OPERA KRAKOWSKA

Viktor Ullmann

Der Kaiser von Atlantis

Opera Krakowska
instytucja kultury
Województwa
Małopolskiego

S E Z O N 2 0 0 8 / 2 0 0 9

Viktor Ullmann

Der Kaiser von Atlantis

Cesarz Atlantydy

The Emperor of Atlantis

Premiera / Premiere
17 kwietnia /April 2009
w Nowym Sączu
podczas Międzynarodowego
Festiwalu Sztuki Wokalnej im. Ady Sari
During The Ada Sari International
Vocal Art Festival

19 kwietnia /April 2009
Opera Krakowska, Duża Scena
ul. Lubicz 48

Petr Kien *„Kwartet Doktorów", szkic*
Study of the "Doctors' Quartet"

Petr Kien *Teatralna atmosfera*
Theatre Ambiente

Viktor Ullmann

Der Kaiser von Atlantis oder Die Todverweigerung

Cesarz Atlantydy lub Odmowa Śmierci

The Emperor of Atlantis or Death Abdicates

Libretto / Libretto by **Petr Kien**

Prapremiera / First performence **Amsterdam 1975**

Inscenizacja i reżyseria / Stage Production and Direction
Beata Redo-Dobber

Kierownictwo muzyczne / Music Director
Tomasz Tokarczyk

Scenografia i kostiumy / Scenography and Costumes
Beata Redo-Dobber, Marek Braun

Reżyseria światła / Lighting Designer
Dariusz Pawelec

Asystent reżysera / Director's Assistant
Dagmar Bilińska

Asystent kierownika muzycznego / Music Director's Assistant
Paweł Szczepański

Inspicjent / Stage Managrer
Hanna Podkanowicz-Zarycka
Agnieszka Sztancel

Sufler / Prompter
Dorota Sawka
Krystyna Behounek

Obsada / Cast

KAISER OVERALL – Cesarz Overall
Leszek Skrla (gościnnie / guest)
Witold Żołądkiewicz (gościnnie / guest)

DER LAUTSPRECHER – Głośnik
Stanisław Kierner (gościnnie / guest)
Piotr Miciński (gościnnie / guest)
Volodymyr Pankiv

DER TOD – Śmierć
Przemysław Firek
Dariusz Machej (gościnnie / guest)

HARLEKIN – Arlekin
Janusz Ratajczak (gościnnie / guest)
Adam Zdunikowski

EIN SOLDAT – Żołnierz
Vasyl Grokholskyi
Adam Sobierajski

BUBIKOPF – Dziewczyna
Kamila Kułakowska (gościnnie / guest)
Katarzyna Oleś-Blacha
Agnieszka Tomaszewska (gościnnie / guest)

DER TROMMLER – Werbel
Jolanta Gzella (gościnnie / guest)
Anna Lubańska (gościnnie / guest)

Orkiestra / Orchestra
Wiesław Suruło – flet / flute
Leonid Pozdeev – obój/ oboe
Yuri Krovytsky – klarnet / clarinet
Dezyderiusz Boroni – saksofon altowy / alto saxophone
Michał Bylica – trąbka / trumpet
Marcin Kotarba, Maria Stojek – perkusja / drums
Krzysztof Oczkowski – banjo/gitara / banjo/guitar
Marta Mołodyńska – fortepian/klawesyn / piano/harpsichord
Arkadiusz Bialic – organy / organ
Swietłana Białostocka – skrzypce I / violin I
Iwona Ibek-Milewska – skrzypce II /violin II
Oleksandra Mychajlenko – altówka / viola
Barbara Drobniak – wiolonczela / cello
Jerzy Porosło – kontrabas / contrabass

Balet / Ballet
Katarzyna Borstyn, Marta Maciejewska,
Kamila Wojtyś, Krzysztof Antkowiak,
Adam Klafczyński, Sebastian Kubacki

Dyrygent / Conductor
Tomasz Tokarczyk

Holocaust miał wielki wpływ na demokratyzację świata. Utrwaliło się przekonanie, że barbarzyństwo, jakim była zagłada Żydów, mogło się zdarzyć jedynie w świecie niedemokratycznym. Dlatego trzeba tak zorganizować systemy polityczne, kulturę, instytucje wychowania, prawo państwowe i międzynarodowe, żeby móc walczyć skutecznie przeciwko tym, którzy noszą w sercu małego Hitlera.

U nas, w modlitwie, są słowa *Eretz al domi – lach* – „ziemio, żebyś nie milczała". To milczenie o Zagładzie jest największym grzechem ludzkości.

Szewach Weiss

The Holocaust has greatly influenced the global democratization process. A conviction has developed that the kind of barbarity that affected the Jews could have happened only in an undemocratic world. For that reason, political systems, cultural and educational institutions, state and international laws should be organized in such a way that people could effectively counteract those who carry little Hitlers in their hearts.

In our prayer, we have the phrase *Eretz al domi – lach* – „Do not keep silent, earth." Keeping silent about the Holocaust is the greatest sin of humanity.

Szewach Weiss

Szewach Weiss, *Czas ambasadora*, Księgarnia Akademicka 2003
Szewach Weiss, *Ziemia i chmury*, Pogranicze 2002

Viktor Ullmann

Czeski kompozytor i dyrygent. Urodził się w 1898 r. w Cieszynie, jego ojciec pochodzenia żydowskiego, był wojskowym. Od 1909 r. mieszkał w Wiedniu. Tu ukończył gimnazjum, ucząc się jednocześnie teorii muzyki. Walczył w I wojnie światowej jako ochotnik. Po powrocie do Wiednia studiował prawo, ale i kompozycję u samego Arnolda Schönberga. W maju 1919 po małżeństwie z praską Żydówką Marthą Koref przeniósł się do Pragi, gdzie został dyrygentem w Nowym Teatrze Niemieckim. W tym czasie powstały pierwsze kompozycje Ullmanna, m.in. *Die Schönberg Variationen*, których prawykonanie w 1929 na festiwalu muzycznym w Genewie zwróciło uwagę krytyki. W latach 1929-31 pracował jako kompozytor i dyrygent w Zurychu, następne dwa lata prowadził księgarnię antropozoficzną w Stuttgarcie. W 1933 wrócił do Pragi, gdzie działał jako pedagog muzyczny, dziennikarz i tworzył dalsze kompozycje. Po zajęciu przez hitlerowców Czech i Moraw został objęty restrykcjami wobec osób żydowskiego pochodzenia. W 1942 deportowano go wraz z rodziną do obozu koncentracyjnego w Terezinie (Theresienstadt). Także tu prowadził aktywną działalność pisząc dzieła muzyczne, uratowane przed zniszczeniem przez przyjaciół, m.in. operę *Der Kaiser von Atlantis*. 16 października 1944 został wywieziony do obozu zagłady Auschwitz-Birkenau, gdzie dwa dni później zginął w komorze gazowej.

