherezady* M. Rimskiego-Korsakowa, *Haloo Dolly* J. Hermana, *Peer Gynta* E. Griega, *Napoju miłosnego* i *Don Pasquale* G. Donizettiego, *La serva padrona* G.B. Pergolesiego, *Symphonie fantastique* H. Berlioza, *Le Sacre du Printemps*, *Pietruszki* I. Strawińskiego, *Zemsty nietoperza* J. Straussa, a także scenografia do filmu telewizyjnego *Gwiazda* w reżyserii S. Szlachtycz.

\*\*\*

Graduate of the Academy of Fine Arts in Wrocław, from 1988 with the Wrocław Opera as set and costume designer. Co-operates with opera theatres in Poland and abroad. For Wrocław Opera she designed sets for the following productions: *Bolero* (M. Ravel), *Les Sylphides* (F. Chopin), *Snow White and Puss in Boots* (B. Pawłowski), *Three steps away...* (M. Oldfield), *Mass* (L. Bernstein), *Nutcracker* (P. Tchaikovsky), *Romeo and Juliet*, *Cinderella* (S. Prokofiev, J. Strauss), *Giselle* (A.Ch. Adam), *Barber of Seville* (G. Rossini), *L'impresario in angustie* (D. Cimarosa), *Requiem*, *Rigoletto* (G. Verdi), *The Magic Flute*, *The Marriage of Figaro* (W.A. Mozart), *Cantatas* (J.S. Bach) and the megaproduction of *Carmen* (G. Bizet). She also won recognition for set designs produced for other theatre companies eg, *Sheherezade* (M. Rimsky-Korsakov), *Hello, Dolly!* (J. Herman), *Peer Gynt* (E. Grieg), *L'elisir d'amore* and *Don Pasquale* (G. Donizetti), *La serva padrona* (G.B. Pergolesi), *Symphonie fantastique* (H. Berlioz), *The Rite of Spring*, *Petrushka* (I. Stravinsky), *Die Fledermaus* (J. Strauss), and for sets designed for the television feature *Gwiazda* ('Star', contemporary chamber opera of Z. Krauze) directed by S. Szlachtycz. Małgorzata Słoniowska has designed costumes for ballet productions: (*Swan Lake*, *Nutcracker*) and operetta (*Die Fledermaus*) staged by Wrocław Opera, and for opera productions eg: *The Haunted Manor* (S. Moniuszko) for Lviv Opera, and for the Ballet and Musical Theatre in Lublin; *L'impresario in angustie* – for the Grand Theatre in Łódź; *Der Rosenkavalier* – for Opera Bałtycka (Baltic Opera) in Gdańsk. Her costumes designed for *The Land of Smiles* (F. Lehar) produced by the Musical Theatre in Gliwice were received with enthusiasm. She is also author of sets to the production of *The Little Sweep* (B. Britten) staged by the Grand Theatre in Łódź. She designed costumes to all parts of Wagner's *Ring of the Nibelung* cycle directed by Hans-Peter Lehmann and produced by Wrocław Opera. More recent projects include costume designs to *Boris Godunov* (M. Mussorgsky), ballets *Devil's Frolics* (A. Münchheimer, S. Moniuszko, R. Augustyn), *The Saragossa Manuscript* (R. Augustyn) and *The Penal Colony* (J. Brzudowicz). Her costumes designed for the children's opera *Little Red Riding Hood* (J. Pauer) were received with enthusiasm by the youngest viewers.



## JANINA NIESOBSKA

CHOREOGRAFIA I RUCH SCENICZNY  
CHOREOGRAPHY & STAGE MOVEMENT

choreographer  
choreograph

Choreograf, reżyser ruchu scenicznego, solistka baletu Teatru Wielkiego w Łodzi, twórca i kierownik pierwszej w Polsce grupy baletowej tańca współczesnego, wykładowca (reżyseria ruchu scenicznego i tańca) w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej, Telewizyjnej i Filmowej w Łodzi. Współpracowała z wieloma wybitnymi choreografami, m.in. z Kurtem Joossem, Erichem Walterem i Borisem Ejfmanem. W teatrach dramatycznych współtworzyła przedstawienia takich reżyserów jak: Dejmek, Zawodziński, Hussakowski, Hübner, Brzoza.

Współpracowała również z teatrami na Litwie i w Niemczech. W jej dorobku artystycznym znajduje się wiele rewizyjnych widowisk telewizyjnych (m.in. *Dobry wieczór, tu Łódź*, cykl pt. *Piosenki filmu*) i spektakli teatru telewizji.

Do ważniejszych realizacji scenicznych należą spektakle w Teatrze im. S. Jaracza w Łodzi (*Tango, tango* – choreografia i reżyseria ruchu) oraz w Teatrze Wielkim w Łodzi, gdzie opracowała choreografię w spektaklach: *Jezioro labędzie* P. Czajkowskiego, *Pan Twardowski* L. Różyckiego, *Holender tułacz* R. Wagnera, oraz choreografię i reżyserię ruchu scenicznego w spektaklach: *Faust* Ch. Gounod, *Król Ubu* K. Pendereckiego, *Aida* G. Verdiego. Na innych polskich scenach współtworzyła wiele realizacji operowych, m.in.: *Śmierć Don Juana* R. Palestro, *Czarodziejski flet* W.A. Mozarta, (Opera

w Krakowie), *Bal maskowy* G. Verdiego, *Carmen* G. Bizeta (Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie), *Opowieści Hoffmanna* J. Offenbacha (Opera Nova w Bydgoszczy). Dla Opery Wrocławskiej opracowała choreografię do *Cyganka* Pucciniego, *Falstaffa* Verdiego i *Zemsty nietoperza* Straussa. Za swą działalność artystyczną otrzymała nagrody: siedem „Złotych Masek” i „Srebrną łódkę” za najlepszy spektakl w Łodzi.

\*\*\*

One of the leading dancers of the ballet company of the Grand Theatre in Łódź, founder and manager of Le Soleil, Poland's first modern ballet dance group, teacher at the State Higher School of Drama, Television and Film in Łódź.

Joanna Niesobska has worked with many respected choreographers (eg K. Jooss, E. Walter, B. Ejfman). She choreographed numerous productions for drama theatre, working with leading Polish theatre directors, and for television; she made her mark outside Poland, in Lithuania and Germany. More notable achievements include choreography and directing stage movement for *Tango, tango*; choreography for productions of *Swan Lake*, *Mr. Twardowski* (L. Różycki), *The Flying Dutchman*; choreography and stage movement for *Faust* (Gounod), *Ubu Rex* (K. Penderecki), *Aida* (Verdi) – all for the Grand Theatre in Łódź.

She has worked as choreographer and director of stage movement with several opera companies in Poland; for Wrocław Opera, she helped produce *La Bohème* (Puccini), *Falstaff* (Verdi), *Die Fledermaus* (Strauss). For her artistic accomplishments she was honoured by eg seven 'Gold Mask' awards.



