OPERA WROCŁAWSKA
LUTY 2008

JUTRO

TADEUSZ BAIRD

KOLONIA KARNA

JOANNA BRUZDOWICZ

Egon Schiele | Jesienne drzewo | Autumn tree | 1911

OPERA WROCŁAWSKA

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

DYREKTOR EWA MICHNIK

PREMIERA | PREMIERE

15 II 2008 | 16 II 2008 | GODZ. 19.00 | 7 PM

JUTRO | TOMORROW

TADEUSZ BAIRD

OPERA W 1 AKCIE | OPERA IN 1 ACT
LIBRETTO **JERZY S. SITO WG JOSEPHA CONRADA**
PRAPREMIERA | PREVIEW **WARSZAWA, 1966**

PRZERWA | PAUSE

KOLONIA KARNA | THE PENAL COLONY

JOANNA BRUZDOWICZ

OPERA W 1 AKCIE | OPERA IN 1 ACT
LIBRETTO **JOANNA BRUZDOWICZ I JAROSŁAW SIMONIDES WG FRANZA KAFKI**
PRAPREMIERA | PREVIEW **TOURS, 1972**

SPEKTAKLE PREMIEROWE W RAMACH 26. FESTIWALU POLSKIEJ MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ „MUSICA POLONICA NOVA"
PREMIERE PERFORMANCES WITHIN 26TH FESTIVAL OF POLISH CONTEPORARY MUSIC „MUSICA POLONICA NOVA"

CZAS TRWANIA WIECZORU OPEROWEGO | DURATION: **120 MINUT** | MINUTES
1 PRZERWA | 1 PAUSE

JUTRO | TOMORROW

TADEUSZ BAIRD

REALIZATORZY | PRODUCERS

KIEROWNICTWO MUZYCZNE | MUSICAL DIRECTION **TOMASZ SZREDER**
REŻYSERIA I SCENOGRAFIA | STAGE DIRECTION & SET DESIGNS
EWELINA PIETROWIAK
REŻYSERIA ŚWIATEŁ | LIGHTING DESIGNER **BOGUMIŁ PALEWICZ**
ASYSTENT DYRYGENTA | CONDUCTOR´S ASSISTANT **ARTUR WRÓBEL**

SOLIŚCI, ORKIESTRA, CHÓR OPERY WROCŁAWSKIEJ
SOLOISTS, ORCHESTRA, CHOIR OF THE WROCŁAW OPERA

DYRYGENT | CONDUCTOR **TOMASZ SZREDER**

OBSADA | CAST

JOZUE **MACIEJ KRZYSZTYNIAK, STANISŁAW KUFLUK**
JESSICA **ANNA BERNACKA, DOROTA DUTKOWSKA**
OZIAS **WIKTOR GORELIKOW**
HARRY **ŁUKASZ BRZEZIŃSKI*, ROBERT WRZOSEK***

** gościnnie | special guest*

KOLONIA KARNA | THE PENAL COLONY

JOANNA BRUZDOWICZ

REALIZATORZY | PRODUCERS

KIEROWNICTWO MUZYCZNE | MUSICAL DIRECTION **TOMASZ SZREDER**
REŻYSERIA | STAGE DIRECTION **MAREK WEISS-GRZESIŃSKI**
SCENOGRAFIA | SET DESIGNS **MAŁGORZATA SŁONIOWSKA**
ASYSTENT DYRYGENTA | CONDUCTORĘS ASSISTANT **ARTUR WRÓBEL**

SOLIŚCI, ORKIESTRA, CHÓR OPERY WROCŁAWSKIEJ
SOLOISTS, ORCHESTRA, CHOIR OF THE WROCŁAW OPERA

DYRYGENT | CONDUCTOR **TOMASZ SZREDER**

OBSADA | CAST

OFICER **ŁUKASZ ROSIAK**
PODRÓŻNY **ANDRZEJ KALININ, RAFAŁ MAJZNER**
STRAŻNICZKA **AGNIESZKA CZEKALSKA**
WIĘŹNIOWIE **BASSEM AKIKI, PIOTR BUNZLER,**
JOLANTA MICHALAK-LECHOWSKA
ŻOŁNIERZE **IVAN ANDRUNYK, SZYMON OLEJNICZAK, BOLESŁAW SŁOWIŃSKI**

PLAKAT | POSTER **ANGELIKA SIWON**

EGON SCHIELE | AUTOPORTRET ZE SPUSZCZONĄ GŁOWĄ

SELF-PORTRAIT WITH LOWERED HEAD | 1912

SPIS TREŚCI

6 **ZAPOMNIANE ARCYDZIEŁO – *JUTRO***
SŁOWO O INSCENIZACJI EWELINY PIETROWIAK

8 **THE FORGOTTEN MASTERPIECE – *TOMORROW***
A WORD FROM THE STAGE DIRECTOR EWELINA PIETROWIAK

10 ***JUTRO***
KAZIMIERZ KOŚCIUKIEWICZ

17 ***TOMORROW***
KAZIMIERZ KOŚCIUKIEWICZ

22 **STRESZCZENIE LIBRETTA – *JUTRO***
KAZIMIERZ KOŚCIUKIEWICZ

23 **THE LIBRETTO A SUMMARY – *TOMORROW***
KAZIMIERZ KOŚCIUKIEWICZ

25 **OPOWIADANIE – *KOLONIA KARNA***
SŁOWO OD INSCENIZATORA MARKA WEISS-GRZESIŃSKIEGO

28 **THE SHORT STORY – *THE PENAL COLONY***
A WORD FROM THE STAGE DIRECTOR MAREK WEISS-GRZESIŃSKI

31 ***KOLONIA KARNA***
SŁOWO OD KOMPOZYTORA JOANNY BRUZDOWICZ

34 ***THE PENAL COLONY***
A WORD FROM THE COMPOSER JOANNA BRUZDOWICZ

37 ***KOLONIA KARNA***
KAZIMIERZ KOŚCIUKIEWICZ

42 ***THE PENAL COLONY***
KAZIMIERZ KOŚCIUKIEWICZ

46 **STRESZCZENIE LIBRETTA – *KOLONIA KARNA***
KAZIMIERZ KOŚCIUKIEWICZ

47 **THE LIBRETTO A SUMMARY – *THE PENAL COLONY***
KAZIMIERZ KOŚCIUKIEWICZ

48 **REALIZATORZY | PRODUCERS**

58 **ARTYŚCI | ARTISTS**

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

ZAPOMNIANE ARCYDZIEŁO – *JUTRO*

SŁOWO O INSCENIZACJI EWELINY PIETROWIAK

Jutro Tadeusza Bairda usłyszałam pierwszy raz trzy lata temu. Płyta była piracka, przegrana, pożyczona, o utworze nie wiedziałam nic. Potem dowiedziałam się, że jest to jedyne istniejące nagranie, z premierowego wystawienia sprzed czterdziestu lat. Nie jestem szczególnie wrażliwa na muzykę współczesną. Kompozytorska technika serialna nie jest bohaterką mojego muzycznego romansu, mimo to tamtego wieczoru od pierwszego do ostatniego dźwięku słuchałam jak urzeczona. Nieprawdopodobny, gorący, pełen emocji, naturalistyczny w treści utwór zrobił na mnie wielkie wrażenie. Wiedziałam od razu, że chcę go wystawić, że we współczesnej muzyce polskiej nie ma czegoś podobnego, mającego porównywalny ładunek dramatyzmu i ekspresji.

Trudna jest próba sklasyfikowania *Jutra*. Nazwane jest ono dramatem muzycznym. Tymczasem ten gatunek stworzony przez Ryszarda Wagnera kojarzy się powszechnie z np. *Parsifalem*, który wszakże – chociażby ze względu na swoją objętość, skalę i tematykę – stoi od dzieła Bairda bardzo daleko. Jednak wspólna jest żelazna linia konstrukcyjna: podporządkowanie muzyki przebiegowi akcji, brak podziału na arie, duety, recytatywy. Punkt wyjścia i sedno stanowi opowiadana historia: w tym przypadku bardzo „nieoperowa", kameralna, boleśnie realistyczna.

Czym zatem jest *Jutro*? Muzyczną psychodramą, kameralnym dramatem na ogromną orkiestrę, troje solistów i aktora, dziwną, romantyzująco-współczesną operą, a może zapisanym w nutach seansem w teatrze? Niewątpliwie jest to dzieło wyjątkowe.

Pierwszy powód wyjątkowości to libretto. Doskonała, choć w stosunku do oryginału zbrutalizowana, adaptacja opowiadania Josepha Conrada pióra Jerzego S. Sity: cztery pełnokrwiste, niejednoznaczne postaci, klasyczna jedność czasu, miejsca i akcji oraz ciążące niczym w antycznej tragedii fatum, przed którym nie ma ucieczki. Daje to libretu *Jutra* rzadką w świecie oper cechę – mogłoby z powodzeniem być scenariuszem sztuki w teatrze dramatycznym. Żadnych uproszczeń,

żadnych naiwności, żadnych jednoznacznych charakterów: prawdziwe aktorskie wyzwanie dla śpiewaków. Drugi powód – obecność aktora, roli mówionej. Oczywiście pomysł był stosowany wcześniej przez wielu kompozytorów, chociażby w *Uprowadzeniu z seraju* Mozarta, ale u Bairda jest nie tylko ciekawostką i urozmaiceniem. Jest ze wszech miar uzasadnionym zabiegiem, oddzielającym wyraźnie przybysza ze świata zewnętrznego od pozostałych bohaterów, mieszkańców rybackiej wioski. Dziwne, mówiono-śpiewane dialogi Harrego z ojcem, a zwłaszcza z Jessiką, jeszcze dosadniej dają do zrozumienia, jaką drogę przebył Harry; unaoczniają, że przez swą nieobecność stał się niejako innym „gatunkiem" człowieka, który już nie śpiewa, a tylko (niestety) mówi.

I najważniejsza sprawa – niepowtarzalna muzyka, w której Baird zawarł najważniejsze cechy swego kompozytorskiego języka: romantyzm emocjonalny wyrażony na wskroś współczesnym brzmieniem, liryzm, tematy czerpane z literatury, sięganie w głęboki psychologizm. Dla znawców posłuchać wielkiej orkiestry grającej Bairda to gratka. Dla niewtajemniczonego słuchacza muzyka *Jutra* może okazać się niełatwa: atonalna, niemelodyjna w klasycznym rozumieniu tego słowa. Jednak nie sposób nie zauważyć, jak idealnie brzmi z emocjami bohaterów, jak ich określa i charakteryzuje, jak wyraziście opowiada kolejne wydarzenia. Wierzę, że nowi słuchacze przekonają się do nut i dźwięków *Jutra*, że będą przez nich odbierane jako wewnętrzny język postaci, jako uzupełnienie słów, które postaci wypowiadają; uczuć, które nimi targają. Kameralny dramat w polskiej operze to wielka rzadkość. Ale kameralny dramat w polskiej operze w tak wspaniałej oprawie muzycznej, opowiadający tak intrygującą historię – to już absolutny wyjątek. Chciałabym, żeby polscy widzowie, którzy pierwszy raz po ponad czterdziestu latach będą mieli okazję wysłuchać i obejrzeć *Jutro* na żywo, poczuli tę wyjątkowość; żeby uwiodła ich ta historia i ogarnęła muzyka.

THE FORGOTTEN MASTERPIECE – *TOMORROW*

A WORD FROM THE STAGE DIRECTOR EWELINA PIETROWIAK

I heard *Tomorrow* by Tadeusz Baird for the first time three years ago. The record was pirated, borrowed, I knew nothing about the music. Later, I learnt that this was the only existing recording of premiere performance given forty years ago. In am not particularly sensitive to modern music. The twelve note technique of composition is not the hero of my musical love story, even so, that evening, from the first note to the last I listened as if entranced. Incredible, ardent, full of emotion, naturalistic in content, the work made a vast impression on me. I knew at once that I wanted it performed, that in modern Polish music it has no equal, charged with comparable drama and expression.

Tomorrow is not easy to classify. It has been called music drama. But the genre created by Richard Wagner is commonly associated with for instance, *Parsifal* which – not the least by its volume, scale and subject matter – is quite removed from Baird's piece. At the same time, the two have in common a rigid structure: the music is subordinated to the course of action, there is no division into arias, duets, recitatives. The point of departure and the essence is the story being told: in our case, very un-operatic, intimate, painfully realistic.

How then to define *Tomorrow*? Music psychodrama, chamber drama for a gargantuan orchestra, three soloists and actor, a strange romanticising-modern opera, or perhaps, a piece of drama recorded using notes? Definitely, an exceptional work.

The first reason is the libretto. Excellent adaptation of a short story by Joseph Conrad, even if made brutal as retold by Jerzy S. Sito: four full-blooded unequivocal characters, classic unity of time, place and action, and the fate which looms as in an antique tragedy from which there is no escape. This makes the libretto of *Tomorrow* a quality rare in the world of the opera – with success it could be used as a scenario for a piece staged in drama theatre. No simplifications, no naivete, no unambiguous characters: a genuine challenge for the singers.

The second reason – presence of the actor, a spoken part. Certainly, an idea used in the past by many composers, for instance, in Mozart's *Abduction from the Seraglio*, in Baird it is not merely a curiosity and diversity. It is a means justified on all accounts, one which clearly sets apart the character who arrives from the outside world from the rest of the characters, residents of a fishing village. Strange, spoken-sung dialogues of Harry with his father, and especially, with Jessica, help to drive home with great force what road Harry has travelled so far; they make evident that by his absence he has become in a way a different 'species' of human being, one that no longer sings, one capable only (sadly enough) of speech.

And the main thing – the unique music in which Baird has encompassed all the leading qualities of his composing language: emotional romanticism expressed in sound which is thoroughly modern; lyric expression, subject matter drawn from literature, the turning to penetrating psychological interpretation. For connoisseurs to listen to a great orchestra play Baird is good fortune. For an uninitiated listener the music of *Tomorrow* may prove far from easy: atonal, unmelodious in the traditional understanding of the word. And yet one cannot fail to note how peerlessly it resounds with the emotions of the characters, depicts and describes them, how expressively it narrates the sequence of events. I am convinced that newcomers to this music will come to like the notes and sounds of *Tomorrow*, which they will see as internal language of the characters, complementary to words uttered by them; emotions by which they are torn.

Chamber drama in Polish opera is a great rarity. Chamber drama set to such brilliant music, one that tells such a story – is an absolute exception. I would like the Polish public, offered the opportunity, after more than four decades, to hear and see *Tomorrow* to feel this uniqueness; may they be seduced by the tale and enveloped by the music.

JUTRO | TOMORROW
TADEUSZ BAIRD

REALIZATORZY | PRODUCERS

KIEROWNICTWO MUZYCZNE | MUSICAL DIRECTION **TOMASZ SZREDER**
REŻYSERIA I SCENOGRAFIA | STAGE DIRECTION & SET DESIGNS
EWELINA PIETROWIAK
REŻYSERIA ŚWIATEŁ | LIGHTING DESIGNER **BOGUMIŁ PALEWICZ**
ASYSTENT DYRYGENTA | CONDUCTOR'S ASSISTANT **ARTUR WRÓBEL**

SOLIŚCI, ORKIESTRA, CHÓR OPERY WROCŁAWSKIEJ
SOLOISTS, ORCHESTRA, CHOIR OF THE WROCŁAW OPERA

DYRYGENT | CONDUCTOR **TOMASZ SZREDER**

OBSADA | CAST

JOZUE **MACIEJ KRZYSZTYNIAK, STANISŁAW KUFLUK**
JESSICA **ANNA BERNACKA, DOROTA DUTKOWSKA**
OZIAS **WIKTOR GORELIKOW**
HARRY **ŁUKASZ BRZEZIŃSKI*, ROBERT WRZOSEK***

* *gościnnie* | *special guest*

od dawna utwór do poezji Hölderlina, oczekiwany przez frankfurcko-londyńsko-nowojorskiego wydawcę Petersa, *IV Kwartet smyczkowy* i *Hommage á Gustav Mahler* na wielką orkiestrę smyczkową i dwie harfy dla Gewandhausu oraz *II Koncert fortepianowy* dla Malcolma Fragera, na zamówienie Bostońskiej Fundacji Fromma.

Śmierć dopadła go 2 września 1981 r. w Warszawie – niespodziewanie, ku ogromnemu zaskoczeniu i żalowi licznych sympatyków jego muzyki w kraju i na świecie. Miał 53 lata.

Czy śmierć nadeszła niespodziewanie? Chyba nie. O szwankującym zdrowiu Tadeusza Bairda można gdzieniegdzie wyczytać, choćby w listach do Krystyny Tarnawskiej-Kaczorowskiej. Tam też znajdziemy informacje o przeciążeniu pracą, obowiązkami, o skrajnym zmęczeniu. Sam kompozytor dostrzegał w sobie oznaki starzenia się, swój wiek – po pięćdziesiątce – określał „późno-średnią starością", narzekał: „starość nie radość". A podejmowany w grudniu 1979 r. zamiar pozbycia się nikotynowego nałogu (już po raz drugi) i rozdrażnienie wywołane stawianym mu w tej kwestii „ultimatum (choć podyktowanym życzliwością)", pozwalały domyślać się grożącego mu śmiertelnego niebezpieczeństwa. Lecz to tylko zewnętrzne, fizyczne sygnały – pomijane, ignorowane, odsuwane – nieznaczne i prawie niezauważone, skoro wiadomość o śmierci kompozytora dla wszystkich stała się szokiem.

