

NAPÓJ MIŁOŚNY · G. DONIZETTI

L'ELISIR D'AMORE OPERA WROCŁAWSKA

STYCZEŃ 2009

OPERA WROCŁAWSKA



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

DYREKTOR EWA MICHNIK





R. Bartmiński Nemorino
Superprodukcja *Napój miłosny* | Megaproduction *L'elisir d'amore* | Wrocław – Pergola, VI 2007

NAPÓJ MIŁOSNY

L'ELISIR D'AMORE

GAETANO DONIZETTI

OPERA KOMICZNA W 2 AKTACH | COMIC OPERA IN 2 ACTS

FELICE ROMANI LIBRETTO

MEDIOLAN, 1832 PREMIERA | PREMIERE

WARSZAWA, 1839 PREMIERA POLSKA | POLISH PREMIERE

SPEKTAKLE PREMIEROWE W OPERZE WROCŁAWSKIEJ PREMIERES IN THE WROCŁAW OPERA

PT | FR 23.1.2009 | 19⁰⁰

SO | SA 24.1.2009 | 19⁰⁰

ND | SU 25.1.2009 | 17⁰⁰

CZAS TRWANIA SPEKTAKLU | DURATION: 180 MIN.

1 PRZERWA | 1 PAUSE

SPEKTAKL WYKONYWANY JEST W JĘZYKU WŁOSKIM Z POLSKIMI NAPISAMI
ITALIAN LANGUAGE VERSION WITH POLISH SURTITLES

~~TRANSLATION OF THE LIBRETTO TO THE LIGHT TABLETS~~

OBSADA | CAST

ADINA

ALEKSANDRA KUBAS

EWA MAJCHERCZYK*

JOANNA MOSKOWICZ

DOROTA WÓJCIK*

NEMORINO

RAFAŁ BARTMIŃSKI*

JOO LEE

BELCORE

JACEK JASKUŁA

ŁUKASZ ROSIAK

RAFAŁ SONGAN*

DULCAMARA

JAROSŁAW BODAKOWSKI

BOGUSŁAW SZYNALSKI*

GIANETTA

ANNA BERNACKA

DOROTA DUTKOWSKA

IRYNA ZHYTYNSKA

SOLIŚCI, ORKIESTRA, CHÓR OPERY WROCŁAWSKIEJ

SOLOISTS, ORCHESTRA, CHOIR OF THE WROCŁAW OPERA

Dyrekcja zastrzega sobie prawo do zmian w obsadach.
The current cast are subject to change.