## MAŁGORZATA ORAWSKA

PRZYGOTOWANIE CHÓRU  
CHORUS PREPARATION

Przygotowanie Chóru  
chorus preparation

Studia dyrygenckie ukończyła na Akademii Muzycznej w Krakowie pod kierunkiem prof. Ewy Michnik. Po uzyskaniu magisterium podjęła pracę w Orkiestrze i Chórze Polskiego Radia i Telewizji w Krakowie. Współpracowała wówczas z kompozytorami, dyrygentami oraz ze śpiewakami i instrumentalistami, którzy koncertowali z tym zespołem. Swoją pracę artystyczną związała jednak z chóralistyką. Zdobyła wiele nagród na konkursach chóralnych. Nagrała płytę z utworami H.M. Góreckiego na chór *a capella*. Dokonała wielu nagrań archiwalnych dla Polskiego Radia. Przygotowała chóry do nagrań płytowych, m.in. *II Symfonii* G. Mahlera pod dyrekcją A. Wita, opery *Wilhelm Tell* G. Rossiniego pod dyrekcją G. Gelmettiego, *4 Ballad* E. Remick-Warren z udziałem barytona T. Hampsona. Uzyskała stopień naukowy doktora dyrygentury w Akademii Muzycznej w Krakowie.

Małgorzata Orawska jest kierownikiem muzycznym i dyrygentem chóru Opery Wrocławskiej od 14 lat. Przygotowała zespół do wszystkich superprodukcji Opery Wrocławskiej (m.in. *Aida*, *Carmen*, *Carmina burana*, *Skrzypek na dachu*, *Nabucco*, *Trubadur*, *Gioconda*, tetralogii *Pierścień Nibelunga*, *Napój miłosny* oraz *Borys Godunow*), a także do kolejnych znaczących premier w Operze Wrocławskiej, w tym *Hagith*, *Król Roger*, *Halka* i *Raj utracony*. Wprowadził do repertuaru Chóru Opery Wrocławskiej program z muzyką *a capella* i z towarzys-

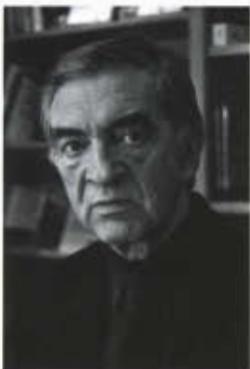
szeniem organów. W 2006 r. jako kierownik muzyczny przygotowała i dyrygowała premierę spektaklu *Cosi fan tutte* W.A. Mozarta, który z powodzeniem utrzymuje się w repertuarze Opery Wrocławskiej. We wrześniu 2005 r. została odznaczona Srebrnym i Złotym Krzyżem Zasługi.

\*\*\*

With a degree in conducting from the Krakow Conservatory (where her tutor was Professor Ewa Michnik) Małgorzata Orawska started out as Assistant Conductor and pianist with the Orchestra of the Polish Radio and Television Choir in Krakow. At this time she cooperated with composers, conductors and singers who played concerts with this ensemble. However with time she found her true vocation in the field of choral music.

She holds numerous prizes from chorale competitions. She recorded on disc music by H.M. Górecki for a *capella* chorus and made many archival recordings for the Polish Radio, and coached the chorus for the recording on disc of eg Mahler's Symphony no. 2, conducted by A. Wit, Rossini's *William Tell*, conducted by G. Gelmetti, 4 Ballads of E. Remick-Warren with baritone T. Hampson. She holds a degree of PhD in conducting from the Krakow Conservatory.

As Music Director and conductor of the Wrocław Opera Chorus of fourteen years' standing Małgorzata Orawska prepared the singers for to all mega productions (eg *Aida*, *Carmen*, *Carmina burana*, *Fiddler on the Roof*, *Nabucco*, *Il trovatore*, *Gioconda*, *Nibelung's Ring* tetralogy, *L'elisir d'amore* and *Boris Godunov*) as well as to other important premieres: *Hagith*, *King Roger*, *Halka*, *Paradise Lost*. She introduced to the repertoire of Wrocław Opera chorus a programme with a *capella* music and with organ accompaniment. In 2006 as Music Director she prepared and conducted the premiere production of *Cosi fan tutte* which continues as a successful item in the repertoire of Wrocław Opera. In September 2005 she was awarded the Silver and Gold Cross of merit.



ARTYŚCI | ARTISTS

## JERZY TREŁA

AKTOR | ACTOR

FOT. W. KORANOWICZ

milton

Urodził się w 1942 r. w podkrakowskich Leńczach. Po ukończeniu Liceum Plastycznego w Krakowie zaczął pracę w Teatrzyku Lalkowym przy nowohuckim Teatrze Ludowym jako scenograf i aktor-lalkarz. Zaproszony do współpracy przez Z. i W. Jaremów, pracował w założonym przez nich Teatrze Lalki i Maski Groteska. Ukończył PWST w Krakowie. Jeszcze w czasie studiów związał się z powstającym wówczas Teatrem STU. Zagrał tam rolę samozwańczego radcy Popryszczyna w *Pamiętniku wariata* według M. Gogola. Przedstawienie to zdobyło I nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Erlangen w RFN w 1966 r. Po studiach, w 1969 r., zaangażował się do Teatru Rozmaitości (dzisiejszej Bagateli) w Krakowie, gdzie zagrał m.in. role Platona Kowalewa w adaptacji opowiadania M. Gogola *Nos* i Gołubkowa w *Ucieczce M. Bułhakowa*.

Od 1970 r. do dziś jest związany ze Starym Teatrem w Krakowie. Brał udział w przedstawieniach J. Jarockiego, K. Swinarskiego, A. Wajdy, K. Kutza i K. Lupy. Najpierw J. Jarocki zobaczył w nim aktora charakterystycznego, o zdolnościach do deformacji. Zagrał w *Życie snem Caldrona* oraz w słynnych inscenizacjach sztuk Witkacego: *Szewcy (Czeladnik)* i *Matka (Agent Murdel-Bęski)*. Wystąpił w przedstawieniach K. Swinarskiego: *Dziadach* i *Wyzwoleniu*, gdzie rolę Konrada uznano za „inkarnację polskiej duszy”. Wybitne role stworzył także w *Portrecie Mroźka (Anatol)*, w *Ślubie Gombrowicza (Ojciec)*, w *Fauście Goethego (Mefistofeles)* oraz u K. Lupy w *Powrocie Odysa Wyspiańskiego (Odys)* i w *Lunatykach II* wg H. Brocha (Joachim von Pasenov). Pracował z A. Wajdą w *Z biegiem lat*,

*z biegiem dni..., Hamlecie W. Szekspira, Dybuku Sz. An-skiego*. Od 1999 r. Treła występował na scenie Teatru Narodowego. Zagrał w trzech przedstawieniach J. Grzegorzewskiego: *Morze i zwierciadło* Audena oraz w spektaklach wg dramatów Wyspiańskiego: role Samuela w *Sędziach* i Czepca w *Weselu*. U K. Kutza, w Teatrze TV, zagrał Komendanta w *Do piachu* T. Różewicza oraz Saszkę w *Antygonie w Nowym Jorku* J. Głowackiego. Wspaniałą rolą był Stalin w przedstawieniu pod tym samym tytułem autorstwa G. Salvatore.