W istocie prawdę o kondycji kompozytora znacznie wyraźniej ukazuje jego muzyka. Ostatnie dzieło to ukończone niespełna cztery miesiące przed śmiercią *Głosy z oddali* – trzy pieśni na baryton i orkiestrę do słów Jarosława Iwaszkiewicza – „w warstwie słownej przeniknięte problematyką metafizyczną, w warstwie muzycznej – ogarnięte powiewem śmierci, (...) pisane jakby już »z oddali«, jakby w przeczuciu zbliżającej się śmierci" (K. Tarnawska-Kaczorowska). Zresztą tematyka eschatologiczna obecna była już we wcześniejszych utworach. Jakże wyraźnie słychać to w *Concerto lugubre* na altówkę i orkiestrę z 1975 r., dedykowanym zmarłej rok wcześniej Matce kompozytora i wprost określanym jako *requiem*. W 1973 r. powstała *Elegeia* na orkiestrę.
Kwestia powyższa nabiera specjalnego znaczenia w świetle znanej i wielokrotnie składanej deklaracji kompozytora o autobiograficznym charakterze jego twórczości. „Olbrzymia większość moich utworów – mówił – to jakby kolejne rozdziały mojej najbardziej prywatnej autobiografii. Są to utrwalone w partyturach koleje moich przeżyć, stanów

duchowych, nawarstwiających się wrażeń". Zatem jasne się staje, że owo zdumiewające (stoickie? niefrasobliwe?) stwierdzenie „mam czas..." najczęściej wynikało z rozbieżności między stanem wewnętrznym („utrwalanym w muzycznej autobiografii") a zewnętrznymi okolicznościami. Całkiem inaczej przebiega bowiem mierzony zegarem czas codzienności i czas mierzony rzeczywistością sztuki – także wtedy, a może zwłaszcza wtedy, gdy ma ona walor autobiograficzny. Ów dystans jest wówczas bodaj jeszcze większy, a dysonans tym silniejszy. Tadeusz Baird, chcąc być wiernym sobie i tzw. artystycznej prawdzie, żył więc jakby w dwóch rzeczywistościach – realnej, odmierzanej chronometrem i wewnętrznej – wyznaczanej stanem ducha, wyobraźnią i prawami sztuki.

Czas w wyobraźni i w sztuce to kategoria samoistna, niezależna od czasu realnego. W dziełach sztuki, zwłaszcza muzycznych, literackich dramatycznych, kategoria ta jest jedną z konstytutywnych i najważniejszych. Jak widać, była ważna i istotna także dla Bairda. Zatem to nie przypadek, a przynajmniej rzecz bardzo znamienna, że pojęcie z tej kategorii – metaforyczne JUTRO – stanowi osnowę i tytuł jego dramatu muzycznego.

Śmierć obok miłości, czyli Eros i Thanatos – to dwa naczelne wątki, tematy i symbole całej twórczości Tadeusza Bairda. Przewijają się w niej w rozmaitych formach, kształtach i postaciach, z różnym natężeniem i w różnych relacjach – rzadziej samodzielnie, częściej jako swoiste antynomie tego samego przedmiotu bądź ściśle ze sobą splecione – kreśląc ową wewnętrzną biografię kompozytora.

Czystą tematykę miłosną – o różnych barwach i odcieniach – reprezentują: *Pieśni Truwerów* do tekstów staroprowansalskich i melodii z epoki – oryginalna i udana peregrynacja kompozytora do świata wczesnośredniowiecznej liryki miłosnej rycerzy-poetów i śpiewaków (1963), zmysłowe i wyrafinowane *Erotyki* do słów Małgorzaty Hillar (1961), bardziej dyskretne i ściszone *Cztery pieśni* do wierszy Vesny Parun (1966). Nutą nostalgii i tęsknoty za tym, co przemija, brzmi *Colas Breugnon* suita w dawnym stylu na orkiestrę smyczkową z fletem z 1951 r. O umieraniu miłości mowa jest we wzruszających, przepełnionych lękiem i smutkiem *Czterech sonetach miłosnych* do słów Williama Szekspira na baryton i orkiestrę z 1956 r. (II wersja na baryton, smyczki i klawesyn z 1969 r.), a *Goethe-Briefe* – kantata do fragmentów listów Johanna Wolfganga Goethego i Charlotty von Stein (1970) – to przej-

EGON SCHIELE | MŁODA DZIEWCZYNA I ŚMIERĆ | GIRL AND DEATH | 1915

mujące świadectwo rozstania poety z jego wieloletnią przyjaciółką. Z kolei *5 Pieśni* do słów Haliny Poświatowskiej na mezzosopran i orkiestrę kameralną z 1968 r. przynoszą doświadczenie „życia (...) na krawędzi między istnieniem a nicością", w którym „śmierć zawsze obok, na odległość ręki". Oba wątki z gwałtowną siłą zderzają się w dramacie muzycznym *Jutro* (1966) do libretta Jerzego S. Sity według noweli Josepha Conrada, a towarzyszą im cierpienie i rozpacz, nieuchronność losu i demony zła.

Tylko raz kompozytor zrezygnował ze swego indywidualnego, jednoosobowego przekazu autobiograficznego na rzecz zbiorowości. To *Egzorta* do tekstów starohebrajskich na głos recytujący, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną z 1960 r. – apokaliptyczny obraz zagłady, lament i przestroga, utwór z wyraźnym przesłaniem moralnym, choć bez konkretnej dedykacji. Ale i tu u źródeł leżały bardzo osobiste doświadczenia i przeżycia.

Tadeusz Baird w zgodnej opinii to romantyk XX wieku. Świadczy o tym dominująca tematyka jego dzieł, ekspresja, nasycenie emocjonalne, nade wszystko zaś subiektywizm, głęboko osobisty ton jego muzyki. „W kompozycji muzycznej – zwierzał się – notuję swoje stany psychiczne". Przyznając się do autobiograficznych walorów swej muzyki, dodawał: „Owa autobiografia [zapisana dźwiękami] tym się różni od literackiej, że w pełni czytelna jest tylko dla mnie". W odczytaniu kompozytorskich intencji pomagają niekiedy już same tytuły utworów jak *Psychodrama*, *Ekspresje* czy wspomniane wcześniej *Concerto lugubre*, *Elegeia* i w oczywisty sposób – w kompozycjach słowno-muzycznych – literackie teksty, zawsze niezwykle starannie wybrane. Ale przede wszystkim Tadeusz Baird wypracował swój własny język o niezwykłej sile ekspresyjnej, korzystając ze zdobyczy dwudziestowiecznej muzyki w sposób niedogmatyczny i indywidualny. Obejmuje on bogaty arsenał środków instrumentalnych, kolorystycznych, melodycznych, harmonicznych, cały zespół muzycznych symboli i motywów przewodnich. Te ostatnie znalazły szczególnie misterne zastosowanie w dramacie muzycznym *Jutro*. „Romantyczna" skłonność Bairda do syntezy sztuk i jego osobista namiętność czytelnicza zaowocowały też szeregiem utworów instrumentalnych o tytułach wskazujących na literackie powinowactwa, jak *Cztery eseje*, *Cztery dialogi*, *Cztery nowele* czy *Muzyka epifaniczna* (nawiązująca do literackiej metody konstrukcyjnej Jamesa Joyce'a i jego młodzieńczej *Epifanii*). Także nie mniejsza pasja teatromana i bogate doświadczenie autora muzyki teatralnej (ok. 50 pozycji) dały asumpt do sięgnięcia po wzór literacko-sceniczny dla kształtowania formy utworu muzycznego – w *Scenach* (*Rozmowa, spór i pojednanie*) na wiolonczelę, harfę i orkiestrę, do pewnego stopnia także w *Wariacjach w formie ronda* (pierwotny tytuł: *Autoportret*) na kwartet smyczkowy, także w innych utworach. Muzyka Tadeusza Bairda rozpoznawalna jest przy pierwszym kontakcie. Charakteryzuje się wyrafinowaną kolorystyką brzmieniową, śpiewną melodyką, zróżnicowaną harmoniką, a w przebiegu – na ogół swobodną, improwizacyjną narracją, o rozległym diapazonie natężenia wyrazowego, od subtelnego liryzmu po gwałtowne wybuchy dramatyzmu.

TADEUSZ BAIRD urodził się 26 lipca 1928 r. w Grodzisku Mazowieckim (miejscu dość przypadkowym, aczkolwiek upamiętnionym imieniem kompozytora nadanym Szkole Muzycznej i jednej z ulic).

Od najwcześniejszego dzieciństwa mieszkał w Warszawie, wychowywał się w domu o żywych tradycjach muzycznych. Jego ojciec był dobrym skrzypkiem o dużej kulturze muzycznej, choć muzyki nie uprawiał zawodowo. Również matka nieźle grała na fortepianie. Od 1934 r. uczył się gry na fortepianie (w latach 1940-1944 u Tadeusza Wituskiego). W wieku 11 lat zapisał swój pierwszy utwór. W czasie wojny zetknął się z prof. Bolesławem Woytowiczem, który zachęcił go do komponowania. W latach 1943-1944 uczęszczał na kurs form, harmonii i kontrapunktu u Kazimierza Sikorskiego. Po upadku Powstania Warszawskiego wywieziony został na roboty do Westfalii, przebywał w obozie, gdzie doznał kontuzji ręki. Po uwolnieniu wykładał w brytyjskiej szkole muzycznej. Pod koniec 1946 r. wrócił do Warszawy. W latach 1947-1951 studiował kompozycję w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej u Piotra Rytla i Piotra Perkowskiego, a równolegle (przez trzy lata) muzykologię na Uniwersytecie Warszawskim. Wraz z Kazimierzem Serockim i Janem Krenzem stworzył kompozytorską „Grupę 49". Wraz z Serockim współtworzył Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień", uczestnicząc w pracach Komisji Programowej do 1969 r. W 1974 r. objął klasę kompozycji w warszawskiej PWSM. W 1977 r. otrzymał tytuł profesora zwyczajnego, w 1979 r. został członkiem Akademii Sztuk NRD, w 1981 r. otrzymał członkostwo honorowe Związku Kompozytorów Polskich. Był laureatem m.in. I nagrody w Konkursie im. Grzegorza Fitelberga (1958), Nagrody Muzycznej Miasta Kolonii (1963), Nagrody ZKP (1966), Nagrody im. Sergiusza Kusewickiego (1968), Nagrody Artystycznej Miasta Stołecznego Warszawy (1970), Nagród Państwowych (1951, 1964, 1970), Nagrody Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego (1971), Nagrody im. Artura Honeggera (1974), trzykrotnie zdobył pierwszą lokatę na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu (1959, 1963, 1966).

Jego twórczość kompozytorska obejmuje 52 utwory samodzielne, w tym 3 symfonie, 11 utworów na różne składy orkiestrowe, 4 koncerty solowe, 3 kwartety smyczkowe, 7 cykli pieśni, 2 kantaty, 1 dramat muzyczny, ponadto muzykę do ponad 20 filmów i ponad 50 przedstawień teatralnych.

Jutro, dramat muzyczny w jednym akcie do libretta Jerzego S. Sity, to jedyne dzieło sceniczne Tadeusza Barda. Powstało w latach 1964-1966. Za podstawę libretta posłużyła nowela Josepha Conrada pt. *Jutro*

EGON SCHIELE | JESIENNE SŁOŃCE | AUTUMN SUN | 1912

(*Tomorrow*), ukończona w 1902 r., opublikowana rok później w zbiorze *Tajfun i inne opowiadania*. To jedno z wcześniejszych dokonań literackich Conrada (ale już po napisaniu powieści *Szaleństwo Almayera* i *Lord Jim*). Istnieje też autorska adaptacja sceniczna noweli z 1904 r.

Prapremiera odbyła się 18 września 1966 r. w Teatrze Wielkim w Warszawie w ramach jubileuszowego X Festiwalu „Warszawska Jesień" pod kierownictwem muzycznym Witolda Rowickiego w reżyserii Aleksandra Bardiniego z udziałem Jerzego Artysza (Jozue), Krystyny Szostek-Radkowej (Jessica), Edwarda Pawlaka (Ozias) i Mariusza Dmochowskiego (Harry). Inne inscenizacje miały miejsce w Operze Śląskiej w Bytomiu (1972), w Operze w Rostocku (1980), w Staatstheater Darmstadt (1980). Powstał również film telewizyjny w reżyserii Bohdana Hussakowskiego (1973) uhonorowany Grand Prix na XI międzynarodowym Festiwalu Telewizyjnym w Pradze w 1974 r. i prezentowany w kilkunastu krajach świata.

TOMORROW

KAZIMIERZ KOŚCIUKIEWICZ

'I have the time ...' – this expression was quite typical for Tadeusz Baird, one he used repeatedly in many different permutations and contexts, especially during the final stage of his life. On the one hand one would like to say, with regret: how mistaken he had been ! Even on 15 May 1981, three and a half months before his death, looking about for a title for his next work he had written '...this is something I have to think about, I have the time ...'. On the other hand – this was quite a typical attitude of Tadeusz Baird as a man and composer. It may have resulted from a slightly stolid temperament. Even though his exceedingly active and busy life seemed absolutely to contradict this. Definitely, his nature was not lethargic or one inclined to daydreaming. His life was well organised, filled by numerous concrete projects which he carefully completed (eg, co-founding the Warsaw Autumn International Festival of Contemporary Music and running it for many years, or lecturing in composition at the Warsaw Music Academy). When the need arose, he could 'scribble some music for the theatre in two and a half days'. But over his own compositions he usually worked for months, sometimes for years. He did not rush himself or push himself to work faster. 'I am looking around for texts unhurriedly', 'I may possibly write another cycle of songs in the future'; referring to a piece commissioned by the Leipzig Gewandhaus he said in 1979- 'I (...) have quite a lot of time (...), I have an idea (...), which is worth poring over, working on ...'. He spoke similarly of a new planned piece for a string quartet: 'an idea and a wish (...) have been taking form (...) actually, the decision to write – at what time I still don't know, a 4th string quartet (...). It is clear to me that sooner or later I shall write this piece ...'.

Alas. He did not write this or many other pieces he had been planning. They remained in the form of sketches, illegible notes and ... in the composer's imagination: music he planned to have ready 'after the holidays ... (by early winter), a piece, for a change, for a solo cello', the long planned piece set to Hölderlin's texts, awaited by the Frankfurt-

London-New York Peters' publishing house – *The 4th quartet and Hommage á Gustav Mahler* for a great string orchestra and two harps, for the Gewandhaus, and the *Second piano concerto*, for Malcolm Frager, commissioned by the Boston Fromm Music Foundation.

Death struck on 2 September 1981 in Warsaw – unexpectedly, to complete surprise and regret of many lovers of his music in Poland and abroad. He was only 53.

But had death really been unexpected ? Perhaps not. Here and there – in letters to Krystyna Tarnawska-Kaczorowska for instance – there is indication that the composer's health was failing, that he was overburdened by work and his duties, tired in the extreme. Baird himself noticed that he was ageing and spoke of his age – over fifty – as 'late-medium old age', complaining that 'old age is no joke'. His resolution – made in December 1979 – to give up smoking (his second effort) and annoyance at the 'ultimatum set before me' ('albeit dictated by kindness') intimated that he was in serious danger. But these were only outer, physical signs – overlooked, disregarded, pushed aside – slight and almost unnoticed, and the news of the composer's death left everybody in a shock.

In fact, there may have been more signals in his music. The last work completed just four months before Baird's death – *Głosy z oddali* (Voices from afar) – three songs for baritone and orchestra to the texts of Jarosław Iwaszkiewicz 'are in their verbal layer permeated by metaphysical content, in their musical layer – enfolded by a breath of death, (...) written as if already »from a distance«, as if in a presentiment of approaching death' (K. Tarnawska-Kaczorowska). In any case, the eschatological theme had been present also in his earlier music. How clearly it resounds in his *Concerto lugubre* for viola and orchestra (1975) dedicated to his Mother, only recently deceased, a piece referred to outright as 'a requiem'. And in 1973 he had written his *Elegeia* for an orchestra.

This becomes particularly relevant if one recalls that on numerous occasions Baird disclosed that – 'the overwhelming majority of my works are like successive chapters in my most private autobiography. They fix in musical notation the vicissitudes of my life, spiritual states, and impressions which have accumulated in time'. Thus it becomes clear that this surprising (stoic? light-hearted?) declaration – 'I have

the time ...' – tended to result from a discrepancy which existed between his inner state ('fixed in his musical autobiography') and outside circumstances. After all, time measured by the clock of daily living and time measured by the reality of art – also, and perhaps especially, when it has an autobiographic value – are experienced differently. The discrepancy is then perhaps even greater and the dissonance – stronger. Tadeusz Baird, wishing to be true to himself and to the 'truth of art', lived as if in two realities – one of them real, measured with a chronometer, the other internalised – marked by the condition of his spirit, imagination and laws of art.

Time in imagination and art is a self-existing category, independent from real time. In works of art, especially in music, literature and drama, it is a constitutive and pre-eminent element, important and essential for Baird also. By no accident, or at least quite significantly, the composer took one of the elements from the category of time – the metaphoric TOMORROW – for the subject and title of his music drama.