Viktor Ullmann

Czech composer and conductor. Born in Tesin in 1898. His father was a military person of Jewish origin. Since 1909, Ullmann lived in Vienna. He graduated from a junior high school there, taking theory of music lessons at the same time. He fought in World War I as a volunteer. After he had returned to Vienna, he studied law and composition with Arnold Schönberg himself. In May 1919, after marrying a Jewess from Prague, Martha Koref, he moved to Prague where he became a conductor in the New German Theatre. The first Ullmann's compositions were written at that time, e.g. *Die Schönberg Variationen*, which were noticed by critics after premiere at the Music Festival in Geneva in 1929. In 1929-31, Ullmann worked as a composer and conductor in Zurich and ran an anthroposophic bookshop in Stuttgart for another two years. He returned to Prague in 1933 and worked as a music teacher and journalist, continuing to compose. After the Natzis had occupied Bohemia and Moravia, Ullmann was subjected to the restrictions applicable to the people of Jewish origin. He was deported, together with his family to the Theresienstadt Camp-Ghetto in 1942. He continued to conduct his extensive activities there, writing scores which were later saved by his friends, e.g. *The Emperor of Atlantis* opera. On 16 October 1944, Viktor Ullmann was deported to the Auschwitz-Birkenau Concentration Camp where he was killed in a gas chamber.

Andrzej Kosowski

Przyjdź śmierci, nasz gościu drogi

Wszystko jest niezwykłe i niesamowite w tej operze – życiorys kompozytora, dzieje wystawienia, muzyka i libretto, kolejne inscenizacje. Tak jak niezwykłe, niesamowite, a zarazem tragiczne jest miejsce, w którym dzieło to powstało: Terezin – getto założone w 1941 roku przez faszystów na terenie austriackiego miasta garnizonowego jako obóz przejściowy dla tysięcy Żydów z Czech, Austrii i Niemiec przed transportem do miejsc kaźni – Treblinki lub Auschwitz. Miejsce, w którym odbyła się jedna z największych wojennych mistyfikacji, mająca zaświadczyć przed międzynarodową opinią społeczną, reprezentowaną przez Czerwony Krzyż, o humanitarnym i humanistycznym traktowaniu więźniów podczas II wojny światowej. W końcu miejsce, gdzie rzeczywiście rozkwitła działalność muzyczna, literacka i teatralna. I choć wśród więźniów sporą grupę stanowili kompozytorzy i muzycy, brakowało instrumentów i papieru nutowego.

Viktor Ullmann trafił do Terezina we wrześniu 1942 roku wraz z częścią rodziny. W obozie spędził ponad dwa lata. Wspólnie z innymi kompozytorami, m.in. Gideonem Kleinem, Hansem Krásem czy Pavlem Haasem organizował koncerty, prawykonania, wykłady i lekcje. Skomponował w tym czasie prawie dwadzieścia różnych utworów, między innymi *Cesarza Atlantydy*. Z uwagi na skromne możliwości inscenizacji stworzył utwór na kilku solistów i kilkunastu muzyków. Zaczął nawet przygotowywać wystawienie dzieła, planowane w październiku 1944 roku, ale wskutek interwencji władz obozu do prawykonania nie doszło. Prawdopodobną przyczyną było to, iż w niemieckojęzycznym libretcie młodego malarza i poety, Petra Kiena, nie brakowało odniesień do wojny, tyranii, więzienia i śmierci.
Tuż przed planowaną premierą kompozytor przewieziony został do obozu zagłady w Oświęcimiu i dwa dni później – zgładzony w komorze gazowej.
Ten sam los spotkał autora libretta.

Przed wybuchem wojny Ullmann prowadził typową działalność muzyczną. Urodzony w Czeskim Cieszynie w 1898 roku, rozpoczął studia prawnicze w Wiedniu, pobierając równocześnie nauki gry na fortepianie u Eduarda Steuermanna i uczestnicząc w seminariach kompozytorskich Arnolda Schönberga. Polecony przez tego ostatniego trafił do Neues Deutsches Theater w Pradze jako asystent Alexandra Zemlinsky'ego. Pełnił tam funkcję chórmistrza, repetytora i w końcu – dyrygenta. W 1927 roku podczas jednego sezonu pracował na stanowisku dyrektora opery w Aussig nad Łabą. Po powrocie do Pragi działał jako niezależny dyrygent, nauczyciel i krytyk muzyczny. Pisywał recenzje do pisma „Der Auftakt" i współpracował z radiem czeskim. Uzupełniał studia kompozytorskie u Aloisa Háby, współpracował jako dyrygent z teatrem w Stuttgarcie, skomponował kilka dobrze przyjętych i nagrodzonych utworów.

Ciekawym epizodem w życiu Ullmanna była fascynacja antropozofią Rudolfa Steinera. Kompozytor zetknął się z tą teozoficzną doktryną podczas trzyletniej współpracy z Schauspielhaus w Stuttgarcie, zapisał się nawet do Allgemeine Antroposophische Gesellschaft i porzucił na moment działalność artystyczną na rzecz prowadzenia księgarni z pismami filozoficznymi. W 1933 roku, w którym narodowi socjaliści przejęli władzę w Niemczech, Ullmann powrócił do Pragi.

Viktor Ullmann jest autorem wielu kompozycji: kilku oper, pieśni, utworów chóralnych, solowych, kameralnych i orkiestrowych. Niestety, przez wiele lat od zakończenia II wojny światowej jego twórczość muzyczna popadła w zapomnienie. Rękopisy utworów cudem ocalały dzięki prof. E Utitzowi i H.G. Adlerowi, odnaleziono je dopiero w 1975 roku. W tym samym roku *Cesarz Atlantydy* został wystawiony w skróconej wersji w Amsterdamie, co otworzyło drogę kolejnym inscenizacjom w San Francisco, Tel Awiwie, Wiedniu, Londynie, Berlinie czy Paryżu. Polska prapremiera miała miejsce w 2005 roku w Warszawskiej Operze Kameralnej w ramach cyklu „Oda do Europy", zainicjowanego przez Stefana Sutkowskiego. Reżyserem spektaklu był Tomasz Konina, dyrektorem muzycznym – Kai Bumann.

Pełny tytuł opery Ullmanna brzmi: *Cesarz Atlantydy lub odmowa śmierci (Der Kaiser von Atlantis oder Die Todverweigerung)*. Przytoczenie całej nazwy ma istotne znaczenie dla interpretacji dzieła. Ta bowiem jednoaktowa, ponadgodzinna opera, składająca się z prologu i czterech odsłon, napisana została w obozie, w którym wszyscy oczekują na śmierć. W obozie, w którym życie kulturalne jest tylko namiastką normalności, a w rzeczywistości jest jedynie oczekiwaniem na kolejny transport do obozu ostatecznego przeznaczenia. Stąd dzieło pełne symboliki i zarazem odniesień do realnego życia: Głośnik anonsujący postacie dramatu, a w rzeczywistości głośnik anonsujący kolejne rozkazy i transporty, Cesarz Overall (aluzja do hymnu *Deutschland, Deutschland über alles*) dzierżący w swoich rękach życie innych ludzi na ginącej Atlantydzie, Żołnierz i Dziewczyna symbolizujący walkę i niespełnioną miłość zarazem, Arlekin śmiejący się przez łzy, Dobosz – posłaniec złej nowiny czy wreszcie Śmierć – kres wszystkiego. Główna oś dramatu to właśnie tajemnicza proklamacja Cesarza o wiecznym Życiu, która to ma „utrudnić" całą sprawę. Wywołać ogłoszenie wojny „wszystkich przeciw wszystkim". Zapewnić wieczne życie żołnierzom i miłość kobietom. Jednak za lustrem Cesarza czai się ciągle upragniony gość, którego wzywa chór: *Przyjdź śmierci, nasz gościu drogi, przyjdź do naszego serca. Zdejmij z nas cierpienia i ciężary. Zaprowadź nas na odpoczynek, po nędzy i boleści...*

Muzycznie *Cesarz Atlantydy* sytuuje się jako „gra" (określenie kompozytora) rozmaitymi konwencjami z początku dwudziestego wieku: w sensie formalnym mamy tu partie mówione, jak i śpiewane, arie, duety i chorał, menuet i intermezzo. W sensie stylistycznym słychać cytaty i zapożyczenia z Bacha, Mahlera, Dvořáka, Suka, hymnu Rzeszy i songów Weilla. Wiele stylów, technik i zaskakujących zmian napięcia. Różne tempa, nastroje i środki wyrazu.
Jak u człowieka, który tuż przed śmiercią widzi swoje życie w szybkim kalejdoskopie...