J. Treła ma w swoim dorobku ponad 130 ról w Teatrze TV. Zagrał m.in. Wernyhorę w *Śnie srebrnym Salomei* J. Słowackiego, Bohatera I w *Kartotece rozrzuconej* T. Różewicza. Jedną z ważniejszych jest rola Henryka w *Mojej córeczce* T. Różewicza. Spośród ponad siedemdziesięciu ról filmowych Jerzego Treli warto wymienić m.in.: w filmowej wersji *Sędziów* wg dramatu S. Wyspiańskiego w reż. K. Swinarskiego (Natan), w *Magnacie (Sztygar Grela)*, w *Spokoju* K. Kieślowskiego, w *Śmierć jak kromka chleba*, w *Panu Tadeuszu* (Podkomorzy) i w *Quo vadis* (Chilon Chilonides). Ostatnio w teatrze zagrał Kreona w *Królu Edypie* w reżyserii G. Holoubka na scenie Teatru Ateneum (2004) oraz tytułową rolę w *Wielkim Kazaniu ks. Bernarda* wg Leszka Kołakowskiego w reżyserii K. Jasińskiego w Teatrze STU (2006), za którą został uhonorowany Wielką Nagrodą Aktorską Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie w 2007 r. Jest laureatem wielu nagród, wśród których należy wymienić: nagrodę na XIX Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych, nagrodę Klubu Krytyki Teatralnej przy Stowarzyszeniu Dziennikarzy Polskich, Złoty Ekran, nagrodę im. Aleksandra Zelwerowicza, Złoty Wawrzyn Grzymała, nagrodę na XXI Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańskim, Feliksa Warszawskiego, Honorową Nagrodę Ludwik 2000 przyznawaną przez krakowskie środowisko teatralne za całokształt twórczości. Jest aktorem Starego Teatru w Krakowie oraz profesorem, wykładowcą krakowskiej PWST. Przez dwie kadencje, w latach w 1984-90, był jej rektorem.

\*\*\*

Born in 1942 in Leńcze, nearby Cracow. After graduating from the secondary art school in Cracow he started working in the Puppet Theatre by Teatr Ludowy (People's Theatre) in Nowa Huta as a set designer and puppeteer. Graduate of the National Theatre Academy (PWST) in Cracow. During his studies Jerzy Trela joined up with Teatr STU where he played the role of self-appointed councillor Papryszczyn in *The Madman's Diary* upon Nikolai Gogol. That performance won the 1st Prize at the International Theatre Festival in Erlangen in Western Germany in 1966. After graduation he joined Teatr Rozmaitości (currently Bagatela) in Cracow where he played a.o. the roles of Platonov Kovalev in the adaptation of Gogol's *The Nose* short story and Golubkov in *The Escape* by M. Bulhakov.

Since 1970 until now Trela has been working at Stary Teatr in Cracow. He has participated in performances by J. Jarocki, K. Swinarski, A. Wajda, K. Kutz and K. Lupa and J. Jarocki (*Calderon's Life is a Dream*). He took part in famous spectacles of Witkacy's plays: *Szewcy* (*The Shoemakers*) and *Matka* (*Mother*), followed by the grand roles in Swinarski's performances: *Dziady* and *Wyzwolenie* (*The Liberation*), in which the role of Konrad was acknowledged as an „incarnation of the Polish spirit”. Jerzy Trela created the character of Anatol in *Portret* (*The Portrait*) by Mrożek, Father in *Ślub* (*The Marriage*) or Mefisto in J.W. Goethe's *Faust*. He collaborated with A. Wajda in *Z biegiem lat, z biegiem dni...* (*As Years Go By, As Days Go By...*), *Hamlet* by W. Shakespeare and *Dybuk* by An-ski. Jerzy Trela worked with K. Lupa in *Powrót Odysa* (*Return of Odysseus*) in 1981 and Joachim von Pasenov in *Lunatycy II* (*The Sleepwalkers II*) upon H. Broch. Since 1999 Jerzy Trela has been performing at the National Theatre where he played in three performances directed by J. Grzegorzewski: *Morze i zwierciadło* (*The Sea and the mirror*) by Auden and two plays based on the dramas by S. Wyspiański – *Sędziowie*

(*The Judges*, role of Samuel) and *Wesele* (*The Marriage*, role of Czepiec). He also played in such Kutz's productions like *Do piachu* (*Bite the Dust*) by T. Różewicz in 1990 (part of Governor), G. Salvatore's *Stalin* (superb title role) or *Antygona w Nowym Jorku* (*Antigone in New York* by J. Głowacki, role of Saszka).

Jerzy Trela has created over 130 roles in Theatre TV, a.o. Wernyhora in *Sen srebrny Salomei* (*Salomea's Silver Dream*) by J. Słowacki, the Hero I in *Kartoteka rozrzucona* (*The Card Index Scattered*) and Henryk in *Moja córeczka* (*My Little Daughter*) by T. Różewicz. Among Trela's over seventy film roles several must be particularly marked out: Natan in the film version of S. Wyspiański's *Sędziowie* directed by K. Swinarski, Szygar Grela in *Magnat*, Podkomorzy in *Pan Tadeusz* and Chilon Chilonides in *Quo Vadis* as well as roles in *Śmierć jak kromka chleba* (*Death like a slice of bread*) in 1994 and in *Spokój* (*Calm*) by K. Kieślowski. Currently Jerzy Trela performs the roles of Creon in *Król Edyp* (*King Edip*) with stage direction by G. Holoubek at Teatr Ateneum (2004) and title role in *Wielkie Kazanie ks. Bernarda* upon Leszek Kołakowski directed by K. Jasiński in Teatr STU (2006). For this creation he received the Grand Acting Award of the Z. Raszewski Theatre Institute in Warsaw (2007). More important awards Jerzy Trela has received are: the award at the 4<sup>th</sup> National Theatre Confrontations, the award of the Theatre Critic Club of the Polish Journalists Association, Złoty Ekran Award, Aleksander Zelwerowicz Award, Złoty Wawrzyn Grzymała (Grzymała's Golden Laurel), the award at the 21<sup>st</sup> Polish Film Festival in Gdańsk, Feliks Warszawski (*The Warsaw Felix*), Honorary Ludwik 2000 Award from the Cracow theatrical environment for the lifetime output. He is the professor and lecturer at the National Theatre Academy (PWST) in Cracow where for two cadencies, in years 1984-1990, he worked at the position of Rector.



## MAGDALENA BARYLAK

SOPRAN | SOPRANO

D  
E  
W  
O  
— soprano  
Soprano | soprano

Urodzona w Krakowie, absolwentka Wydziału Wokalno-Aktorskiego Krakowskiej Akademii Muzycznej, gdzie pracuje jako asystent.

W jej repertuarze, oprócz partií operowych, znajduje się wiele utworów muzyki współczesnej. Była pierwszą wykonawczynią kompozycji Darii Dobrochny Kwiatkowskiej, Krzysztofa Olczaka, Macieja Negreya, Mendi Mengjiqiego, Unsuk Chin, Szczepana Tesarowicza, a ostatnio opery Zygmunta Krauzego *Iwona, księżniczka Burgunda* (Królowa Małgorzata). Spektakl ten miał swą światową prapremierę w Paryżu w 2004 r. Wykonany został także podczas Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” w 2006 r.