Love and death, Eros and Thanatos – these are two principal strands, themes and symbols in the musical output of Tadeusz Baird. They take on various forms, shapes and figures, appearing with a varying intensity and in different relationships – more rarely on their own, more often, as two opposite sides, or perhaps, closely interwoven aspects of a single theme.

Purely the theme of love – in different colours and shades – is represented by *Trouvers' Songs*, an original and successful peregrination to the world of early medieval love lyrics of knight-poets and singers (1963); by *Erotica*, to texts of Małgorzata Hillar, sensuous and refined (1961), or the more reticent and toned down *Four Songs*, to poems of Vesna Parun (1966). A note of nostalgia and yearning for that which is transient resounds in *Colas Breugnon: a suite in the old style* for string orchestra with flute (1951). Death of love is the theme of *Four Love Sonnets* for baritone and orchestra set to texts of William Shakespeare, greatly moving and filled with fear and sadness (1956), its second version for baritone, strings and harpsichord written in 1969; in the *Goethe-Briefe* – a cantata set to excerpts from letters exchanged by Johann Wolfgang Goethe and Charlotte von Stein (1970) – a moving testimony of estrangement of good friends of many years. *Five Songs*

for mezzo-soprano and chamber orchestra, to texts of Halina Poświatowska (1968), bring an experience of 'life (...) lived on the dividing line between existence and the void', with 'death always close by, within arm's reach'. The themes of love and death come into violent collision in the music of *Tomorrow* (1966), music drama set to a libretto written by Jerzy Sito after the short story by Joseph Conrad, and are accompanied by suffering and despair, inevitability of fate and demons of evil.

Only once did Baird abandon an individual approach in favour of a collective one – in his *Exhortations* for a reciting voice, mixed choir and symphonic orchestra, set to Old Hebrew texts (1960) – an apocalyptic vision of annihilation, lament and warning, a piece with a clear moral message, although without a specific addressee. But even this music sprang from very personal experiences.

Tadeusz Baird is generally recognised as a twentieth-century romantic. This is shown by the dominant themes of his music, rich in expression, full of emotion, above all else, marked by subjectivism and a deeply personal tone. 'In a musical composition I note the states of my inner self'. 'This autobiography [written in musical notation] differs from a literary text in that it is fully legible only for me'.

In some cases Baird's intention may be read from the very title: *Expressions, Concerto lugubre, Elegeia*, and even more obviously – from his vocal-instrumental compositions – their text always chosen with great care. But, what is most important, Tadeusz Baird had developed his own language with unusual power of expression, taking advantage of the achievements of twentieth century music in a non-dogmatic and individualised manner. This language encompasses a rich arsenal of instrumental, colour sound, melodic and harmonic resources, a rich assortment of musical symbols and leitmotifs. The latter found their especially intricate application in the music drama *Tomorrow*. Baird's 'romantic' inclination towards a synthesis of the arts and his personal passion for reading bore fruit also in the form of a series of instrumental pieces the titles of which indicate inspiration drawn from literature: eg *Four Essays, Four Dialogues, Four Novelettes*, or *Epiphany Music* (the latter making a reference to the literary method employed by James Joyce in his *youthful Epiphany*). The composer's equally great passion for the theatre and rich output of theatre music suggested to him the form for his music – in *Scenes* (*Discussion, Dispute, Reconciliation*) for cello, harp and orchestra, to a certain extent, also in *Variations in Rondo Form for a String Quartet* (original title: 'Auto-portrait') for a string quartet, and in his other pieces. Baird's music is recognisable at first contact. It is characterised by a refined use of colour, fluid melodic lines, varied harmonics, and a generally free-flowing improvised narrative with a broad diapason of expressive intensity, ranging from subtle lyricism to violent bursts of dramatic expression.

TADEUSZ BAIRD (26 July 1928 – 2 September 1981) was born in Grodzisk Mazowiecki, a small town which now has a Music School and a street named after him, in a musical family (his father was a fine amateur violinist, his mother played the piano). Having started learning to play the piano in 1934 he continued in 1940-1944 to study with Tadeusz Wituski. He composed his first music at the age of eleven. During the war he was encouraged by professor Bolesław Woytowicz to continue to write music. In 1943-1944 he attended a course on form, harmonics and counterpoint, given by Kazimierz Sikorski. After the fall of the Warsaw Uprising he was taken for forced labour to Westphalia, in a labour camp where he suffered an injury to his hand. After liberation he taught in a British music school. In late 1946 he returned to Warsaw. In 1947-1951 he studied composition at the State Higher School of Music with Piotr Rytel and Piotr Perkowski and musicology at the Warsaw University. With K. Serocki, another young composer, he founded the Warsaw Autumn festival of contemporary music in 1956 and took part in the works of its Programme Committee until 1969. From 1974 he taught composition at the Higher School of Music in Warsaw; in 1977 he was nominated full professor; in 1979 he became member of the Akademie der Künste in Berlin; in 1981 he was given honorary membership of the Polish Composers' Union. He was laureate of many prestigious Polish and international prizes (City of Cologne Award in 1963, Polish Composers' Union Award in 1966, Koussevitzky Prize in 1968, State Prizes, in 1951, 1964 and 1970, A. Jurzykowski Foundation Award in 1971, Honegger Prize in 1974, and three 1st prizes from the UNESCO Tribune internationale des compositeurs – in 1959, 1963 and 1966). His output includes 52 compositions (3 symphonies, 11 pieces written for different orchestra forces, 4 solo concertos, 3 string quartets, 7 song cycles, 2 cantatas, a music drama and music composed for 20 films and over 50 for the theatre. *Tomorrow* (1964-1966) a music

drama in one act to the libretto by Jerzy S. Sito, is the only piece of music written by Tadeusz Baird for the stage. Its plot is taken from a short story by Joseph Conrad by the same title, completed in 1902, published a year later in *Typhoon and Other Stories*. *Tomorrow* was one of Conrad's earlier works (written after *Almayer's Folly* and *Lord Jim*). Conrad also wrote a stage version of *Tomorrow* in 1904.

The premiere performance of Baird's opera was on 18 September 1966 at the National Opera Theatre in Warsaw during the 10th anniversary edition of the Warsaw Autumn festival, conducted by Witold Rowicki, directed by Aleksander Bardini, with Jerzy Artysz (Josiah), Krystyna Szostek-Radkowa (Jessica), Edward Pawlak (Ozias) and Mariusz Dmochowski (Harry). *Tomorrow* was subsequently produced also by the company of Opera Śląska in Bytom (1972), and outside Poland in Rostock (1980) and Darmstadt (1980). Its version for TV directed by Bohdan Hussakowski (1973) won the Grand Prix at the 11th International Television Festival in Prague in 1974 and was presented across the world.

STRESZCZENIE LIBRETTA – *JUTRO*

KAZIMIERZ KOŚCIUKIEWICZ

Małe nadmorskie miasteczko. Mieszkają w nim Jozue, jego córka Jessica i Ozias. Ten ostatni z dnia na dzień oczekuje pojawienia się syna, który przed wieloma laty uciekł z domu. Starzec całą swą egzystencję podporządkowuje myśli o rychłym powrocie Harrego. Jest obłąkany nadzieją nowego, lepszego jutra. Jessica pozwala wprowadzić się w ten świat piękny, lecz nierealny. Całą swą rozbudzoną tęsknotę, wszystkie uczucia i myśli kieruje ku spotkaniu z Harrym. Jedynie Jozue – ślepy cieśla – przewiduje nadciągające nieszczęście.

Zjawia się wymarzony i oczekiwany Harry, który szybko okazuje się nieokrzesanym głupcem. Ozias nie potrzebuje jego fizycznej obecności, nie poznaje go więc i wypędza. Potrzebuje go jednak Jessica. Harrego bawi sytuacja, której nie rozumie. Postanawia ją wykorzystać. Dochodzi do gwałtu. Na krzyk Jessiki nadbiega stary Ozias. W imieniu wyidealizowanego Harrego zabija własnego syna. W imieniu fikcji

zabija rzeczywistość, która nie może jej sprostać. Jego świat pozostał nietknięty – będzie nadal czekał na swojego syna. Ale w tym świecie nie ma już miejsca dla Jessiki. Usiłuje ją wciągnąć raz jeszcze, lecz cofa się przed jej śmiechem. Narastający, tragiczny śmiech staje u progu jutra.

Na podstawie programu X *Warszawskiej Jesieni*, 1966

THE LIBRETTO A SUMMARY – *TOMORROW*

KAZIMIERZ KOŚCIUKIEWICZ

A small seaside town. Josiah, his daughter Jessica and Ozias live here. Day after day Ozias waits for the return of his son who many years ago ran away from home. The old man's life is dominated by the hope of Harry's prompt return. He is driven mad by the hope for a new and better tomorrow. Jessica lets herself be drawn into this world, which is beautiful but is not real. All her awakened yearning, all her emotions and thoughts, focus on meeting Harry. Only Josiah – blind boat builder – foresees impending misfortune.

The long awaited and idealised Harry shows up and soon shows himself to be an uncouth fool. Ozias has no need of his physical presence and consequently does not recognise Harry and chases him away. But Jessica does need him. Harry is amused by a situation he does not understand and decides to take advantage of it. Rape follows. Jessica's cries bring old Ozias running to the rescue. In the name of idealised Harry he kills his own son. In the name of illusion he kills the reality which has fallen short of his illusion. His world has not been touched – he will continue to wait for his son. But for Jessica there is no longer a place in this world. Ozias once more tries to draw her into this world but draws back at her bitter laughter which remains on the threshold of tomorrow.

Basing of the programme of 10th edition of *Warsaw Autumn Festival of Contemporary Music*, 1966

KOLONIA KARNA | THE PENAL COLONY

JOANNA BRUZDOWICZ

EGON SCHIELE | EREMICI | HERMITS | 1912

"CIAŁA MĘŻCZYZN ZNUŻONYCH ŻYCIEM, CIAŁA SAMOBÓJCÓW (...). OTO DWIE POSTACI, JAK PODOBNY TEJ ZIEMI OBŁOK PYŁU, KTÓRY PRAGNIE SIĘ WZNIEŚĆ, A MOŻE JEDYNIE UPAŚĆ BEZSILNIE"

Egon Schiele o EREMITACH

THE BODIES OF THESE MEN, WEARY OF LIFE, BODIES OF SUICIDES (...). TWO FIGURES, LIKE (...) A CLOUD OF DUST THAT WISHES TO RISE AND CAN ONLY FALL HELPLESS

Egon Schiele about HERMITS

OPOWIADANIE – *KOLONIA KARNA*

SŁOWO OD INSCENIZATORA MARKA WEISS-GRZESIŃSKIEGO

Opowiadanie *Kolonia karna* pochodzi z epoki, w której okrucieństwo i apokalipsa XX wieku nie śniły się nawet największym pesymistom. Wydawać by się mogło, że świat przed holocaustem nie miał pojęcia o tym, jaki los może człowiek zgotować innemu człowiekowi. Wydawać by się mogło, że wszelkie opisy cierpień, tortur, przemocy i gwałtu w literaturze przed Hitlerem i Stalinem są tylko zabytkiem niebudzącym grozy i niewywołującym wstrząsu. Dla nas, ludzi współczesnych, zdemaskowanych jako istoty krwiożercze, które w odpowiednich okolicznościach są w stanie przekroczyć każdą granicę, fantazje na temat okrucieństwa i przemocy snute przez poczciwych literatów z zamierzchłych epok są naiwne i nie traktujemy ich poważnie.

A jednak Franz Kafka należy do tych wyjątkowych proroków, którzy mimo niewiedzy, ograniczeń wychowania i konwencji, siłą swojej genialnej intuicji przeczuwali, że w istocie ludzkiej tkwi straszliwa tajemnica. Tą tajemnicą jest całkowita, naturalna obojętność na ból innej istoty i niemożność odczuwania go wspólnie mimo wszelkich idei braterstwa i miłosierdzia. Inna tajemnica tkwi w sposobie opisywania przez Kafkę okrucieństwa i obcości wobec bliźniego. Ta druga tajemnica intryguje nas bardziej, bo jest źródłem nieustającej inspiracji artystycznej i filozoficznej związanej z lekturą jego tekstów.

Realizując przed laty w teatrze telewizji moją adaptację *Zamku*, przekonałem się, że nawet najbardziej wierne tekstowi Kafki obrazy ludzkiego cierpienia nie są w stanie oddać rozpaczy, jaka tkwi w sformułowaniach i diagnozach tego przerażonego egzystencją praskiego geniusza. Z licznej plejady świetnych aktorów tylko dwie osoby były w stanie zagrać ten stan ukrytej paniki przebijającej się przez oschłe pozornie dialogi.

Jak w takim razie zaśpiewać te teksty? Jestem przekonany, że należy uciekać od operowej konwencji. Będziemy się starali uciec jak najdalej. Znając ze współpracy przy *Bramach raju* elastyczność i teatralną intuicję Joanny Bruzdowicz, wierzę, że jej muzyka pomoże nam w uniknięciu operowej pułapki, tak niebezpiecznej dla Kafkowskiej poezji.

Wierzę również w to, że publiczność, wybierając się na spektakl z muzyką współczesną napisaną do Kafkowskiego libretta, nie oczekuje dosłowności scenicznej w opowieści o maszynie do tortur, tylko intelektualnej zagadki dotyczącej możliwości zadawania bólu w majestacie prawa. Media bombardują nas okrucieństwem codziennie. Już nie wspomnę o filmowych fantazjach na ten temat przepełniających kinowe i telewizyjne ekrany. Wystarczy nawet jednorazowa dawka codziennych informacji prasowych, żeby znieczulić naszą wrażliwość na cudzy ból.

Jak w tej sytuacji dotrzeć do widza zatopionego w operowym fotelu i wzruszyć go cierpieniem więźnia *Kolonii karnej*? Wydaje się to zadaniem karkołomnym, ale moja wiara w teatr operowy nie ma granic. Moja intuicja podpowiada mi, że sprawą zasadniczą nie jest mnożenie i eskalacja okrutnych zdarzeń na scenie. Ważniejsze wydaje mi się uczulenie odbiorcy na całkowite osamotnienie i bezradność człowieka poddanego przemocy. To będzie centralnym punktem naszych wysiłków. Jestem przekonany, że zawsze istnieje nadzieja, że oto uda się znaleźć takie środki wyrazu, które w sposób nieprzewidywalny połączą to, co zostało zawarte w tekście, z niewyczerpalną siłą muzyki i po raz kolejny spełni się cud *catharsis*. Bardzo wiele zależy od magicznej przestrzeni, w jakiej wszystko się odbędzie, od talentu artystów biorących udział w tym przedsięwzięciu, ale i od talentu widzów. W operze, a w operze współczesnej tym bardziej, tak to już jest, że bez współpracującej z nami widowni możemy dać z siebie wszystko, a rezultat będzie mizerny. Zawsze może się znaleźć odbiorca z tak wielkim potencjałem złej woli, że wszelkie nasze starania spełzną na niczym. Realizując partytury Pendereckiego, Rudzińskiego czy Krauzego, doświadczałem wielokrotnie tego, że każdy szczegół w naszych spektaklach był interpretowany i oceniany diametralnie inaczej przez pozytywnie i negatywnie nastawionych odbiorców. Sztuka współczesna ma pewną immanentną bezbronność, bo nie podąża utartym szlakiem, gdzie wiadomo, co jest dobrze, a co źle i jak należy prezentować treści sprzeczne z powszechnymi przyzwyczajeniami. Spektakle oparte na muzyce współczesnej brną przez nieznane obszary bez kompasu i mapy. Ich kierunek wyznacza nadzieja, że tam po drugiej stronie rampy siedzi w ciemnościach wrażliwy widz, który myśli i czuje podobnie, i który

Egon Schiele | Liryk | Poet | 1911

wierzy, że mówimy coś od siebie, coś osobistego, tu i teraz. Uczciwie.

Z pewnością nie będzie to spektakl dla masowej widowni. Ale jakie opera ma dzisiaj obowiązki wobec masowej widowni? Przecież prawdziwe spektakle nie mają nic wspólnego z koncertem trzech tenorów, który od lat wyznacza pułap percepcyjny widowni nieprzygotowanej do odbioru tak skomplikowanej struktury, jaką jest dzieło operowe, a tym bardziej jego realizacja sceniczna. Mam nadzieję, że ta deklaracja zamknie pokaźną pulę niepotrzebnych pytań i frustracji tych, którzy znajdą się jedynie przez przypadek na spotkaniu z naszą opowieścią. Chwała Operze Wrocławskiej za to, że świadomie podejmuje się prezentowania takich przedsięwzięć, które *a priori* rezygnują z ambicji podobania się wszystkim.

THE SHORT STORY – *THE PENAL COLONY*

A WORD FROM THE STAGE DIRECTOR MAREK WEISS-GRZESIŃSKI

The short story *In the Penal Colony (In der Strafkolonie)* dates from an age in which cruelty and apocalypse of the 20th century were not yet dreamt of by even the greatest pessimists. It would seem that the world before the holocaust had no inkling of what fate one human being could have in store for another. It would seem that all the descriptions of suffering, torture, violence and rape in literature before Hitler and Stalin are only literary relics, which awaken no dread and cause no shock. For us, people of the modern age, who have been exposed for what we are – bloodthirsty beings, capable, in suitable circumstances, of transgressing every boundary – fantasies on the subject of cruelty and violence spun by unsuspecting literati of bygone ages are naive and we do not take them seriously.