Andrzej Kosowski

Come, Death, our dear guest

Everything is unusual and amazing in this opera: the composer's life, the opera's staging history, its music, libretto and subsequent productions. Equally unusual and amazing, as well as tragic is the place of the work's origin: the Theresienstadt ghetto established in 1941 by Nazis on the area of the Austrian garrison town as a transition camp for thousands of Jews from Bohemia, Austria and Germany, before they were transported to the places of their martyrdom: Treblinka or Auschwitz. That was the place of one of the largest wartime mystifications intended to certify humanitarian and humane treatment of prisoners during World War II before the international public opinion represented by the Red Cross. Last but not least, it was the place where musical, literary and theatrical activities flourished. And although there was a large group of composers and musicians among the inmates, they lacked instruments and staff paper.

Viktor Ullmann was sent to Theresienstadt with some of his family members in September 1942. He spent more than two years in the camp. Together with other composers, e.g. Gideon Klein, Hans Krás or Pavel Haas, he organized concerts, premieres, lectures and tutorials. During that period, he composed almost twenty pieces of music, e.g. *The Emperor of Atlantis*. Due to modest production conditions, he tailored the opera to several soloists and about a dozen of musicians. He even started to prepare staging of his opera, planned for October 1944 but, as a result of camp authorities' reaction the premiere was not staged. The probable reason was that the German libretto written by the young painter and poet, Petr Kien, contained many references to the war, tyranny, prison and death. Just before the planned premiere, the composer was taken to the Auschwitz death camp and he perished in the gas chamber two days later. The same fate awaited the author of the libretto.

Ullmann conducted typical musical activities before the outbreak of the war. He was born in Tesin in 1898, started his law studies in Vienna, learned the piano playing from Eduard Steuermann at the same time, and participated in Arnold Schönberg's seminars for composers. Recommended by the latter, he arrived at the Neues Deutsches Theater in Prague as an assistant to Alexander Zemlinsky. He was the choir master and tutor and later the conductor. In 1927, he worked at the Aussig Opera Director during one season. After coming back to Prague, he worked as an independent conductor and music teacher and critic. He wrote his reviews for „Der Auftakt„ and co-operated with the Czech Radio. He supplemented his composition studies with Alois Hába, worked as a conductor at a theatre in Stuttgart, and composed several pieces which were well received and awarded.

An interesting episode in Ullmann's life was his fascination with Rudolf Steiner's anthroposophy. The composer came across that theosophic doctrine during his three-year long co-operation with the Schauspielhaus in Stuttgart where he even entered the Allgemeine Antroposophische Gesellschaft and dropped his artistic activities for some time to devote himself to running a bookshop with philosophical writings. In 1933, when national socialists took power in Germany, Ullmann returned to Prague.

Viktor Ullmann wrote a number of compositions: several operas, songs and choir, solo, chamber and orchestral works. Unfortunately, his works remained forgotten during many years after the end of World War II. His manuscripts were saved by miracle, owing to Prof. E. Utitz and H.G. Adler, and they were found only on 1975. In the same year, *The Emperor of Atlantis* was staged in a shortened version in Amsterdam, which opened way to other productions in San Francisco, Tel Aviv, Vienna, London, Berlin or Paris. The Polish premiere took place in the Warsaw Chamber Opera in 2005 as part of the „Ode to Europe" cycle, initiated by Stefan Sutkowski. Tomasz Konina was the director of the performance and Kai Bumann was the music director.

The full title of Ullmann's opera is *The Emperor of Atlantis or Death Abdicates (Der Kaiser von Atlantis oder Die Todverweigerung)*. It is essential to give the full title for the work's interpretation. That one-act opera lasting more than an hour and composed of the prologue and four scenes, was written in the camp where everyone waited for death. In the camp in which cultural life was only a substitute of normality, although it was yet another stage of waiting for another transport to the camp of final destination. For that reason, the opera is full of symbols and references to real life: the loudspeaker announcing the characters, which was actually the one announcing orders and departures, Emperor Uberall (an allusion to the *Deutschland, Deutschland über alles* anthem) holding in his hands the lives of people living on the dying Atlantis, the Soldier and the Girl symbolising the struggle and the unfulfilled love at the same time, the Harlequin laughing through tears, the Drummer, the messenger of bad news or the Death, the end of everything. The main idea of the drama is the mysterious eternal Life proclamation issued by the Emperor which makes the matter „difficult", causing the declaration of each-against-each war. The intention is to ensure life to soldiers and love to women. However, there is an expected guest hiding behind the Emperor's mirror, called by the chorus: *Come, Death, our dear guest, come to our hearts. Take away our suffering and burdens. Bring to us rest after misery and pain...*

Musically, *The Emperor of Atlantis* is found to be a „play" (determined so by the composer) of various conventions originating from the early twentieth century: in the formal sense, we have here both spoken and sung roles, arias, duets, a chorale, a minuet and an intermezzo. In the stylistic sense, we can hear quotes and borrowings from Bach, Mahler, Dvořák, Suk, the Reich anthem and Weill's songs. There are many styles, techniques and surprising tension shifts applied. Various tempos, impressions and means of expressions are used. Just like a man seeing his life in a quick kaleidoscope before death...

TREŚĆ OPERY

Prolog.

Głośnik oznajmia widzom, że artyści pokażą im „coś w rodzaju opery", po czym przedstawia postaci: Cesarz Atlantydy Overall, którego nikt nie widział, odkąd zamknął się w swym pałacu, aby lepiej rządzić; Dobosz - postać niezupełnie materialna jak radio; Głośnik, Żołnierz, Dziewczyna, Śmierć oraz Arlekin, który umie się śmiać przez łzy, doskonale zatem symbolizuje życie.

Pierwszy obraz.

Arlekin opłakuje upadek świata. Śmierć dopytuje się, jaki mamy dzień i okazuje się, że oboje zagubili się w czasie. Śmierć wspomina wszelkie wielkie wojny. Nagle pojawia się Dobosz, z rozkazu cesarza Overalla ogłaszając najpiękniejszą wojnę wszechczasów. Głęboko urażona zuchwałością Cesarza Śmierć łamie miecz i ogłasza, że odtąd nikt nie umrze.

Drugi obraz.

Cesarz zasięga języka u Głośnika, który informuje go o zaplanowanych wojennych spustoszeniach. Niestety, Śmierć nie wypełnia swoich obowiązków, gdyż nawet pewien terrorysta ociąga się ze zgonem półtorej godziny od wykonania wyroku. Cesarz nakazuje go rozstrzelać, co przynosi równie żałosny skutek. Co gorsza, wieść o straszliwej masakrze na polu bitwy okazała się mocno przesadzona, gdyż rzekome trupy jeszcze żyją. Rozwścieczony Cesarz ogłasza dekret.

Trzeci obraz.