* gościnnie | special guest

REALIZATORZY | PRODUCERS

EWA MICHNIK

DYREKTOR OPERY WROCŁAWSKIEJ, KIEROWNIK MUZYCZNY, DYRYGENT

DIRECTOR OF THE WROCŁAW OPERA, MUSIC DIRECTOR, CONDUCTOR

MICHAŁ ZNANIECKI

INSCENIZACJA, REŻYSERIA I DEKORACJE | STAGE DIRECTION & SET DESIGNS

ILONA BINARSCH

KOSTIUMY | COSTUME DESIGNS

TOMASZ SZREDER

WSPÓŁPRACA MUZYCZNA | MUSICAL CO-OPERATION

BOGUMIŁ PALEWICZ

REŻYSERIA ŚWIATEŁ | LIGHTING DESIGNS

MAŁGORZATA ORAWSKA

PRZYGOTOWANIE CHÓRU | CHORUS MASTER

ZOFIA DOWJAT

ASYSTENT REŻYSERA | ASSISTANT TO THE STAGE DIRECTOR

RAFAŁ OLBIŃSKI

PLAKAT | POSTER

KOMIZM W ŻYWIOLE PIĘKNEGO ŚPIEWU

COMEDY WITHIN BEAUTIFUL SONG COURSING

BOHDAN POCIEJ

Z końcem lat dwudziestych XIX wieku schedę po Rossinim (który po *Wilhelmie Tellu* w roku 1829 zaprzestał pisania oper) przejęli dwaj młodzi kompozytorzy, romantycznej już generacji: Gaetano Donizetti (1797-1848) i cztery lata odeń młodszy Vincenzo Bellini (1801-1835). Rozdzielili oni jakby między siebie, mimowiednie, dziedzictwo tradycji opery włoskiej, z jej zasadniczym podziałem gatunkowym na seria i buffa. Bellini uprawiał tylko operę „poważną”. Donizetti, który od niej również nie stronił, zasłynął głównie jako mistrz opery komicznej (lub też „pół-poważnej” – demi-seria). Bellini, którego talent tak wspaniale rozkwitł, zmarł młodo w wieku lat 34, po skomponowaniu zaledwie dziewięciu oper. Jedynym następcą Rossiniego, godnym wielkości mistrza, pozostał Donizetti. Tę szczytną pozycję utrzymał on aż do pojawienia się pierwszych wybitnych dzieł operowych Verdiego.

Operę komiczną *Napój miłosny* skomponował Donizetti w Neapolu, wiosną roku 1832, w ciągu zaledwie dwóch tygodni. Prapremiera miała miejsce w maju, w mediolańskim Teatro della Canobbiana. W podobnie szybkim tempie powstawały inne jego opery, a skomponował ich (jak podaje *Encyklopedia Muzyczna PWM*) aż 68 w ciągu swego niedługiego przecież życia (prócz tego pisał jeszcze symfonie, utwory kameralne, kantaty, oratoria, msze). W szybkości pisania nie był zresztą Donizetti wyjątkiem (choć może był rekordzistą). W podobnym tempie pisali swoje utwory wielcy i pomniejsi mistrzowie od zarania włoskich szkół operowych XVII wieku. Zresztą w tamtych dawnych czasach panowania w sztuce, aż po wiek XIX, konwencji i stylów powszechnych, pisano muzykę w tempie dla nas wprost niewiarygodnym, seriami – według gatunków i form. Tak jakby strumienie formotwórczej inwencji nie spotykały żadnych istotnych oporów ze strony dźwiękowej materii, a muzyka zakomponowywała się sama według ustalonych wzorów kształtowania. Wszelako w tempie powstawania oper włoskich na przestrzeni ich

dziesięciu od zarania po wiek XX (Bellini byłby tu wyjątkiem) jest coś doprawdy zdumiewającego, co każe zastanowić się nad fenomenem włoskiej kultury w ogóle. Otóż to, co zwiemy dziś ogólnie operą (która to nazwa kryje w sobie mnogość różnych stylów operowych), jest – od XVII wieku począwszy – w centrum tej kultury. Opera poczyniała się wszak, rodziła, powstawała, w późnorennesansowej aurze miast Italii przesyconych sztuką – malarstwem, rzeźbą, architekturą, poezją, teatrem i muzyką. Ta ostatnia, jako *spiritus movens* sztuki w ogóle, ożywiała i skupiała wokół siebie inne sztuki – obrazu i słowa. Dla włoskiej kultury opera zdaje się być dziedziną wręcz emblematyczną, poczętą z włoskiego temperamentu artystycznego, z włoskiej intuicji poetyckiej, włoskiego instynktu muzycznego i teatralnego, ze znamiennej dla Włochów popędu gry aktorskiej, zdolności przedstawiania, naśladowania i... przedrzeźniania. Także, a może głównie, dziedziną wyrastającą z jakiejś (wrodzonej, naturalnej?) skłonności do syntezy sztuk, odczuwanych i pojmowanych w ich jednoczącym pokrewieństwie: poezji, muzyki – w śpiewie i grze instrumentów, sztuki aktorskiej i malarsko-teatralnej obrazowości. Ów szczególny rodzaj (gatunek?) muzyczno-teatralny czy teatralno-muzyczny, w którym mowa przemienia się w śpiew, monolog w recytatyw i arię, dialog w duet i ansambl – był również owocem przemysleń, teoretycznych koncepcji włoskich (floreńskich) artystów, filozofów, uczonych z przełomu wieków XVI i XVII. Wszelako źródła tej koncepcji były intuicyjne. Zamyśl nowego gatunku teatralnego, dramatu czy baśni z muzyką, wyniknął ze znamiennej dla mieszkańców miast Italii poetycko-teatralno-muzycznego światoodczucia. Poczucie, że świat jest teatrem a ludzie aktorami, że wszyscy wobec siebie gramy jakieś role w sztuce (?), której na imię Rzeczywistość – to było wspólne dla ludzi oświeconych z czasów nowożytnego przełomu, Anglików (co w tym poczuciu przodowali, jak świadczy rozkwit elżbietańskiego dramatu i geniusz Szekspira!), Francuzów, Hiszpanów, Włochów. Ale poczucie,