But Franz Kafka is one of those exceptional prophets who, despite the lack of knowledge, limitations of upbringing and social conventions, by the power of their prodigious intuition were able to sense that in the human being there lies a dreadful secret. This secret is a complete natural indifference to the pain of another being and the lack of capacity to share this pain despite all the ideas on brotherhood and compassion. Another secret lies in the method used by Kafka to describe cruelty and the state of being alienated from other people. This other secret is more intriguing to us as it is the source of unceasing artistic and philosophical inspiration associated with reading Kafka's texts.

When I worked some years ago on a stage adaptation *of The Castle* for television I found that no matter how faithfully they were reproduced the depictions of human suffering failed to convey the despair which is inherent in the phrasal constructions and diagnoses of the prodigy from Prague who was appalled by existence. From great many outstanding actors only two were able to put across this state of underlying panic breaking through the apparently dry dialogue.

How then, are these texts to be sung? I am convinced that this may be done by moving away from the opera convention. We shall try to move as far as possible. Familiar from our co-operation *on Bramy raju* (Gates of Paradise) with flexibility and theatre intuition of Joanna Bruzdowicz I believe that her music will help us to avoid the operatic trap, so dangerous for Kafkaesque poetry. I also believe that the public who choose to see the production of modern music written to a libretto after Kafka expect to see – rather than a literal translation to the stage of the tale about a torture device – an intellectual riddle concerning the capacity to inflict pain in full sanction of the law. The media continue to bombard us with atrocities daily. Not to mention celluloid fantasies which fill the cinema and television screen. Even a single dose of daily news in the papers is enough to make us indifferent to the pain and suffering experienced by others.

How are we then to reach the viewers installed in their opera seats and make them moved by the suffering of the prisoner in the *Penal Colony*? This seems to be a precarious task but my faith in opera theatre is without bounds. My intuition whispers to me that the main thing is to avoid showing too many and too harrowing events on the stage. It seems more important to me to make the viewer sensitive to the absolute isolation and helplessness of the main character who is being subjected to violence. This shall be the central point of our efforts. I am convinced that there is always hope that we have succeeded in finding the means of expression which, in an unexpected manner, has drawn together the contents of the text and the inexhaustible power of music and once again made happen the miracle of *catharsis*. Much depends on the magic space in which everything takes place, on the talent of artists who take part in the project but also on the talent of the viewers. In opera, and in modern opera more especially, it may happen that we do our utmost and yet, without co-operation of the viewers, the effect is measly. It may always happen that some viewer has such great potential of ill will that all our efforts come to naught. Producing the scores of Penderecki, Rudziński or Krauze, I have experienced repeatedly that each detail of our performance was interpreted and evaluated at two extremes depending on whether the viewer had a positive or a negative attitude. Modern art has a certain inherent defencelessness about it because it does not follow the beaten track where it is clear what is good and what is not well done and rules on how to present content which is contradictory to general habit. Performances based on modern music blaze a trail through uncharted

Egon Schiele | Autoportret | Self-portrait | 1912

grounds with no compass or map to guide them. Their direction is charted by hope that there, beyond the stage lights sits in the darkness a sensitive viewer, who thinks and feels as we do and who believes that we are telling him something of ourselves, something personal, here and now. With absolute honesty.

For certain this will not be a spectacle for the general public. But what are the duties of the opera today towards the general public? After all, genuine productions have nothing in common with concerts of three tenors which have come to mark the threshold of perception of a public not prepared to receive with comprehension such a complex structure as a work of the opera, and even more so, its stage production. I hope that this declaration of mine will put a stop to a good many unnecessary questions and frustration of those who shall have come into contact with our tale only by accident. It is to the great credit of Wrocław Opera company that they are determined to undertake productions, which a priori resign from the ambition of being liked by the general public.

KOLONIA KARNA

SŁOWO OD KOMPOZYTORA JOANNY BRUZDOWICZ

Koniec II wojny światowej i odkrycie przerażającej rzeczywistości hitlerowskich obozów koncentracyjnych spowodowały bardzo specyficzny odbiór opowiadania Franza Kafki *Kolonia karna*. Napisane przez tego wielkiego obserwatora natury ludzkiej w pierwszym dwudziestoleciu ubiegłego wieku, zostało uznane za wizjonerskie, zapowiadające powstanie świata obozowego z całym jego horrorem.

Wobec ogromu zgrozy jaki towarzyszył po wojnie odkryciom gór zamordowanych ofiar nazizmu i faszyzmu, zapomniano o istnieniu ogromnej liczby kolonii karnych założonych na długo przed powstaniem

narodowego socjalizmu przez wiele europejskich państw na terytoriach ich kolonii. Anglia, Belgia, Francja, Hiszpania, Holandia, Portugalia i Włochy daleko od swoich granic utrzymywały wiele tego typu obozów, położonych zwykle na wyspach, gdzie więźniowie – najczęściej skazywani na dożywocie i przymusową pracę – dogorywali w lasach tropikalnych pożerani przez wysiłek, nieludzkie traktowanie i nieznane w Europie śmiertelne choroby. Także Rosja – i carska, i sowiecka – wykorzystując możliwości swego kontynentalnego imperium, wysyłała więźniów na pewną śmierć w głąb syberyjskiej tajgi lub na tereny Kazachstanu.

Kafka wiedział oczywiście o istnieniu tego więziennego świata i umiejscowił akcję swej *Kolonii karnej* na wyspie. Personel takich kolonii składał się na ogół z wojskowych pochodzących z metropolii, zesłanych z takich czy innych powodów daleko od ojczyzny. Choć mieli tam oni władzę nad więźniami, ta zsyłka była dowodem ich degradacji, a osobiste frustracje i rozczarowania rodziły ich okrucieństwo wobec skazanych.

To stanowi o jeszcze jednej różnicy tamtego reżimu koncentracyjnego wobec epoki obozów hitlerowskich. U Kafki ojczyzna nie docenia oficerów jako dowódców i personelu kolonialnych obozów karnych, ani nawet nie przejawia zainteresowania ich losem. Pragnie raczej o nich zapomnieć. Ich wielka niegdyś rola wydaje się żenować nowe władze. Oficer u Kafki gorzko skarży się na to podróżnemu. Jakże inaczej wyglądała sytuacja oficerów i komendantów obozów Trzeciej Rzeczy. Dowodzący nimi oficerowie SS należeli do elity rządzącej, a najwyższe przywileje reżimu były ich udziałem.

U Kafki najważniejsza jest wina i kara indywidualna. O tym mówi w formie usprawiedliwienia Oficer, choć jasne jest, że był to tylko pretekst dla demonstrowania władzy i sadystycznego wyżywania się nad skazańcami czy podwładnymi.

W reżimie totalitarnym narodowego socjalizmu każda jednostka sprowadzona była do roli członka „Volksgemeinschaft" i sądzona według jej przydatności lub zagrożenia dla społeczeństwa wtłoczonego w ramy ideologii nazistowskiej. To doprowadziło w przerażająco logiczny sposób do skazania na zagładę, w formie quasi-przemysłowej,

wszystkich uznanych za wrogów reżimu. Najpierw stali się nimi demokraci, potem komuniści, zaangażowani w walkę o sprawiedliwość chrześcijanie, działacze opozycyjni, homoseksualiści. Mit o wyższości rasy aryjsko-germańskiej doprowadził do szaleństwa rasizmu i eksterminacji „podludzi" („Untermenschen"): Słowian, Cyganów, a wreszcie do „ostatecznego rozwiązania" („Endlösung") – do wyniszczania narodu żydowskiego.

W koloniach karnych egzekucja skazańca była popularnym spektaklem, ludową rozrywką w stylu rzymskich igrzysk czy gilotyny francuskiej; można powiedzieć, że w swej perwersyjnej wersji miała niemal intelektualną wymowę. Eksterminowanie przez katów hitlerowskich setek tysięcy ludzi odbywało się w ukryciu, daleko od oczu tłumu.

Napisałam *Kolonię karną* w roku 1967, miała być wykonana w Pradze w 1968... Sytuacja polityczna i tragiczny koniec jednego z początkowych etapów walki o niepodległość i wolność w Europie Centralnej skazały na emigrację także tę operę. Prawykonanie jej pierwszej francuskojęzycznej wersji odbyło się w Tours w 1972 r.

Niestety i obecnie teść opowiadania Kafki, jego przesłanie humanitarne i polityczne nie tracą na aktualności. Z końcem XX wieku wiele reżimów totalitarnych i militarnych rozpadło się, a ich dawni „władcy" (w byłej Jugosławii, Rosji itp.) w porywach nostalgii i wściekłości po utracie władzy walczą o powrót dawnych porządków. Jak upiory z przeszłości pojawiają się postacie pokroju Żirynowskiego i Karadžicia. Wszyscy oni, jak u Kafki, oczekują na „swój czas", czas powrotu do dawnej władzy. Wiek XX nauczył nas, że zdobycze demokracji są szczególnie drogocennym i delikatnym bogactwem świata i trzeba dbać o nie jak o najwspanialsze dzieło sztuki, stale narażone na niebezpieczeństwa i zniszczenie.

Do nas wszystkich należy więc obrona świata przed spełnieniem przepowiedni wyrytej na grobie starego komendanta kolonii karnej na końcu opowiadania Kafki i w ostatnich minutach mojej opery. Demony dawnych, zbrodniczych ideologii – niby pogrzebane – mogą powrócić, jeśli ich nie powstrzymamy. Mawiano kiedyś u nas: uważaj, licho nie śpi. Jest to najgłębsza myśl ludowa i najważniejsza nauka, którą wyciągnąć musimy z każdej ludzkiej tragedii.

THE PENAL COLONY

A WORD FROM THE COMPOSER JOANNA BRUZDOWICZ

The end of World War II and the discovery of the horrific reality of nazi concentration camps resulted in a very specific reception of Franz Kafka's story, *In the Penal Colony*. Written by the great observer of human nature in the first decade of the last century it was recognised as visionary, foretelling the rise of the camp world with all its horror.

In the face of the enormity of horror which accompanied the discovery at the end of the war of mounds of bodies of murdered victims of nazi and fascist ideologies the existence of a vast number of penal institutions which many European states had established in their colonies long before the rise of national socialism was forgotten. Belgium, England, France, Italy, Netherlands, Portugal and Spain maintained far from their borders a great number of such camps, usually situated on an island, where the prisoners – most often sentenced to life imprisonment and forced labour – died a painful death in tropical forests, the prey of exertion, inhuman treatment and deadly diseases unknown in Europe. Russia also, both tsarist and soviet, taking advantage of its continental empire, sent prisoners to their certain death into the interior of the Siberian taiga or to Kazakhstan.

Kafka of course knew of the existence of this prison world and set the plot of his *In the Penal Colony* on an island. The staff of these colonies consisted as a rule of members of the military from the metropolis who, for one reason or another, had been banished far from the homeland. Although they had power over the prisoners, their exile was proof of their degradation in the army; their personal frustration and disappointment bred in them cruelty towards the convicts.

This is another difference of penal colony concentration regime in comparison to that of the nazi camps. In Kafka, the homeland does not value officers who are the commandants and the staff of colonial penal camps, nor does it show interest in their fate. It would we happy to forget that they exist at all. Their role, so great in the past, seems to be embarrassing the new authorities. The Officer in Kafka bitterly complains of this to the Traveller. How different this is from the situation of officers and commandants of camps of the Third Reich. The SS officers in charge were the ruling elite, the highest privileges of the regime were theirs for the taking.

In Kafka, what matters most is the crime and punishment of the individual. The Officer speaks of this by way of justification, although it is clear that this is only a pretext, used to demonstrate power and to justify the sadistic ill-treatment of the convicts or subordinates.

In the totalitarian regime of national socialism every individual was brought down to the role of a member of the *Volksgemeinschaft* and judged according to his or her usefulness or threat to the society forced into the corset of nazi ideology. This, in a horrifyingly logical manner, led to the condemning to extermination, in a quasi-industrial form, of all who were defined enemies of the regime. First came the democrats, then communists, Christians involved in a struggle for justice, members of the opposition, homosexuals. The myth of the superiority of the Arian-Germanic race led to the aberration of racism and extermination of 'sub-humans' (*Untermenschen*): Slavs, the Roma, and at last, the 'final solution' (*Endlosung*) – destruction of the Jews.

In penal colonies the execution of the condemned prisoner was a popular spectacle, enjoyment for the masses in the style of Roman games or the French guillotine; one might say, in its perverse version it had an almost intellectual meaning. Extermination by nazi butchers of hundred thousands of people took place out of sight, far from the eyes of the crowd.

I wrote *The Penal Colony* in 1967, intended for performance in Prague in 1968... The political situation and the tragic end of one of the initial stages of struggle for independence and freedom in Central Europe condemned also this opera to emigration. The world premiere performance of its French-language version was in Tours in 1972.

Sadly enough, at present also the subject of Kafka's story, its humanitarian and political message, has lost none of its relevance. With the end of the twentieth century many totalitarian and military regimes collapsed, their past 'rulers' (in former Yugoslavia, Russia, etc.) in outbursts of nostalgia and rage after the loss of power are struggling for the return of past order. As spectres from the past loom figures of the stamp of Zhirinovsky and Karadic. All of them, as in Kafka, are waiting for 'their time', the time of return to their former power.

Egon Schiele | Autoportret | Self-portrait | 1910

The twentieth century has taught us that the blessings of democracy are a particularly valuable and fragile asset for the world and they should be cherished like the most magnificent work of art, constantly vulnerable to danger and destruction.

It is up to us all therefore, to defend the world from the coming true of the prophecy inscribed on the grave of the Old Commandant of the penal colony of which we learn at the end of Kafka's story and in the final minutes of my opera. The demons of past criminal ideologies – supposedly buried – could return, if we do not stop them. There used to be a saying: take care, the devil is afoot. This is a profound piece of popular wisdom and the most important lesson we need to draw from each human tragedy.

KOLONIA KARNA

KAZIMIERZ KOŚCIUKIEWICZ

Zaledwie dwa lata dzieli powstanie *Kolonii karnej* Joanny Bruzdowicz od *Jutra* Tadeusza Bairda...

Był rok 1968. Atmosfera społeczna i polityczna w Polsce stale gęstniała. Dochodziły pierwsze złowrogie sygnały reakcji komunistycznych władz wobec sympatii okazywanej zwycięzcom wojny sześciodniowej na Bliskim Wschodzie, zbliżał się studencki „Marzec". Jednocześnie u naszych południowych sąsiadów rozwijała się „Praska Wiosna", a gdzieś tam daleko na Zachodzie rozpoczął się bunt młodzieży... Ale muzyka polska przeżywała swoje apogeum. W pełnym rozkwicie znajdowała się twórczość polskich kompozytorów Witolda Lutosławskiego, Tadeusza Bairda, Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Mikołaja Góreckiego. Wszyscy oni odnosili światowe sukcesy.

Joanna Bruzdowicz w 1968 r. znajdowała się dopiero u progu swej dorosłej kompozytorskiej drogi – dwa lat po ukończeniu studiów w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie, tuż przed wyjazdem na dalsze studia w Paryżu. Z całą pewnością nie była jednak postacią anonimową. Od czterech lat pełniła funkcję sekretarza generalnego polskiej sekcji Międzynarodowej Federacji „Jeunesses Musicales", udzielała się jako krytyk muzyczny i publicystka. Zapisała się w pamięci swych rówieśników i nieco młodszych kolegów, uczestniczących w rozwijającym się wtedy w Polsce ruchu „młodzieży muzycznej", jako osoba niezwykle aktywna i dynamiczna, wybitna i światowa. Grzegorz Michalski wspominał prawie 20 lat później (przy okazji premiery *Bram raju* w Teatrze Wielkim w Warszawie): „emanuje z niej optymizm, energia, bystrość umysłu, smakowicie doprawiona poczuciem humoru i zmysłem praktycznym. Wymyślała sobie i innym wciąż nowe zadania, uwielbiała ruch i towarzystwo". Niewątpliwie wyróżniała się, należała już do młodej artystycznej elity. Zapewne nie bez przyczyny została stypendystką rządu francuskiego i nie przypadkiem właśnie do niej trafiło zamówienie na napisanie opery skierowane przez Národní divadlo w Pradze. W tym momencie nasuwa się pytanie o motywy

wyboru tematu na libretto opery. Franz Kafka był już w Polsce pisarzem od kilku lat wydawanym i właśnie szerzej odkrywanym. Jego *Kolonia karna* (napisana w 1914 r.) ukazała się w zbiorze nowel i opowiadań w 1961 r. Jest to wśród dzieł Kafki z pewnością tekst najbardziej przerażający i budzący grozę ukazanym tam wyrafinowanym i absurdalnym okrucieństwem. Dlaczego wybrała go Joanna Bruzdowicz – osoba tak pogodna, pełna życia, kobieta? Cóż, świat wokół wcale nie był radosny, a trauma po „okresie pogardy", „epoce pieców" wcale nie malała, wręcz wzmagała się i powracała z nową siłą w kolejnych pokoleniach. Dzieł operowych o tak drastycznych tematach jeszcze nie było, ale nastroje katastroficzne, egzystencjalnego bezsensu i pustki były obecne w wielu dziełach muzycznych, teatralnych, filmowych. Młoda polska kompozytorka całą swą późniejszą twórczością dała zresztą dowody, że nie są jej obojętne najpoważniejsze problemy, które dręczą współczesnego człowieka, że jest w stanie zmierzyć się swą sztuką zarówno z tematami odwiecznymi, jak i tymi, które niesie współczesny świat.