Dobosz czyta cesarskie obwieszczenie. Żołnierz i Dziewczyna próbują się pozabijać, jednak bez powodzenia. Żołnierz spostrzega w oczach przeciwniczki coś, co widział niegdyś w spojrzeniu innej dziewczyny. Posłuszni instynktowi miłości zapominają o okropnościach wojny. Nie reagują na wysiłki Dobosza, zagrzewającego ich do walki - miłość zwycięża, gdyż miłość nawet Śmierć zdoła zmienić w poetę.

Czwarty obraz.

Wciąż odizolowany od świata w swym gabinecie Cesarz zbiera straszliwe nowiny: nikt nie chce umierać. Pogrąża się powoli w obłędzie. Śmierć udziela mu lekcji: przyszła na świat, by uwalniać ludzi od cierpienia, a nie dręczyć żywych, zgadza się zatem wrócić do pracy, ale pod warunkiem, że zacznie od Cesarza. Ten uważa, że ludzie nie zasługują na tak wielką ofiarę z jego strony, ale godzi się ją ponieść.

SYNOPSIS

Prologue.

A loudspeaker announces to the viewers that the artists will perform „a kind of opera" and introduces the characters: the Emperor of Atlantis Uberall, who has not been seen by anybody since he has locked himself in his palace to govern in a better way; the Drummer, the character who is not quite material, just like the radio; the Loudspeaker, a Soldier, the Girl, Death and Harlequin who can laugh through tears and that is why he is ideal to symbolise life.

Scene One.

Harlequin laments over the fall of the world. Death asks what is the day, and both find that they are lost in time. Death remembers all big wars. Suddenly, the Drummer arrives by order of Emperor Uberall and announces the most beautiful spring of all times. Deeply offended by the Emperor's impudence, Death brakes his sabre and announces that nobody will die from then on.

Scene Two.

The Emperor listens to the Loudspeaker reporting on the planned war ravages. Unfortunately, Death obviously does not perform its duties because even a terrorist is delaying his death for one and half an hour after execution. The Emperor orders that the man should be shot and that brings an equally pathetic result. What is even worse, the message of a terrible massacre on a battlefield turns out to be exaggerated because the alleged corpses are still alive. The enraged Emperor announces a decree.

Scene Three.

The Drummer reads the decree. The Soldier and the Girl try to kill each other, without success. The Soldier notices in his opponent's eyes something that he has seen in the eyes of another girl. Obedient to the instinct of love, they forget about the atrocities of war. They do not react to the Drummer's efforts who encourages them to fight: love wins because love can transform even Death into a poet.

Scene Four.

Still isolated from the world in his chamber, the Emperor collects terrible news: nobody wants to die. He slowly goes mad. Death gives him lessons: he came to the world to free people of suffering and not to torture the living. Thus, he agrees to go back to his duties but on the condition that he starts with the Emperor. The Emperor thinks that people do not deserve such an offering by him but finally complies.

Beata Olga Redo-Dobber

Reżyser. Absolwentka Wydziału Aktorskiego krakowskiej PWST. W latach 1985-95 była aktorką Starego Teatru w Krakowie. Okresowo pracowała również za granicą, w Niemczech zagrała w ponad 300 spektaklach teatralnych Nawiązała także współpracę z operą w Norymberdze (za dyrekcji Kristiana Thielemanna), przechodząc wszystkie szczeble zawodowe przyszłego reżysera: od hospitanta po debiut reżyserski (*Telefon* oraz *Stara panna i złodziej* Gian-Carla Menottiego).
Od 1995 roku związana jest z Operą Narodową. Współpracowała przy realizacji oper z wieloma wybitnymi reżyserami: Lechem Majewskim, Andrzejem Żuławskim, Gilbertem Deflo, Achimem Freyerem, Krzysztofem Warlikowskim, Mariuszem Trelińskim, a także Harrym Kupferem, z którym przygotowała *Diabły z Loudun* Krzysztofa Pendereckiego w drezdeńskiej Semperoper. Jest autorką scenariuszy i reżyserem koncertów galowych w Teatrze Wielkim oraz w Sali Kongresowej. Od lutego 2007 na scenie Opery Narodowej można obejrzeć w jej reżyserii *Zaczarowany flet* W.A. Mozarta.
Prywatnie jest żoną wybitnego barytona Andrzeja Dobbera i zwykła mawiać o sobie, że przede wszystkim jest matką trojga dzieci.

Director. Graduated from the Acting Faculty of the Kraków School of Theatre. In 1985-95, she was an actress in the Stary Theatre in Kraków. She also worked abroad for some time. She acted in more than 300 performances in Germany. She also co-operated with the Nuernberg Opera (under the direction of Kristian Thielemann), passing through all the professional stages of the future director: from a trainee to her debut as a director (in Gian-Carlo Menotti's *The Telephone* and *The Old Maid and a Thief*).
Beata Olga Redo-Dobber has been associated with the National Opera since 1995. She co-operated at the opera productions with a number of outstanding directors: Lech Majewski, Andrzej Żuławski, Gilbert Deflo, Achim Freyer, Krzysztof Warlikowski and Mariusz Treliński, as well as Harry Kupfer with whom she prepared Krzysztof Penderecki's *Diabły z Loudun* in the Semperoper in Dresden. She wrote scripts for and directed gala concerts at the Wielki Theatre and the Sala Kongresowa in Warsaw. Since 2007, we can appreciate W.A. Mozart's *Zauberflöte* on the National Opera stage, directed by Beata Olga Redo-Dobber.
Privately, she is the wife of the outstanding baritone, Andrzej Dobber, and she often says that she is primarily a mother of three children.

Tomasz Tokarczyk

Dyrygent. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie. Jest laureatem I nagrody III Ogólnopolskiego Przeglądu Młodych Dyrygentów im. Witolda Lutosławskiego w Białymstoku (2002). Na VII Międzynarodowym Konkursie Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga w Katowicach (2003) otrzymał Medal Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków oraz Nagrodę Stowarzyszenia Autorów ZAIKS dla najlepszego polskiego uczestnika. Współpracował z orkiestrami symfonicznymi większości polskich filharmonii, orkiestrą Teatru Wielkiego w Poznaniu oraz Warszawską Orkiestrą Radiową. W sezonie artystycznym 1999/2000 był dyrygentem Tarnowskiej Orkiestry Kameralnej. W latach 2002-2004 pełnił funkcję kierownika muzycznego i dyrygenta Opery w Szczecinie. W 2004 roku objął stanowisko kierownika orkiestry i dyrygenta w Operze Krakowskiej. Od kwietnia 2008 pełni funkcję kierownika muzycznego Opery Krakowskiej.
W swoim dorobku ma nagrania telewizyjne cyklu koncertów noworocznych, organizowanych przez Telewizję Polską w Kopalni Soli w Wieliczce oraz nagrania muzyki filmowej i teatralnej.

Conductor. Graduated from the School of Music in Kraków. Mr. Tokarczyk is the winner of the First Prize of the III Witold Lutosławski Polish Young Conductor Competition in Białystok (2002).
He received the Medal of the Association of the Polish Musicians and the Award of the ZAIKS Authors' Association for the best Polish competitor at the VII Grzegorz Fitelberg International Conductors' Competition in Katowice (2003).
Mr. Tokarczyk cooperated with symphony orchestras of the majority of Polish Philharmonics, the Wielki Theatre Orchestra in Poznań and the Warsaw Radio Orchestra. In the artistic season 1999/2000, he was the conductor of the Tarnów Chamber Orchestra.
In 2002-04, he was the Music Director and Conductor of the Szczecin Opera.
In 2004, he assumed the position of the Orchestra Director and Conductor of the Kraków Opera. Since April 2008, Mr. Tokarczyk has been the Music Director of the Kraków Opera.
Mr. Tokarczyk made a number of TV recordings of New Year Concerts organized by the Polish Television in the Wieliczka Salt Mine and recorded film and theatre music albums.