że świat może być również teatrem muzycznym, urzeczywistnianym w muzyce i przez muzykę – to było w tym czasie znamienne, jak się zdaje, tylko dla Włochów. W kręgu włoskiej opery, kultury operowej, teatr pojmowano muzycznie, a muzykę teatralnie. Duszą zaś tak pojmowanej muzyki był śpiew (analogicznie – ciałem była gra instrumentów towarzysząca śpiewowi). Śpiew – w szerokim pojęciu muzycznie udźwiękowionego słowa poezji. Słuchając opery Donizettiego, słuchając oper włoskich (które uwielbiam!) – barokowych, klasycznych, romantycznych – rozkoszuję się (to najważniejsze słowo!) tym śpiewem, albowiem jest on dobry i piękny, w pełnym znaczeniu tych słów. Słuchając tego śpiewu (cavatiny Nemorina na przykład), co wyrasta z sedna życia uczuciowego – „siedliska uczuć tkliwych i szlachetnych” – sublimując uczucia w kształt dźwiękowo doskonały, śpiewu, w którym język włoski osiąga pełnię swego istnienia i działania, czuję wprost, jak muzyka przenika mnie i wypełnia (a tę jej zdolność cenię w niej najbardziej!) w sobie tylko właściwy muzyczny sposób; doznaję fascynującego czarodziejstwa muzyki: metamorfozy (sublimacji, subtylizacji, ideacji) uczuć „życiowych” w uczucia muzyczne, wyrażane pięknym i dobrym śpiewem. W tym śpiewie opera się istoczy, a jej forma się wypełnia. On jest punktem wyjścia i metą, podstawą i celem. Z niego też winny wynikać (logicznie?) inne elementy i komponenty dzieła operowego: dramaturgia akcji, gra aktorska, obraz sceniczny.

Piękny śpiew. Bel canto. Co mówi nam dzisiaj ów termin (zapewne nieco zbanalizowany)? Jego ważkość i rolę w historii muzyki dobrze określa hasło w *Encyklopedii muzyki* PWN:

1) Termin stosowany na określenie włoskiej techniki wokalne rozwiniętej w XVIII wieku, wysuwającej na pierwszy plan piękno śpiewu i sprawność techniczną. Rozwój bel canto wiąże się z działalnością szkoły neapolitańskiej. Tradycje bel canto żywe są także w muzyce operowej XIX wieku (Bellini, Donizetti, Rossini).

2) Styl we włoskiej muzyce wykształcony około 1630-40, którego głównymi przedstawicielami byli R. Rossi w Rzymie i F. Cavalli w Wenecji.

Styl bel canto reprezentuje reakcję przeciw postulatam Cameraty Florenckiej, czego wyrazem jest rezygnacja z supremacji słowa nad muzyką, której przyznano równorzędne znaczenie w stosunku do tekstu. Ważną zdobyczą stylu bel canto jest zaznaczające się stopniowo zróżnicowanie między arią, recytatywem i ariosem. [...] Zróżnicowanie recytatywu, ariosa i arii umożliwiło kompozytorom stylu bel canto stosowanie trzech odrębnych stylów dla celów narracyjnych, dramatycznych i lirycznych.