JOANNA BRUZDOWICZ jest dzisiaj obok Krzysztofa Pendereckiego i Henryka Mikołaja Góreckiego najbardziej znaną polską kompozytorką na świecie. Jej twórczość trafiła nie tylko na zagraniczne estrady koncertowe, ale także na znacznie trudniejsze do zdobycia sceny operowe. Jej utwory drukują znane francuskie firmy wydawnicze Choudens i Salabert.

Urodziła się w Warszawie 17 maja 1943 r. Pochodzi z muzycznej rodziny. Jej ojciec był architektem i wiolonczelistą, matka – pianistką. Swą edukację muzyczną rozpoczęła we wczesnym dzieciństwie. Zaczęła komponować mając lat sześć, a zapisywać swoje kompozycje w 12 roku życia. Studiowała grę na fortepianie w klasie Ireny Protasewicz i Wandy Łosakiewicz oraz kompozycję pod kierunkiem Kazimierza Sikorskiego w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie. Działalność artystyczną rozpoczęła jako pianistka już w czasie studiów. W następnych latach koncertowała w Polsce, Belgii, Austrii i dawnej Czechosłowacji. Była współzałożycielką, a w latach 1964-68 sekretarzem generalnym, polskiej sekcji „Jeunesses Musicales". Jesienią 1968 r. otrzymała dwuletnie stypendium francuskiej Fundacji im. Ravela na dalsze studia w Paryżu. Tam kształciła się pod kierunkiem Nadii Boulanger, Oliviera Messiaena i Pierre Schaeffera, skupiając się jednak przede wszystkim na muzyce elektronicznej. W 1969 r. powierzono jej przygotowanie w Studiu Elektronicznym Radia Francuskiego muzyki do spektaklu *EK-stasis* Elli Marceau (Elżbiety Jaroszewicz – żony mima Marcela Marceau), co po raz pierwszy przyniosło kompozytorce szerszy rozgłos. Wkrótce zaprezentowano jej twórczość na Festiwalu w Awinionie. Weszła do sławnej Group de Recherches Musicales. W 1970 r. utworzyła własną Group International Electroacoustique de Paris. Po kolejnych wykonaniach kompozytorką zainteresowała się firma wydawnicza Salabert i gramofonowa Philips. Znany francuski krytyk Antoine Goléa po zapoznaniu się z partyturą opery *Kolonia karna* opracował francuską wersję libretta i zasugerował jej wystawienie teatrowi w Tours – gdzie doszło do prapremiery w marcu 1972 r. W następnym roku jej kolejna opera *Trojanki* według Eurypidesa we współczesnej wersji J.P. Sartre'a została wystawiona w Paryżu.

Joanna Bruzdowicz studiowała muzykologię pod kierunkiem Jacquesa Chailleya na Sorbonie, gdzie uzyskała stopień doktora na podstawie pracy *Matematyka i logika w muzyce współczesnej*. W 1975 r. zamieszkała na stałe w Tervuren koło Brukseli. Zajęła się promowaniem muzyki polskiej w Belgii. W 1983 r. założyła Belgijskie Towarzystwo im. Fryderyka Chopina i Karola Szymanowskiego, którego jest przewodniczącą. Ponadto pełni funkcję wiceprzewodniczącej International Federation of Chopin Societies. Wraz z mężem Jürgenem Tittelem napisała wiele scenariuszy filmowych, m.in. dla telewizji francuskiej i niemieckiej. Promuje nową muzykę w audycjach radia francuskiego, belgijskiego i niemieckiego. Kieruje kursami kompozytorskimi we francuskim Aix-en-Provence oraz w Stanach Zjednoczonych (w Massachusetts Institute of Technology, University of California w Los Angeles i w Yale University), a także w University of Montreal w Kanadzie.

W 2001 r. Joanna Bruzdowicz została uhonorowana Orderem Odrodzenia Polski „Polonia Restituta".

Po 25 latach pobytu w Belgii przeniosła się do Francji, gdzie zamieszkała w domu wybudowanym w swej posiadłości w miasteczku Cérét u stóp Pirenejów (Katalonia). Od 1996 r. organizuje tam festiwale muzyki trzech narodów, które pierwsze uchwaliły demokratyczną konstytucję – Stanów Zjednoczonych, Francji i Polski. Zajmuje dziś poważne i ustalone miejsce w życiu kulturalnym Francji i muzyce tego kraju. Tam odbyły się prawykonania większości jej utworów – dwóch pierwszych oper (*Kolonia karna* i *Trojanki*), *I Symfonii, Koncertu skrzypcowego* i wielu innych, w większości powstałych na zamówienie francuskich instytucji kulturalnych. W 2006 r. z jej inicjatywy powstało w Perpignan CAT.Studios, centrum produkcji i dystrybucji filmowej oraz studia nagrań muzyki filmowej – jest jednym z czterech dyrektorów Studia. Jest też aktywnym kompozytorem muzyki filmowej. Jej twórczość obejmuje 6 dzieł scenicznych, 11 utworów orkiestrowych, 42 kameralne, 9 elektroakustycznych oraz 24 filmowe i teatralne.

Wczesne kompozycje odznaczały się swobodną formą, stosowaniem nowoczesnych środków technicznych, różnorodnością barw brzmieniowych. W latach studiów paryskich interesowały ją wszelkie ówczesne style i rodzaje twórczości, wykorzystanie wszelkich istniejących środków. Napisała wówczas wiele utworów z użyciem taśmy, z muzyką elektroakustyczną, elektroniczną. Jej muzyka towarzyszyła spektaklom łączącym ruch, malarstwo abstrakcyjne, pantomimę. Z końcem lat osiemdziesiątych odeszła od eksperymentowania do swej „pierwszej miłości" – pracy nad dźwiękiem instrumentów akustycznych, nad głosem ludzkim, intensywnością reakcji na kolor i formę dźwięku.

Odkąd blisko 40 lat temu Joanna Bruzdowicz wyjechała z kraju, pozostaje prawie nieobecna w świadomości Polaków. Poza sporadycznymi inscenizacjami oper w Teatrze Wielkim w Warszawie (*Bramy raju* w 1987 r. i *Kolonia karna* w 1995 r.), dwukrotną prezentacją utworów na Festiwalu „Warszawska Jesień", a ostatnio we Wrocławiu w związku z prezentacją muzyki filmowej, jej twórczość w Polsce jest praktycznie nieznana.

Egon Schiele | Prorok | Self-seer | 1911

Kolonia karna – dramat muzyczny w jednym akcie, według opowiadania Franza Kafki *In der Strafkolonie*, z librettem Jarosława Simonidesa i Joanny Bruzdowicz, powstał w 1968 r. na zamówienie Praskiej Opery. Do wykonania w Pradze jednak nie doszło z powodu sytuacji politycznej w tym kraju i załamania się „Praskiej Wiosny". Prapremiera, w nieco zmienionej wersji muzycznej i w języku francuskim, odbyła się w 1972 r. w Operze w Tours we Francji, a następnie – z kolejnymi zmianami – w 1986 r. na scenie Małego Teatru Opery Królewskiej w Liege (Le Petit Téâtre de l'Opéra Royal de Liege).

Wersja z Tours przewidywała orkiestrę symfoniczną (45 lub 19 muzyków) oraz dwie taśmy, wersja z 1986 r. – orkiestrę nagraną na taśmie i taśmę z muzyką elektroniczną oraz kwintet dęty *live*.

THE PENAL COLONY

KAZIMIERZ KOŚCIUKIEWICZ

The year was 1968 and the political and social tension in Poland ran high. The communist government was preparing an anti-Zionist campaign in reaction to the sympathy shown by many Poles to victors of Six-Days' War in the Near East; the so-called 'March events' – protests at the Warsaw University – were about to happen. This was the time of the Prague Spring in Czechoslovakia and of student protests against the establishment in the West. On the other hand, music in Poland was prospering as never before, with Witold Lutosławski, Tadeusz Baird, Krzysztof Penderecki, Henryk Mikołaj Górecki composing at their best and winning recognition outside Poland.

Having earned her degree from the State Higher School of Music in Warsaw Joanna Bruzdowicz would shortly leave for Paris to continue her education, take up permanent residence there, first in France, later in Belgium, and finally in Northern Catalonia (France). In Poland she already had made a name for herself as an energetic personality, active as the Secretary General of the Polish section of the Jeunesses Musicales international federation, music critic and journalist. Her contemporaries remember Joanna Bruzdowicz as someone who was full of life and energy, outstanding and cosmopolitan: 'she emanates optimism, energy, brilliance, deliciously tempered with a fine sense of humour and practical sense. Always inventing new tasks for herself and others, she loved doing things and being with people.' (Grzegorz Michalski musicologist). There is no question that she stood out and was part of the young artistic elite. Presumably with good reason the French scholarship was offered to her as was the commission to write an opera for the Národní divadlo theatre in Prague.
It is an interesting point why Joanna Bruzdowicz chose one of Kafka's stories as the subject of her opera. *In the Penal Colony* (written in 1914) was published in 1961 with Kafka's other short stories and was

being rediscovered by readers in Poland. Of his stories surely it must be the most horrifying and gruesome account of refined and absurd brutality. Perhaps a peculiar choice for someone so young and full of life and expectations, a woman too. Well, the world around was anything but joyful and the trauma from the horrors of the world war – 'age of crematoriums' – rather than fading with the passage of time grew and renewed itself in the post-war generation. *The Penal Colony* was the first opera to take up such a drastic subject but the atmosphere of disaster, existential vacuum is present in many works of music, theatre and film written at the time. As it were, also in her subsequent output the young Polish composer demonstrated sensibility to cardinal problems afflicting modern man and showed herself ready to address in her art both the eternal subjects and those which are peculiar to the modern age. Next to Krzysztof Penderecki and Henryk Mikołaj Górecki JOANNA BRUZDOWICZ is the living Polish composer at present best known outside Poland. Her works have been performed not only in concert venues but also in opera houses, a ground much harder to penetrate, published by recognised French publishers Choudens and Salabert.

Born 17 May 1943 in Warsaw in a musical family (her father played the cello, her mother was a pianist) Joanna Bruzdowicz started her musical education very early composing her first pieces at six and writing them down at twelve. She studied the piano (with Irena Protasewicz and Wanda Łosakiewicz) and composition (with Kazimierz Sikorski) in the State Higher School of Music in Warsaw. Even as a student she started giving piano recitals in Poland and subsequently, also in Belgium, Austria and Czechoslovakia. She was one of the founders of the Polish section of the Jeunesses Musicales and its Secretary General (1964-68). Offered a Ravel scholarship in autumn of 1968 she continued her education in Paris with Nadia Boulanger, Olivier Messiaen and Pierre Schaeffer, although her main interest continued to be electroacoustic music. In 1969 she won wider recognition for the music she wrote for *EK-stasis*, a project produced at the Electroacoustic Studio of the French radio conceived by Ella Marceau, wife of Marcel Marceau.

Sometime later, her output was presented at the Festival in Avignon. She became member of the electroacoustic Groupe de Recherches Musicales. In 1970 she formed her own Group International Electroacoustique de Paris. Her music won her contracts with Salabert publishers and Philips. Antoine Goléa wrote for her a French version of *The Penal Colony* and promoted its world premiere production in Tours (March 1972). This was followed by the production of another of her operas *Trojan Women* after Euripides in a contemporary version written by J.P. Sartre in Paris a year later.

Joanna Bruzdowicz studied musicology with Jacques Chailley at the Sorbonne where she earned her doctor's degree for the dissertation 'Mathematics and Logic in Contemporary Music.'

In 1975 she took up permanent residence at Tervuren near Brussels, Belgium where she did much to promote Polish music in that country eg by forming the F. Chopin and K. Szymanowski Belgian Society of which she is Chairwoman. Her other duties include acting as vice-chairwoman of the International Federation of Chopin Societies. With her husband Jürgen Tittel she has written many film scenarios, eg for French and German television. She continues to promote new music in programmes broadcast by French, Belgian and German radio. She gives lectures on composition in Aix-en-Provence and United States (Massachusetts Institute of Technology, University of California in Los Angeles, and Yale University), as well as at University of Montreal in Canada.

In 2001 Joanna Bruzdowicz was honoured for her contribution to Polish culture with the 'Polonia Restituta', one of Poland's highest orders.

Settled at present in Cérét at the foothills of the Pyrenees, since 1996 Joanna Bruzdowicz has continued organising festivals of music of the three nations – the first to enact a democratic constitution – United States, France and Poland. She has established her position in the cultural life of France. Most of her works were first performed in that country (her first operas *The Penal Colony* and *The Trojan Women*,) 1st *Symphony, Violin Concerto* etc, the majority written on commission from French institutions of culture. In 2006 she helped

start the CAT.Studios in Perpignan, centre of production and distribution of films and studios for recording film music. She is one of the directors of this Studio as well as active composer of film music.

Her output includes 6 pieces for the theatre, 11 orchestral works, 42 pieces of chamber music, 9 electroacoustic works as well as 24 pieces of music for film and theatre.

Her early compositions were marked by a free form, use of innovative technical means, diversity of colour of sound. During her student years in Pairs she took interest in all current styles and techniques of composing and took advantage of all the available techniques and resources (eg music on tape, electroacoustic, electronic music). Her compositions accompanied projects which combined movement, abstract painting and pantomime. In late 1980s she abandoned experiments for her 'first love' – working with the sound of acoustic instruments and the human voice, intensity of reaction to colour and form of sound.

After an absence of close to four decades the music of Joanna Bruzdowicz is little known in Poland. Apart from rare productions of her operas, in the National Opera in Warsaw (*Bramy raju* Gates of Paradise w 1987 and *The Penal Colony* in 1995), presentation on two occasions of her pieces at the Warsaw Autumn festival of contemporary music, and recently in Wrocław, at a presentation of film music, her compositions are virtually unknown in Poland. *The Penal Colony* – music drama in one act, after a short story by Franz Kafka *In der Strafkolonie*, with a libretto by Jarosław Simonides and Joanna Bruzdowicz, was written in 1968 upon commission from the Opera of Prague but was never performed in Czechoslovakia owing to the political situation after the foundering of the Prague Spring. Its world premiere in a slightly modified version and in French translation took place in 1972 in Tours (France) and with further changes, in Belgium in 1986 (at Le Petit Téâtre de l`Opéra Royal de Liège).

The first of these versions was for a symphonic orchestra (45 or 19 musicians) and two tapes, the second version – for an orchestra recorded on tape, a tape with electronic music and a *live* wind quintet.

STRESZCZENIE LIBRETTA – *KOLONIA KARNA*

KAZIMIERZ KOŚCIUKIEWICZ

Kolonia karna na wyspie w kraju podzwrotnikowym. Ma się odbyć egzekucja żołnierza skazanego za nieposłuszeństwo i obrazę zwierzchnika. Na życzenie komendanta przy egzekucji asystuje zaproszony cudzoziemiec – podróżny, który ma wydać swoją opinię na jej temat. Oficer nadzorujący i wykonujący egzekucję z pomocą innego żołnierza jest jednocześnie ustanowiony sędzią. W trakcie przygotowań objaśnia podróżnemu działanie specjalnego przyrządu do wykonywania wyroków. Jest to niezwykle skomplikowany aparat tortur, zbudowany według projektu poprzedniego, nieżyjącego już komendanta kolonii. Do aparatu dołączony jest zestaw wykresów sporządzonych osobiście przez byłego komendanta, które oficer pieczołowicie przechowuje. Wykresy określają rodzaj wyroku, który podczas egzekucji zostanie wypisany przy pomocy odpowiednio zaprogramowanych igieł – na plecach i całym ciele skazańca. Aparat na skutek długotrwałego i wielokrotnego używania oraz prawdopodobnie świadomego ograniczania środków na jego konserwację przez obecnego komendanta jest w coraz gorszym stanie technicznym. Oficer zamierza wykorzystać obecność podróżnego cudzoziemca, by za sprawą jego obiektywnej opinii (o całej procedurze i stanie technicznym aparatu) wymusić na komendancie środki na konserwację i części zamienne do urządzenia. W międzyczasie przystępuje do rozpoczęcia okrutnej egzekucji. W związku z tym, że podróżny nie wyraża ochoty na wsparcie zamiarów oficera i uczestniczenia w jego planach, a nawet kwestionuje całą procedurę egzekucji, oficer odstępuje od kontynuowania egzekucji na skazańcu. Konsekwencją uznania wyroku za niesprawiedliwy jest dla niego wydanie wyroku na siebie i poddanie się egzekucji w miejsce zwolnionego skazańca. Czyni to ku konsternacji i przerażeniu podróżnego. Ten czym prędzej uchodzi z miejsca kaźni. Przed opuszczeniem wyspy żołnierz pokazuje mu grób dawnego komendanta. Napis na kamieniu nagrobnym głosi: „Tu spoczywa stary komendant. Jego zwolennicy, którzy muszą teraz pozostać bezimienni, wykopali mu grób i położyli kamień. Istnieje proroctwo, że po pewnej liczbie lat komendant zmartwychwstanie i poprowadzi swych zwolenników do walki o odzyskanie kolonii. Ufajcie i czekajcie!".