Od 2001 r. współpracuje z Operą Krakowską, gdzie śpiewa partie: Matki w *Jasiu i Małgorzycie* E. Humperdincka, Narratora Chóru Żeńskiego w *Gwałcie na Lukrecji* B. Brittena oraz tytuły role w *Aidzie* G. Verdiego, (z którą, odbyła tournée po Holandii i Belgii) i *Tosce* G. Pucciniego. Występuje również w innych teatrach operowych w Polsce: w Opera Nova w Bydgoszczy (tytułowa rola w *Tosce*), w Operze Śląskiej w Bytomiu, z którą odbywała wielokrotnie tournée po Niemczech, Austrii, Szwajcarii i Francji (tytułowa rola w *Aidzie* i *Abigaile w Nabucco* G. Verdiego), w Teatrze Wielkim w Łodzi (tytułowe role w *Tosce* i *Aidzie* oraz Santuzzy w *Rycerskości wieśniaczej* G. Mascagniego), w Operze Bałtyckiej w Gdańsku (tytułowa rola w *Tosce*, Marszałkowej w *Kawalerze srebrnej róży* R. Straussa), z którą również dwukrotnie odbyła tournée po Niem-

czech, Austrii, Szwajcarii i Danii, a ostatnio podczas letniego festiwalu operowego w Gdańskim „Świętojańskie Świętoowanie” wystąpiła w koncertowym wykonaniu opery *Dwaj Foskariusze* G. Verdiego, śpiewając partię Lucrezii Contarini. Od 2007 r. współpracuje z Teatrem Wielkim – Operą Narodową w Warszawie, gdzie można ją zobaczyć w roli Królowej Małgorzaty (*Iwona, księżniczka Burgunda* Z. Krauzego), a także z Operą Wrocławską, w której zadebiutowała tytułową partią w *Hagith* K. Szymanowskiego oraz Abigaile w *Nabucco* G. Verdiego.

\*\*\*

Born in Krakow, graduate of Krakow Academy of Music (vocal studies and drama ), at present assistant teacher at her school.

Next to opera roles her repertoire includes works of living composers. She was the first to sing compositions of D. Kwiatkowska, K. Olczak, M. Negrey, M. Mengjiqi, Unsuk Chin, S. Tesarowicz, and recently, was Queen Margaret in *Ivonne, Princess of Burgundy* (Z.Krauze). The opera had its world premiere in Paris in 2004. It was also performed during the Warsaw Autumn International Festival of Contemporary Music (2006).

Since 2001 she continues to sing with the Krakow Opera – Mother in *Hansel and Gretel* (Humperdinck), Narrator of the Female Chorus, in *The Rape of Lucretia* (Britten), title roles in *Aida* (Verdi) and *Tosca* (Puccini); she sang Aida on a tour to the Netherlands and Belgium. Her engagements with several opera companies in Poland include the part of Aida and Abigaille in *Nabucco*, both performed on tours to Germany, Austria, Switzerland and France with Opera Śląska of Bytom; Santuzza in *Cavalleria rusticana* (Mascagni) for the opera company in Łódź; The Marschallin in *Der Rosenkavalier* for Baltic Opera in Gdańsk, also during two tours to Germany, Austria, Switzerland and Denmark; recently, during a summer opera festival in Gdańsk – Lucrezia Contarini in *I due Foscari* (Verdi). From 2007 she has engagements with the National Opera in Warsaw (eg Queen Margaret in *Ivonne, Princess of Burgundy*) and with Wrocław Opera (eg a successful debut in Szymanowski's *Hagith*; Abigaille in Verdi's *Nabucco*).



## STANISŁAW KIERNER

BARYTON | BARITONE

Adam  
baryton | baritone

Absolwent AM w Łodzi – dyplom w klasie fortepianu i śpiewu. Kształcił się w Studium Operowym w Chapelle Musicale Reine Elisabeth oraz przy Théâtre Royal de la Monnaie w Brukseli. Ukończył studia podyplomowe w Narodowym Konserwatorium Paryskim. Jest asystentem na wydziale wokalno-aktorskim AM w Łodzi.

Stypendysta Funduszu Pomocy Młodym Talentom J. i A. Kwaśniewskich (1998), Fundacji Królowej Elżbiety w Belgii (2004), stypendium Ministra Kultury (2004/2005, 2005/2006), Paryskiej Fundacji Rolpha Liebermannu, masterclass w Verbier w Szwajcarii (2006), III Edycji Programu Stypendialnego „Młoda Polska” (2006).

Uczestnik i laureat Konkursu Polskiej Pieśni Artystycznej im. E. Kossowskiego w Warszawie (2003 – I nagroda i trzy nagrody specjalne), Międzynarodowego Konkursu Kameralnego im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi (2004 – I nagroda w kategorii głos i fortepian), Międzynarodowego Konkursu Sztuki Wokalnej im. Ady Sari w Nowym Sączu (2005 – dwie nagrody specjalne, 2007 – pierwsza nagroda i dwie nagrody specjalne). Występował na międzynarodowych festiwalach muzycznych w kraju, a także w Niemczech, Szwajcarii, Rosji, Anglii, Belgii oraz Francji (m.in. Festival de Menton, Festival du Wallonie oraz Dartington Summer Festiwal).

W 2002 r. zadebiutował scenicznie w projekcie operowym „Opera Island” w Teatrze w Røenue (Bornholm) w partii Don Alfonsa w *Cosi fan tutte* W.A. Mozarta.

W 2003 r. zaprezentował się także jako śpiewak oratoryjny, wykonując partię barytonową w *Stabat Mater* K. Szymanowskiego. W 2005 r. zaśpiewał partię Geronimo w *Il matremonio secreto* D. Cimarosy w Théâtre National w Brukseli, a rok później partię Guglielmo w *Cosi fan tutte* W.A. Mozarta.

Występuje gościnnie na scenach Opery Wrocławskiej oraz Teatru Wielkiego w Poznaniu. Jest odtwórcą głównych ról w operach *Henryk VI na łowach* K. Kurpińskiego, *Król Roger* K. Szymanowskiego i *Raj utracony* K. Pendereckiego.

\*\*\*

The artist studied the piano and earned his diploma of soloist from the Music Academy in Łódź. This he followed by vocal studies (with P. Miciński and W. Zalewski), graduating with distinction. He continued with a two years' course at Opera Studio at the Queen Elisabeth College of Music (with José Van Dam) – diploma with distinction – and postgraduate studies with Mireille Alcantara at the National Conservatory in Paris. Most recently, classes with José Van Dam and T. Quasthoff at Verbier (Switzerland). His debut was in 2001 as Don Alfonso in a production of *Cosi fan tutte* during Opera Island international project on Bornholm, Denmark, led by M. Honeck, directed by Jonathan Miller. Other important roles Geronimo (*Il Matrimonio Segreto*) and Guglielmo (*Cosi fan tutte*) at La Monnaie in Brussels directed by Vincent Boussard. His debut in Poland was in the title role in *Henry VI at the Hunt*, comic opera by Polish composer K. Kurpiński. He has appeared at international festivals in Germany, Russia, Belgium and France. In Poland he was laureate of the first and special prizes from the International Ada Sari Vocal Competition (Nowy Sącz), first prize from Bacewicz Chamber Competition (Łódź). Currently he is assistant lecturer at the Vocal and Drama department of the Music Academy in Łódź; recent appearances as guest singer in Wrocław and Poznań include roles in *Henry VI at the Hunt* K. Kurpiński, *King Roger* K. Szymanowski and *Paradise Lost* K. Pendereckiego.