Bel canto jako signum, emblemat stylu włoskiego w muzyce. „Piękny śpiew” powstaje i rozwija się w rezultacie muzycznej pielęgnacji języka włoskiego, transformowania języka w śpiew. Z perspektywy zaś historii nasuwa się tu jeszcze taka analogia: jeżeli Francuzi pielęgnują swój język – od XVI wieku – w twórczości grona poetów „Plejady” i zakładają w tym celu Akademię, to Włosi czynią to z udziałem muzyki, na gruncie opery. Sztuka śpiewu – doskonałość śpiewu głosów ludzkich i śpiewność doskonała gry instrumentów. Bel canto jako spiritus movens również form muzyki instrumentalnej. Bel canto jako bycie w śpiewie. Pojęcie to mówi nam o melodycznych źródłach życia muzyki, wskazuje na ekspresyjną siłę melodii. Dobry i piękny śpiew bowiem jest śpiewem do rdzenia melodycznym i melodyjnym. Melodia jest w śpiewie. Śpiew jest w melodii. Mówiąc wprost: Melodia jest śpiewem. Śpiew jest melodią. W medium bel canto opery włoskiej, w ciągu trzech wieków jej rozwoju, wykształca się „mowa dźwięków” bogata w słowa, zwroty, idiomy, odcienie znaczeń, oddziałująca na całą muzykę europejską; mowa, z której obfitych zasobów czerpać będą kompozytorzy – wielcy, wybitni, pomniejsi – kolejnych epok i pokoleń.

Cóż to za niezwykła, fascynująca dziedzina, co za potężna, rozległa formacja: włoska opera, przez trzy niemal wieki będąca w centrum kultury muzycznej Europy! Porywająco ekspansywna, o przemożnej mocy oddziaływania na słuchaczy i twórców muzyki, przyciągająca ku sobie rzesze niezliczonych miłośników! Trudno się było doprawdy oprzeć sile życia melodii, inwencji melodycznej kształconej w sztuce pięknego śpiewu. Nie oparł się też jej największy z geniuszy muzycznego romantyzmu.

Upodobanie i rozmiłowanie Chopina we wczesnoromantycznej operze włoskiej – Rossiniego, Donizettiego a zwłaszcza Belliniego (z którym kompozytor nasz się przyjaźnił) – wywarło niewątpliwy wpływ na jego melodyczną mowę dźwięków (był wszak w dziejach muzyki największym melodystą, geniuszem melodycznej inwencji!), przydało jej śpiewności i niuansów oraz zaowocowało czarodziejską poetyką dźwiękową Nokturnów, Kolysanki, Barkaroli... Twórczość Chopina w ogóle stanowi, pod względem wpływów włoskich, jedyny w swoim rodzaju fenomen: rezonansu, reminiscencji i twórczej inspiracji włoskiego bel canto w muzyce kompozytora genialnego. Intensywna śpiewność instrumentalna (podobna Schubertowskiej, choć zarazem od niej różna) jest naczelną cechą muzyki Chopina. Przeniknięte nią zwłaszcza są Nokturny (i spokrewnione z nimi Kolysanka i Barkarola), najbardziej „włoska” część twórczości Chopina. Większość z nich rozwijana i kształtowana jest kantylenowo, na „archetypie”, jeśli można tak powiedzieć, arii, ariosa, canzony, cavatiny włoskiej. Słuchając, czujemy wprost potencjalną jakby obecność słów i fraz włoskiego poetyckiego języka, które można by z takiej nokturnowej melodii wyeksplikować. „Italianizmy” są nader ważnym elementem stylu Chopina. A termin ten (sformułowany niegdyś bodaj przez Ludwika Bronarskiego) tyczy właśnie owych refleksów bel canto, sublimowanych melodią i harmonią Chopinowską; bel canto romantycznego, którego pierwszymi mistrzami byli Rossini, Bellini, Donizetti. Albowiem sztuka „pięknego śpiewu”, od swych początków w pierwszej połowie XVII wieku, przechodzi również znamiennej ewolucję w kolejnych stylach epok: bel canto wczesno i późnobarokowe, klasyczne, wczesno i późnromantyczne (Verdi, Puccini).

Czym się charakteryzuje bel canto romantyczne (którym tak hojnie nas darzy opera Donizettiego)? Oparte na XVIII-wiecznych konwencjach gry na skali uczuć, według określonych reguł, równocześnie te konwencje przełamuje i rozszerza, w swoich najpiękniejszych, natchnionych przejawach staje się klasyczne bel canto rodzajem romantycznej mowy uczuć, sublimowanej w dźwiękach i teatralnie eksponowanej. Ta mowa zaś, z upływem lat romantycznego stulecia, staje się coraz bardziej emocjonalnie intensywna, coraz mocniej słuchacza poruszająca. U Rossiniego,

Donizettiego, Belliniego rozrzewnia nas ona i bawi, rozśmiesza i poi miłosną słodyczą, a już niebawem, w arcydziełach operowych Verdiego, przenikać nas będzie na wskroś, poruszać i wstrząsać nami do głębi...