THE LIBRETTO A SUMMARY – *THE PENAL COLONY*

KAZIMIERZ KOŚCIUKIEWICZ

A penal colony in a subtropical country. An execution is about to take place of a soldier convicted for disobeying and insulting his superior. At the request from the Commandant a foreigner is present at the execution – the Traveller, who is to give his opinion on the subject. The Officer in charge supervising the execution is also the appointed judge. While the execution is being prepared he explains to the Traveller the operation of a special machine which will carry out the sentence. It is an extremely complicated torture device, designed by the Old Commandant of the colony, now dead. The machine operates according to a set of diagrams developed by the Old Commandant himself which are now treasured by the Officer. They describe the type of sentence which during the execution will be engraved with specially programmed needles – on the back and entire body of the condemned man. Due to constant and repeated use and, probably, due to deliberate reduction by the present Commandant of resources needed for maintenance, the technical condition of the machine has steadily deteriorated. The Officer wishes benefit from the presence of the Traveller and his impartial opinion (about the entire procedure and technical condition of the apparatus) to persuade the Commandant to disburse resources for repairs and spare parts for the machine. In the meantime he puts the brutal execution into motion. Finding that the Traveller is not ready to lend his support, worse, he questions the entire procedure, the Officer stops the execution. Since his verdict has been judged unjust the Officer feels bound by duty to sentence himself and submits to punishment in place of the condemned man who is now set free. He does this to the consternation and horror of the Traveller who leaves the site of the execution as soon as he can. Before leaving the island the soldier shows to the Traveller the grave of the Old Commandant. The inscription on the gravestone is the following: 'Here rests the Old Commandant. His followers who must now remain unnamed dug his grave and laid this stone. There is a prophecy that after a number of years the Commandant shall rise from the dead and lead his followers in a struggle to retake the colony. Have faith and wait!'.

REALIZATORZY | PRODUCERS

TOMASZ SZREDER

KIEROWNIK MUZYCZNY, DYRYGENT
MUSIC DIRECTOR, CONDUCTOR

dyrygent
music director

Studia w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie ukończył w 1982 r. w klasie dyrygentury symfoniczno-operowej profesora Stanisława Wisłockiego. Uczestniczył w kursach mistrzowskich w Szombathely na Węgrzech i w Wiedniu. Odbył również staże w instytucjach kultury w Monachium jako stypendysta Bawarskiego Ministerstwa Kultury i Sztuki. W czasie studiów założył i prowadził do 1984 r. Studencką Orkiestrę Kameralną, a w latach 1984-1991 pracował jako asystent i dyrygent w Teatrze Wielkim w Warszawie. Od 1990 do 1995 r. był dyrektorem naczelnym i artystycznym Filharmonii Kieleckiej. Obecnie, od 1996 r., jest kierownikiem muzycznym i dyrygentem w Operze Wrocławskiej. W swoim dorobku artystycznym ma nagrania telewizyjne, radiowe i płytowe, m.in. *Tosca* G. Pucciniego z zespołem Opery Wrocławskiej, a w szerokim repertuarze wykonawczym posiada najważniejsze dzieła muzyki symfonicznej, operowej i oratoryjno-kantatowej. Dyrygował w większości polskich filharmonii, a także za granicą: w Niemczech, Belgii, Danii, Stanach Zjednoczonych oraz na Ukrainie i Litwie. Za jedno z najważniejszych dokonań artystycznych uważa realizację premiery *Hagith* K. Szymanowskiego, wystawionej w 2005 r. na scenie Opery Wrocławskiej. Opera ta została wydana na DVD w 2007 r. Jako jeden z nielicznych dyrygentów poprowadził wykonanie całej tetralogii Ryszarda Wagnera *Pierścień Nibelunga* (2006). Była to pierwsza powojenna realizacja tego monumentalnego dzieła we Wrocławiu. Pod jego batutą zabrzmiała również *Carmen* G. Bizeta, której premiera odbyła się w maju 2007 r. w Operze Wrocławskiej.

***

Graduate of the Frederic Chopin Academy of Music in Warsaw, class of symphony and opera conducting of Prof. Stanisław Wisłocki (1982). Master courses in Szombathely (Hungary) and Vienna, training in Munich (eg at Hochschule für Musik und Theater) on a grant from the Bavarian Ministry of Culture and Art. During his time as student he formed and led (until 1984) the Student Chamber Orchestra. In 1984-1991, with the National Opera in Warsaw as assistant and conductor. From 1990 until 1995, General and Artistic Director of the Philharmonic in Kielce. Currently, starting from 1996, music director and conductor with the Wrocław Opera.

His extensive repertoire includes all major works of symphonic, opera and oratorio-cantata music. Tomasz Szreder has conducted in most philharmonic houses in Poland as well as abroad, in Germany, Belgium, Denmark, Ukraine, Lithuania and United States. He made many recordings for the television, radio and on disc, eg *Tosca*, produced with the Wrocław Opera. Considers as one of his major artistic achievements the production of K. Szymanowski's opera *Hagith* staged in 2005 by the Wrocław Opera, recorded on DVD in 2007. Is one of a small number of conductors to lead the production of the entire *Ring of the Nibelung* cycle (2006), the first production of Wagner's monumental work in Wrocław after the war.

His most recent engagement was conducting the premiere performance of *Carmen* at the Wrocław Opera in May 2007

JUTRO | TOMORROW

EWELINA PIETROWIAK

REŻYSER I SCENOGRAF | STAGE DIRECTOR & SET DESIGNER

reżyser
set designer

Absolwentka Wydziału Reżyserii warszawskiej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza (2006), Wydziału

Architektury Politechniki Poznańskiej (2001) oraz Państwowej Szkoły Muzycznej I st. Asystowała Mariuszowi Trelińskiemu w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej w Warszawie przy spektaklach *Dama Pikowa* Piotra Czajkowskiego i *Andrea Chenier* Umberto Giordano. Zadebiutowała *Pokojówkami* Jeana Geneta w warszawskim Teatrze Ateneum (styczeń 2006), reżyserowała także w zielonogórskim Teatrze im. L. Kruczkowskiego, w gdańskim Teatrze Wybrzeże oraz na scenie LeMadame i w Laboratorium Dramatu w Warszawie. Uczestniczyła w warsztatach teatralnych *Sztuka Dialogu* skupiających młodych aktorów, reżyserów i dramaturgów, przygotowała także kilka prób czytanych nowych sztuk, m. in. w Teatrze Polskim w Poznaniu. Do swoich spektakli projektuje scenografię. Jest również autorką scenografii przedstawienia Teatru Wierszalin w Supraślu pt. *Wierszalin. Reportaż o końcu świata* wg Włodzimierza Pawluczuka w reżyserii Piotra Tomaszuka, za którą otrzymała nagrodę dla najlepszego scenografa XIV Międzynarodowych Toruńskich Spotkań Teatrów Lalek. Jej ostatnią premierą była *Sonata jesienna* Ingmara Bergmana w Teatrze Ateneum w Warszawie (listopad 2007).

***

Graduate of the Directing Department of A. Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw (2006), Architecture Department of the Poznań Polytechnic (2001), and the State Music Conservatory (1st degree). Has worked with Mariusz Treliński at Teatr Wielki – Polish National Opera in Warsaw (*The Queen of Spades, Andrea Chenier*). Her debut was Jean Genet's *The Maids* in Theatre Ateneum in Warsaw (January 2006); other productions include *Hedda Gabler* (L. Kruczkowski Theatre in Zielona Góra), R.Harwood's *The Guests* (Le Madame), and plays by contemporary Polish playwrights – *All Inclusive* (Theatre Wybrzeże in Gdańsk), *Matka Cierpiąca* (Laboratorium Dramatu in Warsaw). Has been participant of 'Art of the Dialogue' theatre workshops in Warsaw which attract young actors, directors and playwrights and directed a number of rehearsals of new plays, eg in Teatr Polski in Poznań.

Ewelina Pietrowiak designs sets to her own productions. Her sets designed for *Wierszalin. An Account on the End of the World*, based on the writings of Włodzimierz Pawluczuk directed by Piotr Tomaszuk

at the experimental Wierszalin Theatre in Supraśl won her the Best Set Designer award from the 14th International Puppet Theatres Meetings in Toruń. Her latest premiere was Ingmar Bergman's *Autumn Sonata* at Teatr Ateneum in Warsaw (November 2007).

KOLONIA KARNA | THE PENAL COLONY

MAREK WEISS-GRZESIŃSKI

REŻYSER | STAGE DIRECTOR

Studiował polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim (dyplom w 1974 r.), a następnie reżyserię w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej (dyplom w 1980 r.). Debiutował realizacją *Troilusa i Kressydy* W. Szekspira na scenie Teatru Narodowego. Jeszcze przed ukończeniem studiów został dyrektorem Teatru Muzycznego w Słupsku, który stał się jedną z najciekawszych scen w latach 1979-81. Jako stypendysta British Institute odbył studia szekspirowskie w Anglii. Ich efektem było kilka inscenizacji dramatów Szekspira, w tym *Hamlet* nagrodzony na Festiwalu w Toruniu, oraz letnie warsztaty szekspirowskie organizowane przez teatr słupski dla studentów szkół teatralnych.

Realizacja *Manekinów* wg Brunona Schulza z muzyką Z. Rudzińskiego przygotowana w Operze Wrocławskiej skierowała jego zainteresowania w stronę teatru muzycznego, a międzynarodowy sukces tego spektaklu na wielu światowych scenach spowodował powołanie trzydziestoletniego twórcy na stanowisko naczelnego reżysera Teatru Wielkiego w Warszawie. Zrealizował tam kilkanaście oper, prezentowanych również za granicą, które przez 20 lat stanowiły fun-

dament repertuarowy tego teatru. Najważniejsze z nich to: *Fidelio* L. van Beethovena (Moskwa, Drezno, Vichy), *Wozzeck* A. Berga (prapremiera polska), *Straszny dwór* S. Moniuszki (Wiedeń, Moskwa, Drezno), *Borys Godunow* M. Musorgskiego (Paryż, Karlsruhe, Luksemburg), *Aida* G. Verdiego (Francja, Szwajcaria, Niemcy, Luksemburg), *Makbet* G. Verdiego (Niemcy, Francja, Szwajcaria), *Traviata* G. Verdiego (Japonia, Niemcy, Francja), *Mistrz i Małgorzata* R. Kunada (realizacja telewizyjna dla niemieckiej ZDF i transmisja satelitarna do kilkunastu krajów Europy), *Bramy raju* J. Bruzdowicz (nagroda Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarności" w dziedzinie teatru za rok 1987), *Dama Pikowa* P. Czajkowskiego (Paryż), *Nabucco* G. Verdiego (Niemcy, Chiny, Francja, Cypr, Luksemburg), *Salome* R. Straussa (Niemcy, Austria, Szwajcaria, Włochy), *Raj utracony* K. Pendereckiego (prapremiera polska) oraz *Don Giovanni* W.A. Mozarta (premiera w Luksemburgu).

Wiele realizacji zagranicznych przygotowywał na zamówienie festiwali w Carcassonne, Vichy, Pafos i Xanten. Reżyserował w teatrach operowych Bułgarii, Izraela, Niemiec, Francji, Luksemburga, Korei Południowej, Finlandii, Belgii, Holandii oraz USA (prawykonanie *Króla Rogera* K. Szymanowskiego, uznane przez krytyków nowojorskich za największe wydarzenie muzyczne w marcu 1992 r.).

W latach 1990-1991 był dyrektorem Teatru Północnego w Warszawie (dawna Komedia). Z tego okresu najważniejsza była realizacja sztuki Weissa *Marat-Sade* i własnego dramatu *Opętanie*, będącego parafrazą libretta *Diabłów z Loudun* (opery K. Pendereckiego realizowanej w tym samym czasie w Teatrze Wielkim w Łodzi i prezentowanej potem w Niemczech). W Łodzi wyreżyserował także *Don Giovanniego* W.A. Mozarta. Sukces tego spektaklu przyczynił się do ponowienia propozycji objęcia przez Marka Weiss-Grzesińskiego stanowiska naczelnego reżysera Teatru Wielkiego, a ten trzyletni okres zaowocował zaproszeniem go jako dyrektora artystycznego do Teatru Wielkiego w Poznaniu. Tam właśnie, w latach 1995-2001 zrealizował wiele premier, spośród których wymienić należy *Elektrę* M. Theodorakisa (prapremiera światowa), *Nabucco*, *Traviatę*, *Trubadura*, *Aidę* G. Verdiego, *Toskę* i *Madama Butterfly* G. Pucciniego, *Wesele Figara* i *Czarodziejski flet* W.A. Mozarta, *Cyrulika sewilskiego* G. Rossiniego, *Halkę* S. Moniuszki, *Carmen* G. Bizeta, *Salome* R. Straussa, *Diabły z Loudun* K. Pendereckiego oraz *Borysa Godunowa* M. Musorgskiego. Spektakle te były prezentowane w Niemczech, Francji i Luksemburgu, niektóre z nich zostały nagrane dla TVP i wielokrotnie emitowane na antenie. Najważniejszy z nich – *Galina* M. Landowskiego – został zaproszony

na EXPO 2000 w Hanowerze. Z wielu realizacji w innych miastach Polski na uwagę zasługują monumentalne inscenizacje *Nabucco*, *Aidy*, *Skrzypka na dachu* przygotowane przez Operę Wrocławską, z którą Marka Weiss-Grzesińskiego łączy stała współpraca, w ramach której zrealizował także *Wolnego strzelca* C.M. von Webera, *Antygonę* Z. Rudzińskiego i *Czarodziejski flet* W.A. Mozarta. Realizację *Wolnego strzelca* C.M. von Webera powtórzył w Warszawskiej Operze Kameralnej, której został etatowym reżyserem. Od stycznia 2008 r. jest Dyrektorem Naczelnym i Artystycznym Opery Bałtyckiej w Gdańsku.

***

Graduated from the Polish studies of Warsaw University (1974) and directing department of the State Theatre Academy in Warsaw (1980) Marek Weiss made his professional debut as director in Shakespeare's *Troilus and Cressida* in Teatr Narodowy (National Theatre) in Warsaw.

Even before earning his diploma he became director of the Musical Theatre in Słupsk (1978-81), one of the most interesting drama companies in Poland at the time. Following a scholarship from the British Council which allowed him to study Shakespeare in England he directed a number of Shakespeare's plays, eg *Hamlet*, which won a prize from the Drama Festival in Toruń, Poland, and organised summer workshops, on Shakespeare with the Theatre in Słupsk for students of drama schools.

His *Manekiny* (*Mannequins*), chamber opera after Bruno Schulz with music by Z. Rudziński produced by the Wrocław Opera led him to turn his attention to musical theatre; international success of *Manekiny* won the young director an engagement with the National Opera in Warsaw. With this company he produced several operas, many of which toured abroad and for two decades formed the core of the repertoire of the National Opera, eg: *Fidelio* (L. Beethoven) – presented in Moscow, Dresden, Vichy; *Wozzeck* (A. Berg); *The Haunted Manor* (S. Moniuszko) – taken to Vienna, Moscow, Dresden; *Boris Godunov* (M. Mussorgsky) – presented in Paris, Karlsruhe, Luxembourg; three of Verdi's operas: *Aida* – France, Switzerland, Germany, Luxembourg; *Macbeth* – Germany, France, Switzerland; *Traviata* – Japan, Germany, France; *The Master and Margarita* (R. Kunad) – a production for the German ZDF and satellite transmission to many European countries); *Gates of Paradise* (J. Bruzdowicz); *The Queen of Spades* (P. Tchaikovsky) – shown in Paris; *Nabucco* (G. Verdi) – Germany, China, France, Cyprus,

Luxembourg; *Salome* (R. Strauss) – Germany, Austria, Switzerland, Italy; *Paradise Lost* (K. Penderecki); *Don Giovanni* (W.A. Mozart) – premiered in Luxembourg.

He developed many productions on commission from festivals in Carcassonne, Vichy, Paphos and Xanten and worked with Opera companies in Bulgaria, Israel, Germany, France, Luxembourg, S. Korea, Finland, Belgium, Netherlands and USA; eg, the premiere performance of his *King Roger* (K. Szymanowski) was acclaimed by New York critics as a major music event in March 1992.

As director of Teatr Północny in Warsaw (1990-1991) he directed the play Mozart-Sude (P. Weiss) and his own play *Opętanie* (Obsession), a paraphrase of the libretto to *The Devils of Loudun* (opera of K. Penderecki which he also directed at this time for the Grand Theatre in Łódź and later presented in Germany). Also in Łódź he directed Mozart's *Don Giovanni*. Success of this production won Marek Weiss-Grzesiński a new invitation for the position of chief director of the National Opera and after three years, an engagement of Artistic Director with the Grand Theatre in Poznań (1995-2001). With this opera company he directed several premieres, most notably: *Electra* (M. Theodorakis) (world premiere), *Nabucco, Traviata, The Troubadour* and *Aida* (G. Verdi); *Tosca* and *Madama Butterfly* (G. Puccini); *The Marriage of Figaro* and *The Magic Flute* (W.A. Mozart); *Barber of Seville* (G. Rossini); Halka (S. Moniuszko), *Carmen* (G. Bizet), *Salome* (R. Strauss), *The Devils of Loudun* (K. Penderecki) and *Boris Godunov* (M. Mussorgsky). These productions toured to Germany, France and Luxembourg, some were recorded for the Polish television. The highly successful production of *Galina* (M. Landowski) – was invited to the 2000 EXPO in Hanover.