## NABIL SULIMAN

BARYTON | BARITONE

baryton | baritone  
+ SZOŁTAN

Urodzony w Syrii. Po studiach muzycznych w Damaszku, w klasie śpiewu G. Chaldiewej, ukończył Akademię Muzyczną w Brukseli w klasie L. de San. Jako członek zespołu opery La Monnaie w Brukseli występował w partiach: Antonia w *Weselu Figara*, Marcelego w *Cyganie* i w tytułowej roli w *Don Giovannim*. Również w La Monnaie wystąpił w *Pasticcio* – wykonaniu włoskich kantat Händla dyrygowanym przez P. Pierlotą; w światowej premierze opery P. Bartholomée *Oedipe sur la route* (*Edyp w drodze*) oraz w *Wintermärchen* P. Boesmansa. Inne role to Apollo i Herold w *Alceście* Glucka, Surin w *Damie Pikowej*, Hrabia Robinson w *Potajemnym małżeństwie Cimarosy*, Don Alfonso w *Cosí fan tutte* Mozarta, Svagliata i Notariusz w *Cyruliku sewielskim* Paisiellego. Współpracował z wieloma dyrygentami (m.in. D. Callegari, K. Ono, I. Bolton, P. Tomek, A. Di Marchi, S. Asbury, R. Alessandrini) i reżyserami (B. Wilson, P. Sireuil, R. Jones, V. Broussard, L. Bondy, G. Rijnders, O. Porras). Nabil Suliman wziął udział w nagraniu dla Deutsche Grammophon *Fedory Giordano*. Wystąpił w niej jako Borow (partię Lorisa kreował Placido Domingo). Ostatnie role artysty to Michele w *Płaszczu Pucciniego* (Maastricht), Bill w *Mahagonny* Weila (Nancy i Luksemburg), Escamillo w *Carmen* (m.in. na festiwalu Musiques au coeur d'Antibes). Wystąpił też w *Ognistym aniele* Prokofiewa w La Monnaie. Najbliższe plany artysty to występ w operach *Peleas i Melizanda* Debussy'ego, *Rusalka* Dworzaka w La Monnaie, *Traviata* (Baron Douphol) z orkiestrą Noord Nederlands oraz w roli tytułowej w *Der Vampyr* Marschnera (Rennes). Z repertuarem koncertowym artysta wystąpi m.in. w *Messa di Gloria* Pucciniego na Festiwalu

w Strasburgu, w *Carmina burana* Orffa oraz w *Kindertotenlieder* Mahlera (z Orkiestrą Narodową w Damaszku), w *Magnificat* C.P.E. Bacha, w *Porach roku* Haydna i w *Mesjaszu* Händla (w opracowaniu Mozarta). Nabil Suliman jest laureatem II nagrody na Międzynarodowym Konkursie Operowym w Tuluzie (2006) oraz laureatem konkursu operowego i festiwalu MEZZO Television (styczeń 2008).

\*\*\*

Studied at the Damascus Conservatoire (G. Khaldieva, vocal teacher), graduated from the Brussels Conservatoire (class of L. de San). Being a member of the Opera Studio at La Monnaie, he sang Antonio in *Le Nozze di Figaro*, Marcello in *La Bohème*, and the title role in *Don Giovanni*. For La Monnaie, he took part in a *Pasticcio* of *Italian cantatas* by Händel, conducted by P. Pierlot; in the world premiere of P. Bartholomée's *Oedipe sur la route*, he sang the Village Chief; in *Wintermärchen* by P. Boesmans; in *Alceste* by Gluck, he sang Apollo and A. Herald; in *La Dame de Pique* in the role of Sourine and in *Il Matrimonio Segreto* in C. Robinson, the *Messager de thyeste* by V. Vlijmen, Don Alfonso in *Cosí fan tutte* and Svagliata and the Notary in *Barbiere di Siviglia* by Paisiello. Suliman has worked with conductors (D. Callegari, K. Ono, I. Bolton, P. Tomek, A. Di Marchi, S. Asbury, R. Alessandrini), with producers (B. Wilson, P. Sireuil, R. Jones, V. Broussard, L. Bondy, G. Rijnders, O. Porras). More recently he has performed in *Le Cabaretier* in *The Fiery Angel* by Prokofiev and made his debut as Michele in *Il Tabarro* by Puccini at Opera Zuid in Maastricht, Bill in *Mahagonny* by K. Weil (Nancy, Luxembourg), Escamillo in *Carmen* (Festival *Musiques au coeur d'Antibes*). He has just participated in a recording for Deutsche Grammophon, singing Borov in *Fedora* by Giordano, with P. Domingo. Upcoming engagements include the role of Berger in 'Pelleas et Mélisande' and the Hunter in *Rusalka*, Lord Ruthven in *Der Vampyr* by Marschner, Douphol in *Traviata* (Noord Nederlands Orkest), *Messa di Gloria* by Puccini (Festival *Musique de Strasbourg*). Concert engagements include *Carmina Burana* by Orff and in the *Kindertotenlieder* by Mahler (Damaskus National Orchestra), *Magnificat* by C.P.E. Bach, *Die Jahreszeiten* by Haydn, *Messiah* by Haendel, arranged by Mozart. Suliman is the 2nd Grand Prix Winner of the International Opera Competition of Toulouse (2006) and a Prize Winner of the Opera Competition and Festival with MEZZO Television (January 2008).



## PAWEŁ IZDEBSKI

BAS | BASS

U  
S  
Z  
O  
S  
t  
a  
n  
B  
A  
S  
—  
B  
A  
S

Choć Paweł Izdebski jest Polakiem, większość życia spędził za granicą. W 1988 r. ukończył prestiżowe Konserwatorium Nowej Anglia w Bostonie. Koncertował już wcześniej, m.in. śpiewając partię Colline'a w *Cyganie* prezentowanej z Akademią Muzyczną w Santa Barbara. Repertuar operowy i pieśniarski przygotował w Studiu Operowym w Zurychu pod kierunkiem A. Boyajiana, M. Smitha, M. Schenka i A. Poli. W 1995 r. został laureatem Międzynarodowego Konkursu Wokalnego L. Pavarottiego w Modenie. Karierę rozpoczętał od udanych interpretacji w *Weselu Figara*, *Czarodziejskim flecie* i *Don Giovannim* Mozarta. W 1989 r. zadebiutował na deskach Lincoln Center w Nowym Jorku w *Zagładzie domu Usherów* Glassa. Od 1990 r. występował w operze w Zurychu w *Trubadurze*, *Balu maskowym*, *Eugeniuszu Onieginie* i *Czarodziejskim flecie*. Śpiewał z takimi gwiazdami jak F. Ariaza, P. Cappucilli, J. Obrazcowa i M. Salminen. W 1991 r. został solistą Stadttheater w Koblencji, mając w repertuarze czołowe partie basowe wielu oper. W swojej karierze brał udział w wielu festiwalach, m.in. w Tanglewood (USA) i Bergen (Norwegia), śpiewał z orkiestrą Albany Symphony. Występował na wielu scenach całego świata m.in. w Pradze, Nancy i Dublinie, a także w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej po raz pierwszy w 1999 r. jako Hunding w *Walkirii* R. Wagnera, a rok później jako Filip II w *Don Carlosie* G. Verdiego. W październiku 2003 r. w Operze Wrocławskiej kreował

rolę Fasolta w *Złocie Renu* R. Wagnera. W 2005 r., w Teatrze Wielkim w Warszawie, zaśpiewał partię Ramfisa w *Aidzie*, a rok później Doktora w *Wozzecku* Berga. W 2006 r. ponownie zagościł we Wrocławiu, wcielając się w postać Hagena w *Zmierzchu bogów* R. Wagnera, a w 2007 r. zaśpiewał partię Pimena w *Borysie Godunowie* M. Musorgskiego. W lutym 2008 kreował partię Barona Ochsa w *Kawalerze srebrnej róży* R. Straussa w teatrach w Barcelonie i Saragossie. Plany artystyczne Pawła Izdebskiego obejmują występ w roli Rocco (*Fidelio*, L. van Beethoven) w Metropolitan Opera w 2009 r. oraz w operze *Nos* D. Szostakowicza w Bostonie.