Napój miłosny jest, gatunkowo rzecz biorąc, operą komiczną. Opera jako forma teatru z dwu archaicznych korzeni, z dwu antycznych wywodzi się źródeł – tragedii i komedii. Źródła to i korzenie głęboko egzystencjalne. Dola człowiecza bowiem, zdaje się w równej mierze tragiczna, jak i komiczna. Wszystko, co się nam może przydarzyć, to, czym się trudzimy, co tworzymy, wytwarzamy, produkujemy, wszystkie nasze czynności, odczucia, przemyślenia i przeżycia mają te dwie strony: tragiczną i komiczną. Nawet sytuacje graniczne, nawet miłość i śmierć... Całe więc życie ludzkie, w różnorodności swych wydarzeń, może być w równym stopniu przedmiotem zarówno tragedii, jak i komedii. Z tym, że tragedia zdaje się od komedii starsza: komedia bowiem powstaje, aby parodiować i deformować tragedię, rozjaśniać jej egzystencjalne mroki ożywym światłem humoru, lekkością dowcipu bulwersować ciężar jej powagi, jej groźbę oswajając śmiechem, ciężkość bytu przemieniać w lekkość bycia... Podobnie w dziedzinie opery. Inspirowana grecką tragedią, dramaturgią tragiczną mitów, tragicznym dramatyzmem dziejów, tragicznym losem historycznych postaci, podejmująca tematy poważne, z czasem wyłoni z siebie parodię własnej powagi – komedię; zrazu w postaci ludycznych interludium między aktami wielkiej opery seria, później rozwiniętych w odrębny gatunek opery buffa, która rywalizować będzie – skutecznie – z operą seria. To właśnie tę komediową odmianę opery wzniesie Mozart na niedościgłe wyżyny arcydzieł – w *Weselu Figara*, *Don Giovannim*, *Così fan tutte*. Młodsza pod względem czasu powstania opera komiczna ma w istocie rodowód równie długi (jeśli nie dłuższy), co jej poważna siostra: zakorzeniona jest bowiem w formach teatru plebejskiego – improwizowanych grach słowno-muzycznych, uciśnionych scenkach, granych przez wędrownych aktorów-komediantów, od wieków przemierzających kraje Europy. Źródłem zaś głównym i bliższym opery buffa jest ów arcywłoski fenomen teatralny, znany pod nazwą *commedia dell'arte*. Z tej to formy teatralnej buffa przejmuje, by tak rzec, frapującą dialektykę tożsamości i różnicy, stałości i zmienności.

Niby w grze szachowej ustalone są tu figury-postacie i zasadnicze sytuacje (toposy). Cała zaś pomysłowość, atrakcyjność spektaklu polega na wymyślaniu ad hoc i aktorsko wirtuozowskim rozgrywaniu różnych wariantów sytuacji zasadniczych, różnych kombinacji i konfiguracji działających figur (by nawiązać do szachowej analogii); w operze buffa poczętej z ducha komedii dell'arte komizm teatralny transformuje się w komizm muzyczny.