Of numerous productions directed elsewhere in Poland the most notable were the monumental production of *Nabucco*, *Aida*, *Fiddler on the Roof* staged by the Wrocław Opera, for which company Marek Weiss-Grzesiński also directed *Der Freischütz* (C.M. von Weber), *Antigone* (Z. Rudziński) and *The Magic Flute*. He repeated the production of Weber's opera with the company of the Warsaw Chamber Opera and became for a time its full-time director. Starting from January 2008 Marek Weiss-Grzesiński has been General and Artistic Director with the Baltic Opera in Gdańsk.

MAŁGORZATA SŁONIOWSKA

SCENOGRAF | SET DESIGNER

scenograf

set designer

Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Od 1988 r. związana jest z Operą Wrocławską, dla której tworzy projekty scenograficzne oraz projektuje kostiumy do spektakli operowych i baletowych. Współpracuje z teatrami operowymi w kraju i za granicą, m.in. z Teatrem Wielkim w Łodzi, Teatrem Muzycznym we Wrocławiu, Stadtheater Görlitz. Do jej ważniejszych realizacji scenograficznych w Operze Wrocławskiej należą: *Bolero* M. Ravela, *Sylfidy* F. Chopina, *Królewna Śnieżka* i *Kot w butach* B. Pawłowskiego, *Trzy kroki stąd* M. Oldfielda, *Msza* L. Bernsteina, *Dziadek do orzechów* P. Czajkowskiego, *Romeo i Julia* oraz *Kopciuszek* S. Prokofiewa, *Giselle* A.Ch. Adama, *Cyrulik sewilski* G. Rossiniego, *Impresario w opałach* D. Cimarosa, *Requiem* oraz *Rigoletto* G. Verdiego, *Czarodziejski flet* i *Wesele Figara* W.A. Mozarta, *Kantaty* J.S. Bacha oraz superprodukcja *Carmen* G. Bizeta.

Uznanie przyniosły jej również scenografie zrealizowane w innych teatrach, m.in. do: *Szeherezady* M. Rimskiego-Korsakowa, *Hallo Dolly* J. Hermana, *Peer Gynta* E. Griega, *Napoju miłosnego* i *Don Pasquale* G. Donizettiego, *La serva patrona* G.B. Pergolesiego, *Symphonie fantastique* H. Berlioza, *Le Sacre du Printemps* oraz *Pietruszki* I. Strawińskiego, *Zemsty nietoperza* J. Straussa, a także scenografia do filmu telewizyjnego *Gwiazda* w reżyserii Stefana Szlachtycza.

Projektowała kostiumy do spektakli baletowych: *Jezioro łabędzie* i *Dziadek do orzechów* P. Czajkowskiego, operetki *Zemsta nietoperza* J. Straussa, zrealizowanych przez Operę Wrocławską oraz do oper: *Straszny dwór* S. Moniuszki dla Opery Lwowskej i Teatru

Muzycznego w Lublinie, *Impresario w opałach* D. Cimarosy dla Teatru Wielkiego w Łodzi oraz *Kawalera srebrnej róży* R. Straussa dla Opery Bałtyckiej w Gdańsku. Zachwyt wzbudziły jej kostiumy zaprojektowane do *Krainy uśmiechu* F. Lehara dla Teatru Muzycznego w Gliwicach. Jest autorką scenografii do spektaklu *Mały kominiarczyk* B. Brittena wystawionego na scenie Teatru Wielkiego w Łodzi. W ramach największego przedsięwzięcia artystycznego Opery Wrocławskiej stworzyła kostiumy do wszystkich części tetralogii R. Wagnera *Pierścień Nibelunga* w reżyserii Hansa-Petera Lehmanna – pierwszej powojennej wrocławskiej realizacji tego dzieła. W bieżącym sezonie przygotowała projekty kostiumów do superprodukcji Opery Wrocławskiej *Borys Godunow* M. Musorgskiego w Hali Stulecia, spektaklu baletowego *Figle szatana* A. Münchheimera, S. Moniuszki i R. Augustyna i *Rękopis [...]* R. Augustyna. Entuzjazm najmłodszej widowni wzbudziły kostiumy autorstwa Małgorzaty Słoniowskiej przygotowane do opery dla dzieci *Czerwony Kapturek* J. Pauera.

***

Graduate of the Academy of Fine Arts in Wrocław, with the Wrocław Opera company since 1988 as designer of sets and costumes for opera and ballet. Co-operates with other opera companies in Poland (Grand Theatre in Łódź, Musical Theatre in Gdańsk) and abroad (Stadttheater Görlitz). Her more notable set designs created for the Wrocław Opera include *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), *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. Bach) and *Carmen* (G. Bizet), the latter a megaproduction.

Her other successful projects produced for other theatre companies include *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), as well as sets to *Gwiazda* ('Star', contemporary chamber opera of Z. Krauze) recorded for television by Stefan Szlachtycz.

Małgorzata Słoniowska has designed costumes for the Wrocław Opera ballet (*Swan Lake, Nutcracker*) and operetta (*Die Fledermaus*), and for other companies – eg *The Haunted Manor* (S. Moniuszko) for Lviv Opera of Theatre and 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) production of Musical The Theatre in Gliwice were received with enthusiasm. She also designed the sets to the production of *The Little Sweep* (B. Britten) staged by the Grand Theatre in Łódź.

One of her more memorable projects was designing the costumes to the megaproduction of Wagner's *Ring of the Nibelung* cycle produced by the Wrocław Opera, directed by Hans-Peter Lehmann – the first production in Wrocław after the war. More recent projects include costumes to the megaproduction of *Boris Godunov* (M. Mussorgsky), ballets *Devil's Frolics* (A. Münchheimer, S. Moniuszko, R. Augustyn) and *The Saragossa Manuscript* (R. Augustyn); and to *Little Red Riding Hood* (J. Pauer), all for the Wrocław Opera.

ANNA BERNACKA

MEZZOSOPRAN | MEZZO-SOPRANO

mezzosopran Jessica

Edukację wokalną rozpoczęła w 1997 r. w klasie śpiewu prof. V. Bieleckiej. W 2004 r. otrzymała dyplom z wyróżnieniem wrocławskiej Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego, w klasie śpiewu prof. E. Czermak. Od października 2004 r. jest studentką klasy śpiewu solowego prof. C. Richardson-Smith w Hochschule für Music und Theater w Hanowerze. Trzykrotna stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (lata 2004, 2005, 2006). Jest finalistką XXXVIII Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. A. Dvoraka w Karlowych Varach (2003), finalistką II Ogólnopolskiego Konkursu Wokalnego im. H. Halskiej we Wrocławiu (2003) oraz laureatką I nagrody Konkursu Wokalnego im. S. Moniuszki w Białymstoku (1999). Otrzymała I wyróżnienie na VI Międzyuczelnianym Konkursie Wokalnym w Katowicach (2003). W latach 2002-2006 uczestniczła w międzynarodowych kursach wokalnych prof. T. Żylis-Gary, prof. H. Łazarskiej, prof. R. Karczykowskiego, prof. J. Rappe. Debiutowała w 2005 r. w Niemczech w Oldenburgisches Staatstheater Oper w *Ariadnie z Naxos* R. Sraussa (Dryada) oraz w 2006 r. w *Dialogach Karmelitanek* F. Poulenca (Mere Marie de l'Incarnation). Od sezonu artystycznego 2007/08 Anna Bernacka jest solistką Opery Wrocławskiej. Jej repertuar obejmuje następujące partie: Rosina (*Cyrulik sewilski* G. Rossiniego), Dorabella (*Cosi fan tutte* W.A. Mozarta), Książe Orlofski (*Zemsta nietoperza* J. Sraussa), Magdalena (*Rigoletto* G. Verdiego), Fiodor (*Borys Godunow* M. Musorgskiego), II Dama (*Czarodziejski flet* W.A. Mozarta), Emilia (*Otello* G. Verdiego), Nicklas (*Opowieści Hoffmanna* J. Offenbacha), Giannetta (*Napój miłosny* G. Donizettiego).

***

After initial training in vocal studies (with V. Bielecka earned her diploma with distinction from the Academy of Music in Wrocław (2004), vocal class of E. Czermak. From October 2004 continued education as soloist with C. Richardson-Smith at Hochschule für Music und Theater in Hannover. In 2002-2006 took part in international vocal courses (T. Żylis-Gara, H. Łazarska, R. Karczykowski, J. Rappe). The artist distinguished herself at the 38th International Vocal Competition in Karlove Vary (2003) and holds various awards from important Polish festivals.

Received Ministry of Culture and National Heritage scholarships in 2004, 2005, 2006. Her professional debut was at Oldenburgisches Staatstheater Oper in Germany as Dryad in *Aridane auf Naxos* (2005) and Mother Marie of the Incarnations in *Dialogues of the Carmelites* of F. Poulenc (2006). From the 2007/08 artistic season Anna Bernacka continues as soloist with the Wrocław Opera. Her repertoire includes roles of Rosina (*The Barber of Seville*), Dorabella (*Cosi fan tutte*), Prince Orlofski (*Die Fledermaus*), Maddalena (*Rigoletto*), Fyodor (*Boris Godunov*), Second Lady (*The Magic Flute*), Emilia (*Otello*), Nicklausse (*The Tales of Hoffmann*) and Giannetta (*L'elisir d'amore*).

mezzosopran Jessica

DOROTA DUTKOWSKA

MEZZOSOPRAN | MEZZO-SOPRANO

W 1993 r. ukończyła z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Krakowie w klasie śpiewu Izabelli Jasińskiej-Buszewicz. W latach 1993-1995 była stypendystką Międzynarodowej Fundacji Mozartowskiej, a także brała udział w Sommer Akademie Johann Sebastian Bach w Stuttgarcie. Uczestniczyła w kursach mistrzo-

wskich prowadzonych przez A. Reynolds, T. Żylis-Garę, E. Matis, E. Haefligera. Jest laureatką konkursów wokalnych w Dusznikach-Zdroju, Nowym Sączu i Bratysławie. Jej dorobek koncertowy to m.in. występy na festiwalach: Wratislavia Cantans, Mitte Europa oraz Pražske Jaro. W sezonach artystycznych 1993-1996 współpracowała z Operą i Operetką w Krakowie. Obecnie jest solistką Opery Wrocławskiej. Kreowała partie m.in. w operach: *Nabucco*, *Traviata*, *Falstaff*, *Trubadur*, *Rigoletto* G. Verdiego, *Antygona* Z. Rudzińskiego, *Straszny dwór* S. Moniuszki, *Czarodziejski flet*, *Wesele Figara* W.A. Mozarta, *Cyrulik sewilski* G. Rossiniego, *Skrzypek na* dachu J. Steina, J. Bocka i S. Harnicka *Carmen* G. Bizeta, *Napój* miłosny G. Donizettiego, *Borys Godunow* M. Musorgskiego, *Rigoletto* G. Verdiego.

W 2006 r. wzięła udział w pierwszej w powojennym Wrocławiu realizacji *Pierścienia Nibelunga* R. Wagnera, której podjęła się Opera Wrocławska. Zaśpiewała partie Flosshilde w *Złocie Renu* i *Zmierzchu bogów* oraz Rossweise w *Walkirii*. Występowała w Niemczech, Szwajcarii, Czechach, Słowacji, Irlandii, Szkocji, Anglii, Francji.

Jest laureatką Złotej Iglicy 2003. W 2005 r. została uhonorowana odznaką Zasłużony Działacz Kultury.

***

Graduated with distinction (1993) from the Academy of Music in Krakow (vocal class of I. Jasińska-Buszewicz) continued her education on a scholarship from the International Mozart Foundation, took part in J.S. Bach Sommer Akademie in Stuttgart and in master classes with A. Reynolds, T. Żylis-Gara, E. Matis, E. Haefliger. Winner of several vocal competitions (Duszniki-Zdrój, Nowy Sącz, Bratislava) she has appeared at various festivals (eg Wratislavia Cantans, Mitte Europa, Prague Spring International Music Festival). As soloist with the Wrocław Opera she sings in *Nabucco*, *Traviata*, *Falstaff*, *Troubadour*, *Rigoletto*, *Antigone*, *The Haunted Manor* , *The Magic Flute*, *The Wedding of Figaro*, *The Barber of Seville*, *Fiddler on the Roof*, *Carmen*, *L'elisir d'amore*, *Boris Godunov*, *Rigoletto*.

During the memorable production of R. Wagner's *Ring of the Nibelung*, produced for the first time after 1945 by the Wrocław Opera the artist took the part of Flosshilde (*Das Rheingold* and *Götterdämmerung*) and Rossweise (*Die Walküre)*. She has toured widely outside Poland (in Germany, Switzerland, Czech Republic, Slovakia, Great Britain, Ireland and France).

Dorota Dutkowska is laureate of Złota Iglica award (2003). For her contribution to Polish culture she was presented with a State medal (2005).

KOLONIA KARNA | THE PENAL COLONY

ANDRZEJ KALININ

TENOR

Urodził się w 1963 r. w Cymańsku w Rosji. Naukę muzyki rozpoczął od gry na skrzypcach. Ukończył Konserwatorium im. M. Rimskiego-Korsakowa w St. Petersburgu w klasie śpiewu solowego prof. Sergiusza Riazancewa oraz w klasie kameralistyki prof. Kiry Izotowej. Już podczas studiów wykonał role: Łykowa (*Carska narzeczona* M. Rimskiego-Korsakowa), Luigiego (*Płaszcz* G. Pucciniego) oraz Leńskiego (*Eugeniusz Oniegin* P. Czajkowskiego). Studia ukończył w 1991 r. z wynikiem bardzo dobrym. W 1990 r. uczestniczył w I Międzynarodowym Konkursie Studentów – Wokalistów we Wrocławiu, gdzie otrzymał III nagrodę w kategorii Pieśń. W tym samym roku został zaangażowany jako solista w Operze Wrocławskiej, z którą związany jest do dziś. Debiutował rolą Alfreda w *Traviacie* G. Verdiego w reżyserii A. Hanuszkiewicza.

W 1992 r. na I Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. S. Moniuszki w Warszawie otrzymał nagrodę specjalną. Uczestniczył w I, II i IV Festiwalu Muzyki Wiedeńskiej we Wrocławiu, Poznaniu i Jeleniej

Górze oraz wielokrotnie w Festiwalu im. J. Kiepury w Krynicy. Koncertował na festiwalach muzycznych w Łańcucie, Białymstoku, Warszawie, Łodzi, Kielcach i Koszalinie, a także w Chicago i wielu krajach Europy, m.in. w Holandii, Belgii, Szwajcarii, Niemczech i we Francji.

W 1996 r. otrzymał Złotą Iglicę jako najbardziej lubiany przez publiczność śpiewak. Stale współpracuje z Teatrem Wielkim oraz Teatrem Muzycznym w Łodzi, z Operą na Zamku w Szczecinie oraz Teatrem Muzycznym Roma w Warszawie. W jego dorobku artystycznym znajdują się dzieła o charakterze oratoryjno-kantatowym oraz ponad 30 partii operowych i operetkowych. Wśród nich warto wymienić: Książę (*Rigoletto* G. Verdiego), Alfred (*Traviata* G. Verdiego), Ismael (*Nabucco* G. Verdiego), Fenton (*Falstaff* G. Verdiego), Tamino (*Czarodziejski flet* W.A. Mozarta), Fernando (*Cosi fan tutte* W.A. Mozarta), Szandor Barinkay (*Baron cygański* J. Straussa), Hrabia (*Wiedeńska krew* J. Straussa), Rudolf (*Cyganeria* G. Pucciniego), Ernesto (*Don Pasquale* G. Donizettiego), Stefan (*Straszny dwór* S. Moniuszki), Młody Faust (*Faust* Ch. Gounoda).

***

Born in Tsimansk Russia in 1963 Andrzej Kalinin started his musical education learning the violin but eventually earned his diploma from the Rimsky-Korsakov Conservatory in St. Petersburg) in solo and chamber singing (class of S. Ryazantsev and K. Izotova, respectively). As a student he sang Lykov in *The Tsar's Bride* (Rimsky-Korsakov), Luigi in *Il tabarro* (Puccini) and Lensky in *Eugene Onegin*. Since 1990 with the Wrocław Opera the artist made his professional debut as Alfredo in *Traviata* directed by A. Hanuszkiewicz. In 1996 he was voted Favourite Singer of opera buffs of Wrocław.