Marek Braun

Scenograf, architekt wnętrz. Jest absolwentem i wykładowcą krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Ma w dorobku około dwustu scenografii, współpracuje z wieloma scenami teatralnymi w kraju, telewizją, filmem. Jego prace scenograficzne, powstałe w ostatnich kilku latach w Krakowie, można obejrzeć w przedstawieniach Teatru im. J. Słowackiego – *Pułapka* T. Różewicza i *Frank V* Dürrenmatta, reż. K. Babicki, Teatru Ludowego – *Wszystko o kobietach* M. Gavrana, reż. P. Szumiec, *Wszystko o mężczyznach* M. Gavrana, reż. T. Obara, *Prah* G. Spiro, reż. P. Szumiec, *Ryszard III* W. Szekspira, reż. J. Stuhr, Teatru Bagatela – *Blackbird* D. Harrowera, reż. B. Tosza, na Scenie PWST Kraków – *Zatopiona katedra* G. Jonke, reż. A. Augustynowicz. Za realizacje był wielokrotnie wyróżniany i nagradzany. Otrzymał m.in. Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki.

Scenographer and interior architect. Graduated from the Kraków Academy of Fine Arts where he presently lectures. He completed about two hundred stage-design projects. He co-operates with a number of theatres and TV and film producers in Poland. His stage and set designs developed in Kraków in the past several years can be viewed at the performances of the J. Słowacki Theatre: T. Różewicz's *Pułapka*, directed by K. Babicki and Durrenmatt's *Frank V*, directed by K. Babicki; the Ludowy Theatre: M. Gavran's *All about Women*, directed by P. Szumiec, M. Gavran's *All about Men*, directed by T. Obara, G. Spiro's *Prah*, directed by P. Szumiec, W. Shakespeare's *Richard III*, directed by J. Stuhr; the Bagatela Theatre: D. Harrower's *Blackbird*, directed by B. Tosza; or at the PWST Kraków Stage: G. Jonke's *The Sunken Cathedral*, directed by A. Augustynowicz. He was often rewarded for his designs. Marek Braun received the Prize of the Polish Minister of Culture and Art.

Dyrektor Naczelny/General Director
Bogusław Nowak
Główny Reżyser/Senior Director
Laco Adamik
Kierownik muzyczny/Music Director
Tomasz Tokarczyk

Redakcja programu/Editing: Elżbieta Tosza
Tłumaczenie/Translated by: Henryk Zwolski
Opracowanie graficzne/Artwork: Witold Siemaszkiewicz
Wydawca/Publisher: Opera Krakowska
Kwiecień / April 2009
Fotografie pochodzą z/Photos from: *Warszawskie Getto*, Interpress,1988;
Haim Lazar *Murano*wska 7, Massada P.E.C., 1966

Opera Krakowska
ul. Lubicz 48
31-512 Kraków
tel. +48 12 296 61 00
e-mail: sekretariat@opera.krakow.pl

Rezerwacja/Reservation:
tel. +48 12 296 62 62 (63)

Kasa biletowa / Box Office:
Opera Krakowska, ul. Lubicz 48
tel. +48 12 296 62 60 (61)
e-mail: bilety@opera.krakow.pl
tickets@opera.krakow.pl

www.opera.krakow.pl

eral days. Later, with the shortage of arms and ammunition and death of the majority of fighters, two flags were flying above the house: a Polish and a Jewish one.

The insurgents placed them on the roof right at the beginning of the Uprising.

The liquidation of the Warsaw Ghetto started on 22 July 1942. Until 3 October, 310,322 residents of the Jewish quarter were either taken out to the Treblinka gas chambers or killed on the spot. On 16 May 1943, the SS and Police General Stroop reported to his government in Kraków that "a large operation was completed. The total number of caught or killed Jews is 56,065."

I bow my head over the pictures and the past inhuman days. I open Eddleman's *Oratorium* sheet music.... He composed simple, understandable and tonal music, giving up formal complications and whatever he had learned in his school or composed before. Does his music bring us closer to the Warsaw Ghetto tragedy? Could those dying people hear that kind of music at that time? Could they hear anything else than the Germans shouting? YES, they could! Eddleman's chorus sings:

> We wrote this song with our blood to be sung by all nations.
> It's not a flying bird's song.
> We sang it among the ruined walls and burning torches,
> Holding weapons and bullets in our hands.
>
> In the still when no wind blows,
> There are voices crying still.
> They are longing to return, longing to return
> Knowing that the people of Israel live,
> They will live, they will live!
> Am Yisrael chai!

Tyle zostało z Getta
That is what remained from the Ghetto

meldował do Krakowa, że „wielka akcja została zakończona. Łączna liczba Żydów ujętych lub zabitych wynosi 56 065".

***

Pochylam głowę nad zdjęciami, nad minionym, nieludzkim czasem. Zaglądam do partytury Oratorium Eddlemana.... Napisał muzykę prostą, zrozumiałą, tonalną, zrezygnował z komplikacji formalnych i tego wszystkiego, co wyniósł ze studiów i co dotąd tworzył. Czy taka muzyka zbliża nas do tragedii Getta Warszawskiego? Czy taką muzykę mogli wtedy słyszeć ginący ludzie i czy w ogóle coś słyszeli poza niemieckim wrzaskiem? TAK - słyszeli! Chór u Eddlemena śpiewa:

Napisaliśmy tę pieśń krwią aby śpiewały ją wszystkie narody.
To nie piosnka lecącego ptaka.
Lecz pośród zrujnowanych ścian i płonących żagwi,
Śpiewaliśmy ją trzymając broń i kule w rękach.

W ciszy, gdy nie wieje wiatr,
Wciąż wołają głosy.
Pragną powrócić, pragną powrócić,
Wiedząc, iż lud Izraela żyje,
Oni będą żyć, będą żyć,
Am Ysrael chai!

Adam Kaczyński

On the Warsaw Ghetto and the Kolot min HaShoah

I was standing at the window: on the other side of the wall across from me, no. 7, Muranowska St. started to burn. I leaned out an looked to the left: the houses no. 1, 3 and 5, Bonifraterska St. were on fire. All started to burn from top. First, the fourth floor, and after it was burned out, the floor fell down to the third one, soon collapsing to the floor below under the double burden of hot debris each time, and down to the ground floor.

Our house at no. 6, Muranowska St. and all the tenement houses on the Aryan side were heavily sprayed with water, and the firemen were pumping water up to the roof tops. The Germans took care of the safety of the whole block situated within the Muranowska, Przebieg, Zoliborska and Sierakowska Streets. That was not meant for the Poles living in that area, but rather to protect the SS storages located on the northern side of the Stawki borough. Heat, smoke and odour of the burning houses were so tremendous that I was unable to stand at the window long. I stepped back and forth several times to see what was going on.

„The temperature in the shelter continued to increase. We smelled smoke and burning,,, wrote Michał Jaworski in his memoirs. He stayed at no. 7, Muranowska St. shelter right before the Ghetto Uprising broke out. „Air became stuffy. Older people started to complain about breathing difficulties.. It was obvious that our house was on fire and the flames reached the ground floor. As the temperature was increasing, we had to undress. Some people fainted and they were helped with whatever was available: water, massage, or just face slapping. The number of the dead was growing and the corpses were buried in the ditches dug out in the places away from our well." Those who remained in their flats were jumping out of their windows after throwing blankets and mattresses on the ground to be protected against hard fall on the ground. Many were killed when falling, as the Germans were shooting at the people, or finished them off after they fell onto the street.