Tak więc i w tej operze Donizettiego spotkamy postacie zadomowione w tradycji opery buffa: piękną dziewczynę i zakochanego w niej młodzieńca, sprytnego szarlatana, przystojnego oficera, wieśniaków i wieśniaczki (wszak buffa traktuje lud z wyraźną sympatią, kpiąc niezrędko z możnych i panujących). Równie typowe są sytuacje, akcja zaś rozgrywa się według ustalonych wzorów – poprzez różne perypetie i przeszkody zmierza do szczęśliwego zakończenia i połączenia się pary zakochanych. W schemacie tym pojawia się jednak motyw jeśli nawet nie całkiem nowy, to w każdym razie niebanalny – tytułowy napój, eliksir miłosny, wzięty ze średniowiecznych legend (historii Tristana i Izoldy), a w świecie opery pojawiający się 30 lat przed dramatem Wagnera! O tym napoju czarodziejskim mówi się tutaj i śpiewa (Adina), demonstruje się też jego (rzekome) działanie (Dulcamara). Napój, rzecz można, wchodzi w akcję, jest motorem dramaturgii (aczkolwiek nie ma on jeszcze swojej dźwiękowej charakterystyki w partyturze opery). Stary średniowieczny temat miłosnego napoju, skłaniającego ku sobie kochanków, jest tu potraktowany w sposób komediowy, sparodiowany (jako że komedia wynika z chęci parodiowania tragedii), z wyżyn prawdziwego czarodziejstwa ściągnięty do poziomu czarów udawanych, czyli szarlatanerii. Cała zaś intryga komediowa niewielką by miała dla nas wartość, gdyby nie muzyka, której frapująca świeżość, młodzieńcza siła inwencji niezmiennie urzeka słuchaczy. Donizetti, spadkobierca tradycji klasycznej opery buffa, kształcił się na jej wzorach, korzystając zwłaszcza z doświadczeń arcydzieła gatunku opery komicznej, Rossiniego. W tętniącej życiem partyturze akcja sztuki toczy się wartko, w komediowym tempie następstwa kolejnych scen. Dla muzycznego ucha jest wysoce atrakcyjna, dzięki pomysłowemu zróżnicowaniu



Scena zbiorowa | Collective scene
Superprodukcja *Napój miłosny* | Megaprodukcja *L'elisir d'amore* | Wrocław – Pergola, VI 2007

komponentów opery: aria, arioso, recytatyw (secco i accompagnato), duet, tercet, dialogi solistów z chórem. Wyraźnie wyczuwalne nuty ludowe – motywy włoskich tańców, pieśni, piosenek – przydają jeszcze muzyce atrakcyjności i wigoru. Zachwyca też i porywa mistrzowskie rozgrywanie scen zbiorowych: łączenia partii solistów z chórem.

Sednem komedii w ogóle, a więc i opery komicznej, jest żywy i szybki dialog. Znamienna dla opery seria wielka i długa aria przeczyłaby niejako wartości akcji. Dlatego też stosuje się tu formy krótsze: ariettę, canzone, cavatinę, romans, pieśń i piosenkę – liryczną i wesołą. Opera komiczna rozgrywa się przede wszystkim w rozmowach na różne sposoby umuzycznianych: recytatywnie i kantylenowo, w duetach, tercetach, kwartetach, kwintetach, rozmowach solistów z chórem, partiach recytatywu secco (ten zresztą sposób dialogu, z konwencjonalnym towarzyszeniem klawesynu lub fortepianu, szeroko jeszcze stosowany przez Rossiniego, u Donizettiego jest już raczej reliktem przeszłości, reminiscencją opery buffo z XVIII wieku, z czasem też zostaje zaniechany).

W muzyce *Napój miłosny* komizm przeplata się stale z liryzmem. Mamy tu wszak do czynienia z komedią liryczną, co sugeruje już tytuł. Zapowiada on mianowicie, że sparodiowany będzie i w krzywym zwierciadle dowcipu ukazany sam ów czarodziejski (rzekomo) eliksir, nie zaś to, co stanowi jego esencję: miłość. Ona sama, w swej sile uczucia skłaniającej ku sobie nieodparcie dwoje ludzi, jako wartość dla nas wysoka, traktowana jest przez muzykę poważnie – partie liryczne Adiny i Nemorina tchną ekspresją miłości. Wszelako w komedii lirycznej, jaką stanowi ta opera, miłość wplataną jest w perypetie komediowe, w akcje rozgrywane dialogowo środkami wybornego muzycznego humoru.