With numerous awards from major vocal competitions in Poland (eg special prize from the S.Moniuszko International Vocal Competition Warsaw 1992, Kiepura Competition in Krynica and Festival of Viennese Music) the artist has performed at vocal festivals in Poland (eg Łańcut, Białystok, Warsaw, Łódź, Kielce, Koszalin) and in Europe (eg Netherlands, Belgium, Switzerland, Germany, France) as well as in Chicago. He has engagements with several opera companies and music theatres in Poland (Łódź, Szczecin, Warsaw). His repertoire includes oratorio-cantata music as well as over thirty opera and operetta parts, most notably: Duke (*Rigoletto*), Alfredo (*Traviata*), Ismaele (*Nabucco*), Fenton (*Falstaff*), Tamino (*The Magic Flute*), Fernando (*Cosi fan tutte*), Sandor Barinkay (*The Gypsy Baron*) and Count (*Wiener Blut*), Rodolfo (*La bohème*), Ernesto (*Don Pasquale*), Stefan (*The Haunted Manor*), Young Faust (*Faust*).

ŁUKASZ ROSIAK

BARYTON | BARITONE

Absolwent Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie (2006), studiował pod kierunkiem prof. Włodzimierza Zalewskiego. Uczestniczył w wielu konkursach wokalnych. Otrzymał nagrodę specjalną za interpretację utworów Feliksa Mendelssohna na VII Konkursie Wokalnym w Dusznikach-Zdroju (2002). Jest laureatem II nagrody VI Międzyuczelnianego Konkursu Wykonawstwa Polskiej Pieśni Artystycznej im. Edmunda Kossowskiego (2003). W maju 2005 r. zdobył II nagrodę (pierwszej nie przyznano) na XI Międzynarodowym Konkursie Sztuki Wokalnej im. Ady Sari w Nowym Sączu. W tymże roku otrzymał wyróżnienie na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Harclei Darclee w Rumunii. Sukcesem zakończył udział w Mię-

dzynarodowym Konkursie z okazji 400-lecia Opery *Orfeo* C. Monteverdiego w Weronie. Został finalistą w rywalizacji w partii Orfeusza i zwycięzcą w partii Pastore. Ma na swym koncie udział w licznych koncertach kameralnych, a także nagranie CD dla Polskiego Radia *Pasji wg św. Mateusza* Krzysztofa Knittla (2004). W Teatrze Wielkim Operze Narodowej w Warszawie wystąpił w partii Klowna w spektaklach *Andrea Chenier* Umberto Giordano (2005) i w *Wozzecku* Albana Berga (2 Handwerksbursche). Stypendysta programu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Młoda Polska" z 2007 r.

***

Graduated from F. Chopin Academy of Music in Warsaw (class of W. Zalewski) in 2006 the artist has appeared with success at vocal competitions in Poland (eg special prize for his interpretation of Felix Mendelssohn's music, Duszniki-Zdrój 2002, top prize from Ada Sari Competition in Nowy Sącz) and abroad (eg Hariclea Darclée International Canto Contest and the commemorative International Monteverdi Competition in Verona in 2007 where he was finalist in the part of Orfeo and winner in the part of Pastore). His other credits include a recording on CD for the Polish Radio of *St. Matthew Passion* by K. Knittel (2004). Łukasz Rosiak in his repertoire includes chamber music and the opera (eg *Andrea Chenier*, in 2005, and *Wozzeck* at the Polish National Opera in Warsaw). The artist is currently on a scholarship offered by the 'Young Poland' programme at the Ministry of Culture and National Heritage (2007).

EGON SCHIELE | JESIENNE DRZEWO | AUTUMN TREE | 1911

Dyrekcja, Kierownictwo i Zespół Opery Wrocławskiej
Direction and Management of Wrocław Opera

Dyrektor | Director	Ewa Michnik
Zastępca dyrektora | Deputy Director	Janusz Słoniowski
Pełnomocnik dyrektora ds. finansowych – główny księgowy | Financial department	Kazimierz Zalewski
Kierownik muzyczny | Music Director	Tomasz Szreder
Dyrygenci | Conductors	Ewa Michnik Tomasz Szreder Tadeusz Zathey
Scenograf | Set Designer	Małgorzata Słoniowska
Główny specjalista ds. prawnych | Associate Counsel	Marzena Malinowska
Główny specjalista ds. marketingu | Head of Marketing	Marek Pieńkowski
Kierownik działu koordynacji pracy artystycznej | Head of Artistic Operations	Krystyna Preis
Główny specjalista ds. impresariatu | International Artistic Work Manager	Paweł Marzec
Kierownik działu promocji i obsługi widzów | Audience and Promotion Service	Anna Leniart
Kierownik działu służby pracowniczej | Personnel Department	Grażyna Lis-Galasińska
Kierownik działu płac i ubezpieczeń społecznych | Human Resources	Halina Głodek-Zadka
Rzecznik prasowy | Press spokesman	Elżbieta Szczucka
Inspicjenci | Deputy Stage Managers	Adam Frontczak Julian Żychowicz
Asystent reżysera | Director's Assistant	Hanna Marasz Adam Frontczak*
Asystent dyrygenta | Conductor's Assistant	Artur Wróbel Francesco Bottigliero

* *współpraca | co-operation*

Soliści Śpiewacy | Solists & Singers

Soprany | Sopranos	Wioletta Chodowicz | Ewa Czermak Iwona Handzlik | Aleksandra Lemiszka Aleksandra Szafir | Monika Świostek Ewa Vesin | Jolanta Żmurko

Mezzosoprany | Mezzo-Sopranos	Barbara Bagińska | Anna Bernacka | Dorota Dutkowska | Elżbieta Kaczmarzyk-Janczak Iryna Zhytynska
Tenory | Tenors	Taras Ivaniv | Andrzej Kalinin | Ivan Kit Karol Kozłowski | Edward Kulczyk | Rafał Majzner | Arnold Rutkowski | Maciej Musiał
Barytony | Baritones	Jacek Jaskuła | Zygmunt Kryczka | Maciej Krzysztyniak | Stanisław Kufluk | Łukasz Rosiak
Basy | Basses	Wiktor Gorelikow | Damian Konieczek Janusz Zawadzki | Radosław Żukowski
Bas-Baryton | Bass-baritone	Tomasz Rudnicki

Artyści Gościnni | Special Guest

Soprany | Sopranos	Magdalena Barylak | Agnieszka Bochenek-Osiecka | Tatiana Borodina | Roma Jakubowska-Handke | Aleksandra Kubas | Aleksandra Kurzak Maria Costanza Nocentini Małgorzata Olejniczak | Dorota Wójcik Galina Kuklina-Kępczyńska
Tenory | Tenors	Roberto Accurso | Oleg Balashof Rafał Bartmiński | Krzysztof Bednarek Michał Marzec | Ryszard Minkiewicz Xavier Moreno | Janusz Ratajczak Gregory Turay | Leonid Zakhozhaev Adam Zdunikowski | Aleksander Zuchowicz
Barytony | Baritones	Andrzej Dobber | Mariusz Godlewski Ireneusz Miczka | Maciej Ogórkiewicz Bogusław Szynalski
Bas | Bass-baritone	Paweł Izdebski | Janusz Monarcha
Kontratenor | Countertenor	Sebastian Kaniuk
Pedagodzy wokalni | Vocal teachers	Ewa Czermak | Jolanta Żmurko
Konsultant wokalny | Vocal consultant	Dariusz Grabowski
Korepetytorzy | Coach	Tetyana Dranchuk | Barbara Jakóbczak-Zathey Maria Rzemieniecka | Justyna Skoczek Francesco Bottigliero

ORKIESTRA | ORCHESTRA

Koncertmistrz | Concert master	Stanisław Czermak
Z-cy koncertmistrza | Assistant Concert master	Igor Solonenko | Tomasz Stocki
I skrzypce | 1st violin	Jan Szczerek | Henryk Kozioł Dagmara Kaminska | Arkadiusz Hylewski Anna Majewska | Joanna Bryła Karolina Bartoszek | Edward Mirek* Elżbieta Dawidowicz*
II skrzypce | 2nd violin	Rafał Olszewski | Ilona Borek | Dorota Mirek-Cwalina | Katarzyna Łozowska | Estera Piec Andrzej Tom | Grażyna Starczyńska Magdalena Wąsik* | Aneta Olszewska* Radosław Bruliński*
Altówki | Violas	Andrzej Jakimowicz | Andrzej Szykuła Romuald Żarejko | Marek Kamiński Elżbieta Siedlecka | Barbara Żarejko Włodzimierz Górecki | Wiktor Wojciechowski* Violetta Suszko* | Marianna Piecha*
Wiolonczele | Cellos	Maciej Miłaszewicz | Krystyna Marchel Anna Dynda | Dariusz Piecha Maria Palmowska-Szwechłowicz Agnieszka Stroińska | Katarzyna Łazorko* Robert Stencel* | Bożena Papała*
Kontrabasy | Double Basses	Ireneusz Szykuła | Wiesław Kaczmarczyk Krzysztof Kafka | Dariusz Kaczorowski Mirosław Mały* | Mariusz Dziundzio*
Fortepian / Klawesyn / Organy / Celesta | Keyboard instruments	Maria Rzemieniecka | Justyna Skoczek Francesco Bottigliero | Barbara Zathey Małgorzata Jaworska* | Barbara Sas* Fryderyk Walczak*
Flety | Flutes	Tadeusz Witek | Małgorzata Danielewicz-Borzęcka | Albert Nawarecki Monika Ledwolorz
Oboje | Oboes	Konrad Wojtowicz | Wojciech Merena Krzysztof Olearczyk | Maciej Strasiński
Rożek angielski | English Horn	Mirosław Wiącek

Saksofon | Saxophone	Władysław Kosendiak*
Klarnety | Clarinets	Jadwiga Rymarczuk | Rafał Dynda Marcin Wróbel | Mariusz Bałdyga
Fagoty | Basoons	Andrzej Kuprianowicz | Józef Czichy Dariusz Bator | Sylwester Janiak Jan Urbanowicz
Waltornie | French Horn	Sławomir Wagner | Adam Wolny Jerzy Porębski | Krzysztof Proskień Sławomir Trojanowski | Paweł Szpala Adam Szybiak
Trąbki | Trumpets	Mirosław Wenc | Arkadiusz Tabiś Paweł Spychała | Konrad Sajdak
Puzony | Trombones	Paweł Maliczowski | Wiktor Rakowski Tomasz Ożóg | Piotr Olma
Tuba | Tuba	Grzegorz Pastuszka
Perkusja | Percussion	Zbigniew Wojciechowski | Jarosław Paszko Karol Papała | Bartosz Bindel* Magdalena Dudek* | Bartłomiej Dudek*
Harfa | Harp	Bożena Trendewicz | Magdalena Czopka
Gitara | Guitar	Bartłomiej Helwing*
Inspektor orkiestry | Orchestra inspector	Lech Stasiak

** współpraca | co-operation*

CHÓR | CHORUS

Kierownik chóru | Chorus master	Małgorzata Orawska
Asystent | Assistant of the Chorus master	Bassem Akiki
Korepetytor | Accompanist	Liana Krasyun-Korunna
Inspektor | Chorus inspector	Marek Klimczak
Soprany I | Sopranos I	Agnieszka Czekalska | Alicja Grabowy* Beata Kozłowiecka | Ewa Pilinko Małgorzata Walczyk-Cegiełkowska Andżelika Wesołowska | Beata Wiszniewska Aleksandra Markowska*

Soprany II | Sopranos II	Agnieszka Józefczyk | Maria Kamyczek Jolanta Kołodziejska | Katarzyna Kozdrowska Kinga Krzywda | Kinga Mazurkiewicz Alicja Rudna | Katarzyna Słowińska Milena Wesołowska | Grażyna Czopowska* Karolina Mierzwa*
Alty I | Altos I	Monika Kusz | Halina Majos | Jolanta Michalak-Lechowska | Ewa Wadyńska Ryszarda Nawdziun
Alty II | Altos II	Urszula Czupryńska | Beata Gąsior Jolanta Górecka | Joanna Grabowska Beata Kaczmarska | Anna Wojciechowska Jolanta Serednicka*
Tenory I | Tenors I	Piotr Bunzler | Lesław Kijas | Ryszard Mraz Yevgen Paladiychuk | Maciej Ufniak
Tenory II | Tenors II	Iwan Andrynuk | Łukasz Łukaszka Bolesław Sławiński | Radosław Zawadzki Wojciech Stasik
Barytony | Baritones	Andrzej Andrionowicz | Marek Kłosowski
Basy I | Basses I	Andrzej Adrianowicz | Szymon Olejniczak Albert Stępień | Jerzy Szlachcic Marcin Grzywaczewski
Basy II | Basses II	Mieczysław Chodaczek | Marek Ciepły Marek Kłosowski | Marek Klimczak Bartłomiej Kornacki

** współpraca | co-operation*

BALET | BALLET

Kierownik baletu | Ballet master	Bożena Klimczak
Pedagog baletu | Teacher	Ałła Abesadze
Akompaniator baletu | Coach	Stanisław Gal
I tancerz | First dancer	Natalia Fedorova
Soliści | Soloists	Aleksander Apanasenko | Nozomi Inoue Marta Kulikowska de Nałęcz Sergii Oberemok | Piotr Oleksiak Paweł Oleksiak | Anna Szopa | Paulina Woś
Koryfeje | Corypheès	Dajana Al-Makosi | Anna Gancarz Agata Gawrońska | Liliya Ivanova Jarosław Józefczyk | Neda Kalember

Zespół | Corps de ballet	Tomasz Kęczkowski | Zofia Knetki Daria Korneluk | Konstantin Kuszczenko Łukasz Ożga | Maciej Pluskowski Dariusz Raczycki Kamila Dykta | Dominika Królak Mizuki Kurosawa | Magdalena Lis Joanna Magiera
Inspektor baletu | Ballet inspector	Anna Szopa

KIEROWNICTWO TECHNICZNE | TECHNICAL CREW

Kierownik techniczny | Stage works	Henryk Lidtke
Kierownik zespołu pracowni dekoracji i kostiumów | Decorations and Costumes Atelier	Zbigniew Francuz
Kierownik magazynu kostiumów i garderobianych | Storage (costumes) and dressing room	Krystyna Cichosz
Kierownik sekcji oświetlenia sceny | Stage Lighting	Andrzej Matuszak
Kierownik sekcji akustycznej | Acoustics	Jerzy Gałek
Asystent scenografa ds. technicznych | Technical Assistant to Set Designer	Jan Romanowski
Kierownik pracowni malarskiej | Scenic Painting	Elżbieta Kocowska
Kierownik pracowni krawieckiej męskiej | Men's Costumes Atelier	Waldemar Krawczyk
Kierownik pracowni krawieckiej damskiej | Women's Costumes Atelier	Zofia Dudek
Kierownik pracowni perukarskiej i charakteryzatorskiej | Wigs and makeup Atelier	Grażyna Matuszak
Brygadzista pracowni modystycznej | Milliner Atelier	Romana Mysza
Brygadzista pracowni szewskiej | Shoes Atelier	Bogusław Nowicki

Tłumaczenie tekstów na jęz. angielski | English translation	Anna Kinecka
Projekt i opracowanie graficzne | Graphic design	Angelika Siwon
Przygotowanie i druk | Desk top publishing	PUH SEMATA Sp. z o.o.
Wydawca | Published by	Opera Wrocławska 2008

Mecenat | Patron

MKiDN Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Sponsorzy | Sponsors

Holiday Inn WROCŁAW

Qubus Hotel ★★★★ WROCŁAW

Patroni Medialni | Mass Media Patrons

TVP WROCŁAW

RADIO WROCŁAW

ram

WROCŁAWIANIN

VISITOR

kulturaonline.pl

Sponsorzy Wspomagający | Assistant Sponsors

ORBIS HOTEL WROCŁAW

EPI

OSIEDLE
Komorowice

PROMOCJA
do końca lutego

Kup dom
- dostaniesz samochód

Szczegóły promocji w biurach sprzedaży oraz na:
www.komorowice.pl

Biura sprzedaży:

DOMAR DEVELOPMENT
Galeria Wnętrz DOMAR, Wrocław, ul. Braniborska 14
tel. 071 344 12 37, 691 574 845

PANORAMA NIERUCHOMOŚCI
Panorama Center Sp. z o.o., Wrocław, ul. Kazimierza Wielkiego 27
tel. 071 343 31 33, 662 137 781

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

www.opera.wroclaw.pl | opera@opera.wroclaw.pl

OPERA WROCŁAWSKA

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

DYREKTOR EWA MICHNIK

15.02.2008 · GODZ. 19.00 / 7 p. m.

JUTRO

TADEUSZ BAIRD

OBSADA / CAST

JOZUE	Maciej Krzysztyniak
JESSICA	Anna Bernacka
OZIAS	Wiktor Gorelikow
HARRY	Robert Wrzosek*

* gościnnie/ special guest

KOLONIA KARNA

JOANNA BRUZDOWICZ

OBSADA / CAST

OFICER	Łukasz Rosiak
PODRÓŻNY	Rafał Majzner
STRAŻNICZKA	Agnieszka Czekalska
WIĘŹNIOWIE	Bassem Akiki, Piotr Bunzler, Jolanta Michalak-Lechowska
ŻOŁNIERZE	Ivan Andrunyk, Szymon Olejniczak, Bolesław Słowiński

---

SOLIŚCI, ORKIESTRA, CHÓR OPERY WROCŁAWSKIEJ

SOLOISTS, ORCHESTRA, CHOIR OF THE WROCŁAW OPERA

DYRYGENT / CONDUCTOR TOMASZ SZREDER