Only many years after the war, did we learn that no. 7 Muranowska St., which we used to watch every day, was not a usual tenement house! The house was heavily guarded and protected against intruders: curtains and plants remained on the house after it was burnt! They were painted on the walls to mask the headquarters of the Jewish Military Organization. One might say that the house was a concrete fortress with storages of weapons and grenades, German uniforms and helmets, a radio station and a typewriter! The shelter was equipped with food and water supplies for two years.

Once the Ghetto Uprising broke out, the Organization practically controlled the whole Muranowski Square, shelling it with a heavy machine gunfire and other weapons collected in the house. Strengthened SS detachments and several tanks unsuccessfully attacked the insurgents. Heavy fighting continued in that area during sev-

◄ Wielu skakało z okien...
Many jumped out of the windows...

Adam Kaczyński

O Getcie Warszawskim i „Kolot min HaShoah"

Stałem przy oknie: po drugiej stronie muru - naprzeciwko, zaczynała płonąć kamienica Muranowska 7. Wychyliłem się bardziej, spojrzałem w lewo - paliły się już domy od ulicy Bonifraterskiej - numery 1,3 i 5. Wszystkie paliły się od góry. Najpierw płonęło czwarte piętro, gdy się wypaliło zapadało się na trzecie, wtedy już z podwójnym ciężarem rozżarzonego gruzu spadało na kolejne, niższe piętro. I tak aż do parteru.

Nasz dom Muranowska 6 i wszystkie kamienice po stronie aryjskiej były obficie zlewane wodą, a straż pożarna tłoczyła ją rurami aż do wysokości dachów. Niemcy zadbali o bezpieczeństwo całego kwartału domów położonych w obrębie Muranowskiej, Przebieg, Żoliborskiej i Sierakowskiej. Nie chodziło o zamieszkałych w tym rejonie Polaków, ale o zabezpieczenie składów materiałowych SS, które znajdowały się na Stawkach od strony północnej. Był tak ogromny żar, dym i swąd palących się domów, że nie mogłem długo wytrzymać w oknie. Dlatego kilkakrotnie od niego odchodziłem i wracałem, aby zobaczyć, co się dalej dzieje.

„W dalszym ciągu temperatura w schronie podnosiła się. Docierał do nas zapach dymu i spalenizny." - pisał we wspomnieniach Michał Jaworski, który tuż przed wybuchem Powstania w Getcie znalazł się w schronie domu Muranowska 7. „Powietrze stawało się duszne. Starsi ludzie narzekać zaczęli na trudności w oddychaniu... Nie ulegało wątpliwości, że nasz dom pali się i ogień dotarł do parteru. Wskutek wzrastającej temperatury w schronie musieliśmy zdejmować resztę odzieży. Zdarzały się wypadki utraty przytomności, przywracano ją różnymi dostępnymi środkami: wodą, masażem, zwykłym biciem po twarzy. Liczba zgonów wzrosła, zwłoki zmarłych chowano w dołach wykopanych w miejscach położonych najdalej od studni."
Ci, którzy pozostali w mieszkaniach, skakali z okien, wcześniej zrzucali na bruk koce i materace, co miało ich uchronić od uderzenia w ziemię. Wielu ginęło podczas spadania, bo Niemcy strzelali do skaczących, a także dobijali leżących na bruku.

Dopiero wiele lat po wojnie dowiedzieliśmy się, że Muranowska 7, na którą codziennie patrzyliśmy, to nie była zwykła kamienica! Ona była pilnie strzeżona i zabezpieczona przed niepowołanymi gośćmi: firanki i doniczki z kwiatami po spaleniu domu pozostały w oknach! Wymalowane na murze zasłaniały sztaby Żydowskiego Związku Wojskowego. Można powiedzieć, że była to betonowa twierdza ze składami broni, granatów, niemieckich mundurów z hełmami, radiem i maszyną do pisania! W schronie znajdowały się zapasy żywności i wody na dwa lata.
Gdy wybuchło powstanie ŻZW miał praktycznie w swoim zasięgu cały Plac Muranowski, ostrzeliwując go z ciężkiego karabinu maszynowego i innej zgromadzonej broni. Wzmocnione oddziały SS i kilka czołgów bezskutecznie atakowały powstańców. Zacięte walki trwały tu przez kilka dni. Potem, gdy nie starczyło broni i amunicji, a większość walczących zginęła, nad budynkiem wciąż powiewały flagi - polska i żydowska. Powstańcy umieścili je na dachu jeszcze na początku powstania.

Likwidacja Getta Warszawskiego rozpoczęła się 22 lipca 1942 roku. Do 3 października wywieziono do komór gazowych Treblinki lub zamordowano na miejscu 310 322 mieszkańców dzielnicy żydowskiej, a 16 maja 1943 gen. SS i Policji Stroop

◄ Paląca się Muranowska 7 / Burning no. 7 Muranowska St. Fot. Aleksander Połtorzycki

„Eili, Eili," as an a cappella solo for tenor. „Eili, Eili" is a commentary on the story of Jewish suffering beginning with the words, „Eili, Eili, lomo asavtonu." These words, which mean „My God, My God, why have you forsaken us," are also precious to Christians since they are among the seven utterances of Jesus as he hung on the cross. The song culminates in the ringing declaration of the ancient Jewish creed, „Shema, Yisroel, Adonoy Elohenu, Adonoy echod" (Hear, O Israel, the Lord is our God, the Lord is one")! The oratorio begins at this point with the chorus reiterating the words, „My God, My God, why have you forsaken me" and continues into a section for women on a text from Jeremiah, „A voice is heard in Ramah. Rachel weeping for her children, because they are no more."

The oratorio libretto began to take shape in my mind now as I continued with a text of my own beginning with the „Arbeit macht frei" (Work makes free), the words that hung over the entrances to the death camps to=2 0fool the incoming prisoners into thinking they were entering a work camp. The first section of the oratorio concludes with a setting of Psalm 130, „Out of the Deep.'"

This sets the stage for the second section, a section that deals only with the Warsaw Ghetto revolt. The text is my own, leading to a setting of „Es Brent," a text by Mordechai Gebirtig, tollowed by the heartbreaking song by children on „I Never Saw Another Butterfly," written by the 11-year-old Pavel Friedman before he died in Terezin (Theresienstadt). A description of the revolt in the ghetto leads to the heart of the oratorio, a dialogue between a mother and child who have been separated and will most likely never see each other again. The section ends with the chorus singing a setting of the text of „The Song of the Partisans," although to a new melody that is more militant and stirring than the original melody.

The third section brings the oratorio to a conclusion with a meditation on the camps and a recitation in the baritone of their names, ending with the fearful name of Auschwitz-Birkenau, and then a setting of the Jewish prayer for the dead, the „Kaddish." This beautiful prayer, it should be pointed out, never mentions death, but is an affirmation of life and the peace of Israel. The finale goes on in a text of my own that notes the quietness now of the camp and the proclamation that „am Yisrael chai," the people of Israel live!