\*\*\*

Winner of the International L. Pavarotti Voice competition in Modena (1995), Paweł Izdebski was born in Poland but has mostly lived abroad. Before obtaining his diploma from the New England Conservatory in Boston (1988) he made his operatic debut as Colline (*La Bohème*). He continued vocal studies at the International Opera Studio in Zürich. In 1989 he made his debut at the New York Lincoln Center in *The Fall of the House of Usher* (P.Glass). From 1990 he appeared in various productions of Zürich Opera (*Il Trovatore*, *Un ballo in maschera*, *Eugene Onegin*, *The Magic Flute*). As soloist with Stadttheater in Coblenz (1991) he added new roles to his repertoire. Izdebski has appeared on many stages all around the world. Participant of international festivals (eg Tanglewood USA, and Bergen in Norway), he appeared with Albany Symphony orchestra and performed in Prague, Nancy and Dublin. For the National Opera in Warsaw he interpreted Hunding (*The Valkyrie*) and Philip II (*Don Carlos*), Ramfis (*Aida*) and Doctor (*Wozzeck*). In productions given by Wrocław Opera he was a memorable Fasolt (*The Rhine Gold*), Hagen (*Twilight of the Gods*) and Pimen (*Boris Godunov*). In 2008 he created Barona Ochs (*Der Rosenkavalier*) in Barcelona i Saragossa. His artistic plans includes Rocco (*Fidelio*, L. van Beethoven) in Metropolitan Opera and *The nose* D. Szostakowicz in Boston.

# OPERY KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO W OBIEKTYWIE JULIUSZA MULTARZYŃSKIEGO

WYSTAWA BĘDZIE TRWAŁA DO 30 MAJA 2008 r.

Tylko nieliczni mają przywilej fotografowania dzieł scenicznych Claudio Monteverdiego, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Giuseppe Verdiego, Ryszarda Wagnera, Stanisława Moniuszki, Karola Szymanowskiego. Mnie los dał jeszcze więcej, pozwolił na obserwowanie realizacji i możliwość sfotografowania wszystkich dzieł scenicznych Krzysztofa Pendereckiego - najwybitniejszego współczesnego kompozytora polskiego. Każde z tych dzieł niesie przestania uniwersalne, ale żadne z nich nie miałoby tak wielkiej mocy bez genialnej muzyki Mistrza. Muzyki, która na stałe zapisała się w historię literatury muzycznej świata. Fotografie są tutaj tylko pamiątkami. Mają wspaniałą cechę urrealnienia wspomnień, przeżyć, mogą być pretekstem do zadumy i kontemplacji. Zmuszają nas do refleksji, pełniąc służebną rolę wobec dzieł operowych.

Juliusz Multarzyński

Juliusz Multarzyński – artysta fotografik. Absolwent Katedry Fototechniki Politechniki Wrocławskiej, studiów podyplomowych na Uniwersytecie Warszawskim i w Szkole Głównej Handlowej w Warszawie oraz Studium Fotografii i Filmu przy Ministerstwie Kultury. Współpracuje z Teatrem Wielkim – Operą Narodową i innymi polskimi scenami operowymi, z Filharmonią Narodową, Narodowym Instytutem Fryderyka Chopina, festiwalami muzycznymi i wieloma instytucjami kultury. Jest autorem wielu indywidualnych wystaw fotograficznych m. in. w Japonii, Niemczech, Szwajcarii, Stanach Zjednoczonych, Tajwanie i najważniejszych ośrodkach muzycznych w Polsce. Jego zdjęcia są często publikowane w prasie polskiej i zagranicznej, wykorzystywane w plakatach, kalendarzach, książkach i encyklopediach oraz na okładkach płyt. Zdobywają nagrody i wyróżnienia na międzynarodowych konkursach. Jest autorem albumów fotograficznych *Balet w Polsce*, *Mój Verdi* (w 100 rocznicę śmierci kompozytora) i *Dyrygenci-alfabet ekspresji*. Posiada tytuł Artysty Międzynarodowej Federacji Sztuki Fotograficznej a jego biografię opublikowała w 1997 roku szwajcarska *Międzynarodowa Encyklopedia Fotografów od 1839 do współczesności*. Członek Związku Polskich Artystów Fotografików, Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich, Związku Autorów i Kompozytorów Scenicznych, Dolnośląskiego Stowarzyszenia Fotografików i Twórców Audiowizualnych oraz Międzynarodowej Federacji Sztuki Fotograficznej.

# KRZYSZTOF PENDERECKI'S OPERAS PHOTOGRAPHS BY JULIUSZ MULTARZYŃSKI

OPEN UNTIL 30 MAY 2008

Claudio Monteverdi, Wolfgang Amadeus Mozart, Giuseppe Verdi, Richard Wagner, Stanisław Moniuszko, Karol Szymanowski. Of these I consider myself the most fortunate – I was offered the opportunity to see the production of all the stage works of Krzysztof Penderecki, Poland's most outstanding living composer. Each of Maestro's works conveys a universal message, yet all of them would lose much of their force without his inspired music. Music which has entered ineradicably the annals of world music. Photographs are more ephemeral. But they do have a wonderful property – they help make more real the remembrance of past experiences and sensations and may rouse the viewer to reflection and contemplation. They provoke thought, and play an ancillary role to operas themselves.

Juliusz Multarzyński

Juliusz Multarzyński – professional art photographer. Graduated from Wrocław University of Technology, diploma in post-graduate studies from Warsaw University, Warsaw School of Economics in Warsaw, and from the Atelier of Photography and Film associated with the Ministry of Culture. He works for the Polish National Opera in Warsaw and for several opera companies in Poland, the National Philharmonic, the Fryderyk Chopin Institute, music festivals and many other institutions of culture. He had individual exhibitions worldwide (Germany, Japan, Switzerland, Taiwan, United States) as well as in all the main centres in Poland. His photographs appear in Polish and foreign press, are used in posters, calendars, publications and CD sleeves. They have won him numerous prizes and honours from international photography competitions. He is author of photography albums on ballet in Poland (*Balet w Polsce*), his personal experience of Verdi (*Mój Verdi*), published on the centennial of the composer's death, and on conductors (*Dyrygenci-alfabet ekspresji*). He has the distinction A.FIAP awarded by the International Federation of Photographic Art, and has his own entry in the *Swiss encyclopaedia of photographers, 1839 – the present*, published 1997. Member of the Association of Polish Art Photographers, Polish Journalists Association, Union of Authors and Composers of the Stage, Lower Silesian Association of Photographers and Audiovisual Artists and of the International Federation of Photographic Art.