Donizetti dla swoich oper komicznych (a *Napój miłosny* pojawia się w połowie jego drogi twórczej) nie musiał wynajdywać jakiegoś nowego języka. Miał do dyspozycji mowę dźwięków wypracowaną i rozwijaną przez pokolenia kompozytorów, bogatą w środki – topoty, figury muzycznego dowcipu i sytuacji komicznych. Mowę wynikającą z wrodzonego mieszkańcom Italii poczucia humoru; mowę muzyczną w wirtuozowski i arcyzabawny sposób igrającą ze słowem, zonglującą słowami w szybkich repetycjach, ripostach, przyspieszeniach i zwolnieniach, narastaniach i kulminacjach, błyskotliwych kontrapunktach i imitacjach. Mowę dźwięków obligującą śpiewaka do aktorstwa komediowego wysokiej klasy. Mowę muzyczną, której znakomite tradycje sięgają madrygałów Monteverdiego, a która swe absolutne apogeum osiągnęła już w operach Mozarta. Tę to mowę Donizetti rozwija, nasyci romantyczną ekspresją, napęla intensywnością uczuć. Wskażmy tu na jeden jeszcze aspekt romantycznej komedii lirycznej, jaką jest ów *Napój miłosny*, wywodzący się bezpośrednio z tradycji Mozarta i Rossiniego – na zawartą w partyturze operowej potencjalną sceniczność, obrazowość, naoczność. Tak więc i w tej muzyce (podobnie jak przedtem w muzyce oper Mozarta) tkwi jakaś szczególna skłonność do romantycznej syntezy, „korespondencji” sztuk w ich przedstawianiu na operowej scenie. Rzecz można: muzyka pragnie tu realizacji „dzieła sztuk zespolonych” w operowym spektaklu (jest to jej stare odwieczne pragnienie, które Wagner doprowadzi do pełni w drugiej połowie romantycznego stulecia, urzeczywist-

niając swój *Gesamtkunstwerk*). To pragnienie muzyki, głęboko egzystencjalne, tyczy tutaj lżejszej, ludycznej sfery muzyki, wynika więc z tej drugiej, nie tragicznej, a komediowej strony ludzkiej egzystencji. Sugestywną siłę owego pragnienia możemy i dziś doskonale wyczuwać, po stu kilkudziesięciu latach od premiery dzieła! Ta partytura Donizettiego może więc i w naszych czasach bardzo inspirująco działać na wyobraźnię wrażliwego reżysera i scenografa.

With the end of the 1820s, the legacy of Rossini (who had ceased writing opera following his *William Tell* of 1829) was assumed by two young composers, of a generation already Romantic: Gaetano Donizetti (1797-1848) and his junior by four years Vincenzo Bellini (1801-1835). As if between themselves they divided, unintentionally, the inherited tradition of the Italian opera, with its fundamental division into the genres of seria and buffa. Bellini pursued only 'serious' opera. Donizetti, while not shunning this, won his fame chiefly as a master of comic opera (as well as of 'semi-serious' – 'demi-seria'). Bellini, whose talent blossomed so beautifully, passed away young, at the age of 34, having composed merely nine operas; thus it was that Donizetti remained the sole successor to Rossini worthy of the greatness of the master. He retained this honourable standing until the appearance of the first remarkable operatic works of Verdi.

The comic opera *L'elisir d'amore* (*The Elixir of Love*) Donizetti composed in Naples in the spring of 1832, in the course of but two weeks; the premiere performance took place as early as May, at the Milanese Teatro della Canobbiana. Others of his operas came into being at a similar, rapid pace; he composed (as the PWM Encyclopaedia of Music states) as many as 68 in the course of what was, after all, a short life (besides these, he wrote symphonies, chamber works, cantatas, oratorios and Masses). In the speed of his writing Donizetti was not in fact an exception (though he may have been a record holder). The greater and lesser masters had been writing their works at a similar pace since the founding of the Italian operatic school in the 17th century. At any rate, in those distant times when art was ruled by universal conventions and styles, and up to the 19th century, music was written at a