Nigdy nie widziałem innego motyla

Ostatni, ostatni z ostatnich
Tak mocno, promiennie olśniewająco
żółty
Może gdyby Tszy słońca
Spiralały na białym kamieniu
Taka żółtość lekko uniosłaby się w górę
Odeszła ...
Jestem tego pewien, bo chciał pocałować
świat na pożegnanie.
Mieszkam tu siedem tygodni
Tu, za kratami getta
Nie znalazłem tu swój lud
Wołają do mnie mleczę
I białe świeczki kasztana
Na podwórku
Nie nigdy nie widziałem żadnego
innego motyla
Ten motyl był ostatni
Motyle nie żyją tu, w getcie.

Fragment II Części oratorium *Kolot min HaShoah*
– wiersz Pavla Friedmana, 11-letniego chłopca, który zmarł w Terezinie.
Fragment of Part II of the *Kolot min HaShoah* Oratorio
– a poem by Pavel Friedman, an 11-year-old boy who died in Theresienstadt.

Przekład / Translated – Przemysław Piekarski

David Eddleman

Komentarz do oratorium

Na początku 1985 r. zapragnąłem napisać duże dzieło poświęcone Holocaustowi w oparciu o liczne, znane mi teksty na ten temat. Wśród nich znalazły się takie jak *Es brent* Mordechaia Gebirtiga, *I Never Saw Another Butterfly* 11-letniego Pavla Friedmana, *From Tomorrow On* Marie Syrkin czy *Song of the Partisans* (*Zog nit keinmal*) Hirsha Glicka. W kilku następnych latach opracowałem nawet tematy muzyczne do tych tekstów. Nie potrafiłem jednak znaleźć spoiwa łączącego odrębne teksty, które zapewniłoby całości płynną i dramatyczną logikę.

W 1994 r. miałem okazję wysłuchać koncertu z okazji 25. rocznicy działalności kantor Lee Coopersmith, który odbył się w synagodze B'nai Abraham w Livingston, w stanie New Jersey. B'nai Abraham to niezależna świątynia, niezwiązana bezpośrednio z żadnym z czterech żydowskich „wyznań": reformowanym, konserwatywnym, ortodoksyjnym czy rekonstrukcyjnym. Rabin tej synagogi Barry Friedman napisał modlitewnik dla potrzeb swoich wiernych. Zawierał on zwykłą liturgię na nabożeństwo piątkowe i sobotni szabat, a także dwie msze poświęcone Holocaustowi, ze szczególnym uwzględnieniem powstania w Getcie Warszawskim. W utworach tych posłużył się tekstami, które i ja chciałem wykorzystać w swoim oratorium, co więcej, skomponował muzykę, która jednolicie powiązała treść i nadała jej logiczną ciągłość. Zrozumiałem, że w tych mszach znalazłem strukturę dla mojego *Kolot min HaShoah*.

Po nabożeństwie wspomniałem kantor Coopersmith o moim zamyśle napisania utworu z wykorzystaniem dwóch mszy upamiętniających Holocaust jako tła dla oratorium. Moje plany spotkały się z jej przychylną reakcją i zamówieniem planowanego dzieła. Wróciłem więc do domu, by przystąpić do pracy.

Miałem przekonanie, że oratorium potrzebuje cichego, duchowego otwarcia, by zbudować atmosferę utworu. Dlatego zdecydowałem się wykorzystać znaną, ludową piosenkę jidysz *Eili, Eili* w formie solo a cappella (tenor). *Eili, Eili* to komentarz do historii cierpienia Żydów, a zaczyna się od słów *Eili, Eili, lomo asavtonu*, co znaczy „Boże mój, Boże mój, czemuś Mnie opuścił?" Słowa te są drogie również dla Chrześcijan, ponieważ znajdują się w kanonie siedmiu słów wypowiedzianych przez Jezusa na krzyżu. Pieśń kończy się mocnym wyznaniem pradawnej wiary żydowskiej: *Shema, Yisroel, Adonoy Elohenu, Adonoy echod!* („Słuchaj, o, Izraelu, Pan jest naszym Bogiem, Pan jest jeden"). Oratorium zaczyna się od tego momentu głosami chóru powtarzającymi słowa *Boże mój, Boże mój, czemuś Mnie opuścił?* przechodzącymi w partię głosów żeńskich, śpiewających tekst zaczerpnięty z Księgi Jeremiasza: *Słychać w Ramah głos. Rachel płacze nad losem swych dzieci, których już nie ma.*

Koncepcja libretta do oratorium zaczęła nabierać kształtu wraz z pracą nad tekstem mojego własnego wstępu opartego na haśle „Arbeit macht frei" (praca czyni wolnym), umieszczonym nad wejściem do obozów śmierci dla oszukania więźniów sugestią, że wchodzą do obozu pracy. Pierwsza część oratorium kończy się przygotowaniem do Psalmu 130 *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie.*

W ten sposób wprowadzam drugą część dotyczącą tylko powstania w Getcie Warszawskim. Tutaj umieściłem własny tekst, wprowadzający nas do pieśni Mordechaia Gebirtiga *Es Bren*, po czym następuje przejmująca pieśń dzieci *Nigdy już nie zobaczyłem motyla*, napisana przez 11-letniego Pavla Friedmana przed śmiercią w Terezinie (Theresienstadt). Opis Powstania w Getcie prowadzi do serca oratorium - dialogu rozdzielonych, matki i dziecka. Prawdopodobnie nigdy już się nie zobaczą. Ta część kończy się pieśnią chóru, która przygotowuje treść *Pieśni partyzantów*, ale według melodii, brzmiącej bardziej bojowo i poruszająco.

Trzecia część doprowadza oratorium do zakończenia w formie „obozowej medytacji" i recytowania imion (baryton). Na końcu pada złowieszcza nazwa Auschwitz-Birkenau, po czym następuje kadysz, żydowska modlitwa za zmarłych. Należy zaznaczyć, że ta piękna modlitwa nie wspomina o śmierci lecz jest afirmacją życia i pokoju Izraela. Finał zawiera mój własny tekst, podkreślający obozową ciszę i proklamację *am Yisrael chai* („Lud Izraela żyje!").

David Eddleman

Comments on the Oratorio

Beginning in 1985 I had wanted to write a large work on the Holocaust using many of the familiar Holocaust texts, such as „Es brent," by Mordechai Gebirtig, „I Never Saw Another Butterfly," by the 11-year-old Pavel Friedman, „From Tomorrow On," by Marie Syrkin, and „Song of the Partisans (Zog nit keinmal)," by Hirsh Glick. I even developed the musical ideas for these texts over the next several years. My problem was in finding a connection between these texts that would provide a fluid dramatic logic.

In 1994 I attended a concert at Temple B'nai Abraham in Livingston, New Jersey, that celebrated the 25th anniversary of my cantor friend, Cantor Lee Coopersmith. B'nai Abraham is an independent temple not officially connected with any of the four Jewish „denominations"—Reform, Conservative, Orthodox, and Reconstructionist. The rabbi of the temple, Barry Friedman, had written the prayer book in use at the temple. It included the usual liturgy for the Friday and Saturday Sabbath services, but Friedman had also written two special services for the Holocaust in general and for the Warsaw Ghetto Uprising in particular. In these services he had used all the texts that I wanted to use in my oratorio, but had also written connective material that brou ght the texts into unity and logical progression. I knew I had found in these services the blueprint for „Kolot min HaShoah."

After the service I spoke to Cantor Coopersmith about my idea and my wish to use the two Holocaust services as a basis for an oratorio and she commissioned me on the spot to do it. I went home and set to work.