**DYREKCJA, KIEROWNICTWO I ZESPÓŁ OPERY WROCŁAWSKIEJ**  
**DIRECTION AND MANAGEMENT OF WROCŁAW OPERA**

Dyrektor | Director

Zastępca dyrektora | Deputy Director

Pełnomocnik dyrektora ds. finansowych – główny księgowy

| Financial department

Kierownik muzyczny | Music Director

Dyrygenci | Conductors

Scenograf | Set Designer

Główny specjalista ds. prawnych | Associate Counsel

Główny specjalista ds. marketingu | Head of Marketing

Kierownik działu koordynacji pracy artystycznej

| Head of Artistic Operations

Główny specjalista ds. impresariatu

| International Artistic Work Manager

Kierownik działu promocji i obsługi widzów

| Audience and Promotion Service

Kierownik działu służby pracowniczej | Personnel Department

Kierownik działu płac i ubezpieczeń społecznych | Human Resources

Rzecznik prasowy | Press spokesman

Inspicjenci | Deputy Stage Managers

Asystent reżysera | Director's Assistant

Asystent dyrygenta | Conductor's Assistant

Ewa Michnik

Janusz Słoniowski

Kazimierz Zalewski

Tomasz Szreder

Ewa Michnik

Tomasz Szreder

Tadeusz Zathey

Małgorzata Słoniowska

Marzena Malinowska

Marek Pieńkowski

Krystyna Preis

Paweł Marzec

Anna Leniart

Grażyna Lis-Gałasińska

Halina Głodek-Ządka

Elżbieta Szczucka

Adam Frontczak

Julian Żychowicz

Hanna Marasz

Adam Frontczak\*

Artur Wróbel

Francesco Bottigliero

\* współpraca | co-operation

Tenory | Tenors

Barytony | Baritones

Basy | Basses

Bas-Baryton | Bass-baritone

Taras Ivaniv | Andrzej Kalinin | Ivan Kit

Karol Kozłowski | Edward Kulczyk | Rafał Majzner | Arnold Rutkowski | Maciej Musiał

Jacek Jaskuła | Zygmunt Kryczka | Maciej Krzysztyński | Stanisław Kufluk | Łukasz Rosiak

Wiktor Gorelikow | Damian Konieczek

Janusz Zawadzki | Radosław Żukowski

Tomasz Rudnicki

**ARTYŚCI GOŚCINNI | SPECIAL GUEST**

Sopranы | Sopranos

Magdalena Barylak | Agnieszka Bochenek-

Osiecka | Tatiana Borodina | Roma Jakubowska-

Handke | Galina Kuklina-Kępczyńska

Aleksandra Kubas | Barbara Kubiak

Aleksandra Kurzak | Maria Costanza Nocentini

Joanna Moskowicz | Małgorzata Olejniczak

Natalia Puczniewska | Dorota Wójcik

Jolanta Bibel

Oleg Balashov | Rafał Bartmiński

Krzysztof Bednarek | Tomasz Krzysica

Michał Marzec | Ryszard Minkiewicz

Xavier Moreno | Janusz Ratajczak

Leszek Świdziński | Gregory Turay

Leonid Zakhozaev | Adam Zdunikowski

Aleksander Zuchowicz

Roberto Accurso | Andrzej Dobber

Mariusz Godlewski

Ireneusz Miczka | Maciej Ogórkiewicz

Bogusław Szynalski

Paweł Izdebski | Janusz Monarcha

Sebastian Kaniuk

Ewa Czermak | Jolanta Żmurko

Dariusz Grabowski

Barbara Jakóbczak-Zathey

Maria Rzemieńska | Justyna Skoczek

Francesco Bottigliero

Barytony | Baritones

Bas | Bass-baritone

Kontratenor | Countertenor

Pedagogzy wokalni | Vocal teachers

Konsultant wokalny | Vocal consultant

Korepetytorzy | Coach

Sopranы | Sopranos

Wioletta Chodowicz | Ewa Czermak

Iwona Handzlik | Svetlana Kalinichenko

Aleksandra Lemiszka | Aleksandra Szafir

Monika Świostek | Ewa Vesin

Jolanta Żmurko

Barbara Bagińska | Anna Bernacka | Dorota

Dutkowska | Elżbieta Kaczmarzyk-Janczak

Iryna Zhytnyska

Mezzosoprany | Mezzo-Sopranos

---

**ORKIESTRA | ORCHESTRA**

---

Koncertmistrz   Concert master	<b>Stanisław Czermak</b>	Saksofon   Saxophone	<b>Władysław Kosendiak*</b>
Z-cy koncertmistrza		Klarnety   Clarinets	Jadwiga Rymarczuk   Rafał Dynda
Assistant Concert master			Marcin Wróbel   Mariusz Bałdyga
I skrzypce   1st violin	Igor Solonenko   Tomasz Stocki Jan Szczerek   Henryk Koziół Dagmara Kaminska   Arkadiusz Hylewski Anna Majewska   Joanna Bryła Karolina Cel   Elżbieta Dawidowicz*	Fagoty   Bassoons	Michał Siciński
II skrzypce   2nd violin	Rafał Olszewski   Ilona Borek Katarzyna Łozowska   Ester Pięc Justyna Piękoś   Andrzej Tom Grażyna Starczyńska   Magdalena Wąsik* Aneta Olszewska*   Radosław Bruliński*	Waltonie   French Horn	Andrzej Kuprianowicz   Józef Czichy
Altówki   Violas	Agnieszka Golińska* Andrzej Jakimowicz   Andrzej Szykuła Romuald Żarejko   Marek Kamiński Elżbieta Siedlecka   Barbara Żarejko Włodzimierz Górecki   Wiktor Wojciechowski*	Trąbki   Trumpets	Dariusz Bator   Sylwester Janiak
Wiolonczele   Cellos	Violetta Suszko*   Marianna Piecha* Maciej Miąszewicz   Krystyna Marchel Anna Dynda   Dariusz Piecha Maria Palmowska-Szwechłowicz Agnieszka Stroińska   Emilia Ślugocka Katarzyna Łazorko*   Robert Stencel* Bożena Papała*	Puzony   Trombones	Jan Urbanowicz
Kontrabasy   Double Basses	Ireneusz Szykuła   Wiesław Kaczmarczyk Krzysztof Kafka   Dariusz Kaczorowski Miroslaw Mały*   Mariusz Dziundzio* Maria Rzemieniecka   Justyna Skoczek Francesco Bottiglieri Barbara Jakóbczak-Zathey Małgorzata Jaworska*   Barbara Sas*	Tuba   Tuba	Stanisław Wagner   Adam Wolny
Fortepian / Klawesyn / Organy / Celesta   Keyboard instruments	Tadeusz Witek   Małgorzata Danielewicz- Borzęcka   Albert Nawarecki Monika Ledwolorz Konrad Wojtowicz   Wojciech Merena Krzysztof Olearczyk   Maciej Strasiński Mirosław Wiącek	Perkusja   Percussion	Jerzy Porębski   Krzysztof Proskier
Flety   Flutes		Harfa   Harp	Sławomir Trojanowski   Adam Szybiak
Oboje   Oboes		Gitară   Guitar	Mirosław Wenc   Arkadiusz Tabiś
Rożek angielski   English Horn		Inspektor orkiestry   Orchestra inspector	Paweł Spychała   Konrad Sajdak
			Paweł Malczowski   Wiktor Rakowski
			Tomasz Ożóg   Piotr Olma
			Mariusz Syrowatko*   Tomasz Łaskarzewski*
			Grzegorz Pastuszka
			Zbigniew Wojciechowski   Jarosław Paszko
			Karol Papała   Bartosz Bindel*
			Magdalena Dudek*   Bartłomiej Dudek*
			Bożena Trendewicz   Małgorzata Czapka
			Bartłomiej Helwing*
			Wiktor Rakowski
			* współpraca   co-operation