I felt the oratorio needed a quiet, soulful opening to set the mood and chose to use the familiar Yiddish folk song,

Co to znaczy popiół dowiedziałem się, kiedy byłem po raz pierwszy na Majdanku. Tam zobaczyłem tę górę popiołu, wyższą niż piramidy egipskie. To jest diabelska góra z popiołu ze zmielonych ludzkich kości. Przypomniałem sobie wtedy słowa proroka Ezechiela ze Starego Testamentu, który mówił, że przyjdzie Pan Wszechmocny, kości przyodzieje w ścięgna, ciałem i ożywi je. To daje nadzieję.

Szewach Weiss

I learned the meaning of „ashes" when I went to Majdanek for the first time. That is where I saw a mound of ashes higher than the Egyptian pyramids. That was a devilish mound of ashes originating from people's bones. And I remembered the words of the Prophet Ezekiel from the Old Testament who said that when the Almighty Lord comes, He shall attire the bones with tendons and flesh, and revive them. That gives us hope.

Szewach Weiss

Szewach Weiss, *Czas ambasadora*, Księgarnia Akademicka 2003

David Eddleman

Znany amerykański kompozytor muzyki chóralnej. Jego utwory były wykonywane w Europie i obu Amerykach. Pracując jako Senior Editor w wydawnictwie Silver Burdett Ginn miał wielki wpływ na rozwój muzyki chóralnej w szkolnictwie amerykańskim. Studiował kompozycję na Bostońskim Uniwersytecie. W 1971 r. otrzymał na tej uczelni tytuł doktora sztuk muzycznych. Prowadzi szeroką działalność jako pedagog w szkołach, jest także dyrygentem i doradcą chóralnym wielu instytucji muzycznych. Jego utwory chóralne, instrumentalne i solowe są publikowane przez firmy wydawnicze: Carl Fischer, Silver Burdett Ginn, Transcontinental Music Publications, i inne.
Większe dzieła Eddlemana to m.in. *Kolot min HaShoah* (prawykonanie w 1995, Nowy Jork), *Avodat Chofesh* (1998), *Kokkari Lyrics* (1999). W ostatnich kilku latach skomponował około 50 krótkich pieśni chóralnych oraz kilka cykli pieśni, które miały swoją premierę w Symphony Space, małej, prestiżowej sali koncertowej na Manhattanie. Są często śpiewane w innych miastach USA.
W dorobku kompozytora znajdują się także utwory dla muzyków polskich: *Intimations* (1970) dla Ensemble MW2, *Piece for Adam Kaczynski* (1974), *Austin Street Riffs* (1999) dla Ara Ensemble, *Mallets* (2003) dla Duetu Perkusyjnego Tomasz Sobaniec – Ryszard Haba.
W 1979 r. Eddleman otrzymał wyróżnienie ASCAP Standart Panel Award, a w roku 1998 National Parents' Guide Award for Excellence in Children's Media za utwór *The Great Children's Songbook*.

David Eddleman

A well-known American choral music composer. His works were performed in Europe and the Americas. When working in the Silver Burdett Ginn Publishing House, he greatly influenced the development of choral music in American schools. He studied composition in the Boston University. In 1971, he received the doctoral degree in music art. He has conducted extensive activities as a teacher and he was a conductor and choir tutor in many musical establishments. His choral, instrumental and solo works have been published by Carl Fischer, Silver Burdett Ginn, Transcontinental Music Publications and other publishers. The most significant Eddleman's pieces are e.g. *Kolot min HaShoah* (premiere in New York in 1995), *Avodat Chofesh* (1998) and *Kokkari Lyrics* (1999). In recent years, Eddleman composed about fifty short choral songs and several cycles of songs which had their premieres in the Symphony Space, a small, prestigious concert hall in Manhattan. They are often sung in other American cities, too. The composer's works also include the pieces for Polish musicians: *Intimations* (1970) for the Ensemble MW2, *Piece for Adam Kaczynski* (1974), *Austin Street Riffs* (1999) for the Ara Ensemble, or *Mallets* (2003) for the Duet Perkusyjny Tomasz Sobaniec – Ryszard Haba. Eddleman received a prize from the ASCAP Standard Awards Panel in 1979 and the National Parents' Guide Award for Excellence in Children's Media for *The Great Children's Songbook* in 1998.

David Eddleman

Kolot min HaShoah

Głosy Holocaustu

The Voices from the Holocaust

Prapremiera / World premiere New York 1975

Inscenizacja i reżyseria / Stage Production and Direction
Beata Redo-Dobber

Kierownictwo muzyczne / Music Director
Tomasz Tokarczyk

Scenografia i kostiumy / Scenography and Costumes
Beata Redo-Dobber, Marek Braun

Reżyseria światła / Lighting Designer
Dariusz Pawelec

Przygotowanie Chóru / Choir Preparation
Marek Kluza
Przygotowanie Chóru Dziecięcego/ Children's Choir Preparation
Beata Kluza

Asystent reżysera / Director's Assistant
Dagmar Bilińska

Asystent kierownika muzycznego / Music Director's Assistant
Paweł Szczepański

Inspicjent / Stage Managrer
Hanna Podkanowicz-Zarycka

Agnieszka Sztancel

Sufler / Prompter
Dorota Sawka
Krystyna Behounek

Konsultacje w języku jidysz / Consultations in Yiddish – **Emanuel Elbinger**
Konsultacje w języku hebrajskim / Consultations in Hebrew – **Boaz Pash**

Soliści / Soloists
Kamila Kułakowska (gościnnie / guest) - sopran / Soprano
Katarzyna Oleś-Blacha - sopran / Soprano
Przemysław Firek - baryton / Baritone
Adam Kruszewski - baryton / Baritone
Michael Polscer (gościnnie / guest) - tenor / Tenor
Paweł Wunder (gościnnie / guest) - tenor / Tenor
Adam Zdunikowski - tenor / Tenor

Orkiestra / Orchestra
Janusz Pańczyk - flet / flute
Mirosław Drak - obój / oboe
Yuri Krovytsky - klarnet / clarinet
Jarosław Jaworski - waltornia / French horn
Jacek Król - trąbka / trumpet
Arkadiusz Bała - puzon / trombone
Sylwia Romek, Żaneta Seweryn - perkusja / drums
Lilianna Kosiorowska-Wysocka - harfa / harp
Marta Mołodyńska - fortepian / piano
Arkadiusz Bialic - organy/ organ
Paweł Wójtowicz - skrzypce / violin
Radosław Bukała - wiolonczela / cello

Chór i Chór Dziecięcy Opery Krakowskiej
Opera Krakowska's Choir and Children's Choir

Dyrygent / Conductor
Tomasz Tokarczyk

Mecenas Opery Krakowskiej

Sponsorzy:

Partnerzy:

Patronat medialny:

S E Z O N 2 0 0 8 / 2 0 0 9

David Eddleman

Kolot min HaShoah

Głosy Holocaustu

The Voices from the Holocaust

Oratorium poświęcone ofiarom Holocaustu do tekstów biblijnych oraz Davida Eddlemana, Barry'ego Friedmana, Pavla Friedmana, Mordechaia Gebirtiga, Hirscha Glicka i Marie Syrkin

Oratorio dedicated to the victims of the Holocaust, with lyrics from the Bible and the texts by David Eddleman, Barry Friedman, Pavel Friedman, Mordechai Gebirtig, Hirsch Glick and Marie Syrkin

19 kwietnia /April 2009
Opera Krakowska, Duża Scena
ul. Lubicz 48

David Eddleman

Kolot min HaShoah