---

**CHÓR | CHORUS**

---

Kierownik chóru   Chorus master	<b>Małgorzata Orawska</b>
Asystent   Assistant of the Chorus master	<b>Bassem Akiki</b>
Korepetytor   Accompanist	Liana Krasyun-Korunna
Inspektor   Chorus inspector	Marek Klimczak
Sopranы I   Sopranos I	Agnieszka Czekalska   Dorota Joniec
	Beata Marciniak-Kozłowiecka
	Ewa Pilinko   Paulina Poblocka   Elżbieta Stoparek
	Małgorzata Walczyk-Cegiełkowska
	Andżelika Wesołowska   Beata Wiszniewska

Sopran II | Sopranos II

Agnieszka Józefczyk | Maria Kamyczek  
Katarzyna Kozdrowska-Kordyjak  
Kinga Krzywda | Katarzyna Liberek  
Katarzyna Świńska | Milena Wesołowska  
Grażyna Czopowska\* | Karolina Mierzwa\*  
Monika Kusz | Jolanta Michałak-Lechowska  
Ewa Wadyńska-Wąsikiewicz  
Ryszarda Nawdzia

Alty I | Altos I

Alty II | Altos II

Urszula Czupryńska | Beata Gąsior  
Jolanta Górecka | Joanna Grabowska-Piekarska  
Beata Kaczmarśka-Staszak

Tenory I | Tenors I

Anna Wojciechowska | Jolanta Serednicka\*  
Piotr Bunzler | Lesław Kijas | Ryszard Mraz  
Aleksander Gerasymuk | Maciej Ufnia  
Iwan Andrynu | Łukasz Łukaszka  
Paweł Pawlicki | Bolesław Świński  
Wojciech Stasiak

Tenory II | Tenors II

Basy I | Basses I

Andrzej Andrianowicz | Bartłomiej Kornacki  
Szymon Olejniczak | Albert Stępień  
Jerzy Szlachcic | Marcin Grzywaczewski  
Sławomir Baranowski | Mieczysław Chodaczek  
Marek Ciepli | Marek Kłosowski  
Marek Klimczak  
\* współpraca | co-operation

---

#### BALET | BALLET

---

Kierownik baletu | Ballet master

Pedagog baletu | Teacher

Akompaniator baletu | Coach

I tancerz | First dancer

Soliści | Soloists

Koryfeje | Coryphees

Bożena Klimczak

Alla Abesadze

Stanisław Gal

Natalia Fedorowa

Aleksander Apanasenko | Nozomi Inoue

Marta Kulikowska de Nałęcz

Tomasz Kęczkowski | Sergiej Oberemok

Piotr Oleksiak | Paweł Oleksiak

Anna Szopa | Paulina Woś

Dajana Al-Makosi | Anna Gancarz

Agata Gawrońska | Anatolij Ivanov

Liliya Ivanova | Jarosław Józefczyk

Zespół | Corps de ballet

Neda Kalemba | Zofia Knetki

Konstantin Kuszczenco | Łukasz Ożga

Maciej Pluskowski | Dariusz Raczycki

Kamila Dykta | Dominika Królak

Olga Kuzmina | Mizuki Kurosawa

Magdalena Lis

Inspektor baletu | Ballet inspector

Anna Szopa

---

#### KIEROWNICTWO TECHNICZNE | TECHNICAL CREW

---

Kierownik techniczny | Stage works

Z-ca kierownika technicznego | Stage works Assistant

Kierownik zespołu pracowni dekoracji i kostiumów

| Decorations and Costumes Atelier

Kierownik magazynu kostiumów i garderobianych

| Storage (costumes) and dressing room

Kierownik sekcji oświetlenia sceny | Stage Lighting

Kierownik sekcji akustycznej | Acoustics

Asystent scenografa ds. technicznych

| Technical Assistant to Set Designer

Kierownik pracowni malarskiej | Scenic Painting

Kierownik pracowni krawieckiej męskiej

| Men's Costumes Atelier

Kierownik pracowni krawieckiej damskiej

| Women's Costumes Atelier

Kierownik pracowni perukarskiej i charakterystycznej

| Wigs and makeup Atelier

Brygadzista pracowni modystycznej | Milliner Atelier

Brygadzista pracowni szewskiej | Shoes Atelier

Henryk Lidtke

Krzysztof Zaleski

Zbigniew Francuz

Krystyna Cichosz

Andrzej Matuszak

Jerzy Gałek

Jan Romanowski

Elżbieta Kocowska

Waldemar Krawczyk

Zofia Dudek

Grażyna Matuszak

Maria Grzesiak

Bogusław Nowicki

Tłumaczenie tekstu na jęz. angielski | English translation

Anna Kinecka,

Paweł Marzec

Angelika Siwon

PUH SEMATA Sp. z o.o.

Opera Wrocławska 2008

---

MECENAT | PATRON

---

MKiDN Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego



---

SPONSORZY | SPONSORS

---



---

PATRONI MEDIALNI | MASS MEDIA PATRONS

---



---

SPONSORZY WSPOMAGAJĄCY | ASSISTANT SPONSORS

---



LICENCJA ZAWODOWA POŚREDNIKA W OBROCIĘ NIERUCHOMOŚCIAMI NR 6759 NADANA PRZEZ MINISTRA BUDOWNICTWA.  
CERTYFIKAT OBOWIĄZKOWEGO UBEZPIECZENIA ODPOWIEDZIALNOŚCI CYWILNEJ POŚREDNIKA W OBROCIĘ NIERUCHOMOŚCIAMI NR 1338/2007

- OFERUJEMY KOMPLEKSOWĄ OBSŁUGĘ ORAZ PROFESJONALNE DORADZTWO
- GWARANTUJEMY BEZPIECZEŃSTWO PRZEPROWADZANYCH TRANSAKCIJ
- NALEŻYMY DO BRANŻOWYCH STOWARZYSZEŃ:  
DOLNOŚLĄSKIEGO STOWARZYSZENIA POŚREDNIKÓW W OBROCIĘ NIERUCHOMOŚCIAMI  
POLSKIEJ FEDERACJI RYNKU NIERUCHOMOŚCI
- PROWDZIMY WSPÓŁPRACĘ Z ZAGRANICZNYMI INWESTORAMI
- JESTEŚMY MŁODYM, DYNAMICZNYM I AMBITNYM ZESPOŁEM ZYSKUJĄCYM CORAZ  
WYŻSZA POZYCJĘ NA WROCŁAWSKIM RYNKU NIERUCHOMOŚCI
- MÓWIMY W JĘZYKU ANGIELSKIM ORAZ NIEMIECKIM

ZAPRASZAMY DO WSPÓŁPRACY!!!  
ZESPÓŁ PREMIUM NIERUCHOMOŚCI

PREMIUM NIERUCHOMOŚCI ALEKSANDRA CZARNOTA

RYNEK 51/10 | 50-116 WROCŁAW | TELEFON: 071 342 28 52 | 071 342 28 55 | FAX: 071 342 28 47  
WWW.NIERUCHOMosci-PREMIUM.PL | BIURO@NIERUCHOMosci-PREMIUM.PL

**OPERA WROCŁAWSKA | UL. ŚWIDNICKA 35 | 50-066 WROCŁAW  
TEL. 071 370 88 80 | TEL./FAX 071 370 88 81**

**[www.opera.wroclaw.pl](http://www.opera.wroclaw.pl) | [opera@opera.wroclaw.pl](mailto:opera@opera.wroclaw.pl)**