pace for us simply incredible, in series – according to genre and form. It was as if the torrents of invention shaping form met no substantial opposition from the matter of sound, with the music composing itself according to established patterns of development. Nonetheless, there is something truly amazing in the speed with which Italian operas appeared – throughout their history, from their origins through to the 20th century (Bellini would be here an exception) – something demanding that we ponder the phenomenon of Italian culture in general. And in fact what is today widely called opera (the name concealing within a multitude of varied operatic styles) has been, since the 17th century, at the centre of this culture. Opera began – indeed was born, came into being – in the late-Renaissance aura of the cities of Italy, suffused as they were with art – with painting, sculpture, architecture, poetry, theatre and music. This last, as the *spiritus movens* of art in general, animated and gathered to itself other arts, those of the image and the word. In Italian culture opera seems a sphere simply emblematic, born of the Italian artistic temperament, of that Italian poetic intuition, that musical and theatrical instinct, that characteristic impulse to acting, as well as the ability to present, to mimic and.. to mock. Also, and perhaps chiefly, a sphere arising from an (innate, natural?) inclination for the synthesis of the arts, perceptible and comprehensible in their unifying affinity: poetry, music – in song and the play of instruments – acting, and the vividness both painterly and theatrical. That particular type (species?), musical and theatrical, or theatrical and musical, in which speech transforms into song, monologue into recitative and aria, and dialogue into duet and ensemble, was also the result of reflection, of the theoretical concepts of Italian (Florentine) artists and philosophers, the learned of the turn of the 17th century. However, the sources of this conception were intuitive; the idea for a new theatrical form – that of a drama or tale with music – arose from that poetic, theatrical and musical feeling for the world typical of the residents of the Italian cities. That the world is a stage and its people actors, that we all, for each other, act out a role of some kind in a play (?) named Reality, this was a sense common to the enlightened at the watershed of modernity, to the English (who led the way, as the bloom of Elizabethan drama and the genius of Shakespeare prove!), to the French, the Spanish and the Italians.

However, the sense that the world might also be musical theatre, realised in music and through music, was at this time, or so it seems, characteristic solely of the Italians. In the sphere of Italian opera, of operatic culture, theatre was understood musically and music theatrically. And the soul of music thus understood was song (by this analogy, the body was the play of the accompanying instruments). Song, understood broadly as the poetic word set to music. Listening to an opera by Donizetti, listening to Italian opera (which I adore!) – baroque, classical and Romantic – I am delighted (the most appropriate term!) by the song, for it is good and beautiful in the full meaning of these words. Listening to this song (the cavatina of Nemorino for instance), springing from the essence of the emotional life – 'the fount of feeling tender and refined' – sublimating emotion into a form sonically perfect, song in which the Italian language attains the height of its being and works, I feel simply that the music permeates me and fills me (and of its abilities I value this most highly!) in its own, proper, musical way; I experience the fascinating sorcery of music: the metamorphosis (sublimation, subtilization, ideation) of 'worldly' sensation into musical sensation, expressed in song beautiful and good. In this song opera 'becomes', and its form finds fulfilment. It is a point of departure and an end, a foundation and an aim. From it, too, other elements and components of the operatic work ought to arise (logically?): the dramatic tension of the action, the acting and the dressing of the stage.

Beautiful song. *Bel canto*. How does this term speak to us today (no doubt a little trivialised)? Its significance and role in the history of music is described well by the entry in the PWN Encyclopaedia of Music:

1) A term applied to define an Italian vocal technique developed in the 18th century and moving the beauty of song and technical skill to the foreground. The development of *bel canto* is tied to the activity of the Neapolitan school. The traditions of *bel canto* also survive in the opera music of the 19th century (Bellini, Donizetti, Rossini).

2) A style in Italian music developed around 1630-40, the principal representatives of which were R. Rossi in Rome and F. Cavalli in Venice. The *bel canto*

style represents a reaction against the demands of the Florentine Camerata, and is expressed as resignation from the supremacy of word over music, with the latter granted equal significance in relation to the text. A major development of the *bel canto* style is the ever more marked diversification of aria, recitative and *arioso*. ... The diversification of the recitative, *arioso* and aria enabled composers in the *bel canto* style to apply three distinct styles for narrative, dramatic and lyric purposes.

Bel canto as signum, an emblem of Italian style in music. 'Beautiful song' came into being and developed as a result of the musical nurturing of the Italian language, the transformation of language into song. From a historical perspective then, another such analogy arises: if the French have preserved their language – since the 16th century – in the work of the circle of poets known as the *Pléiade*, and founded the Academy with this aim, the Italians have achieved the same with the aid of music, on the basis of opera.

The art of song – perfection in the singing of human voices and the perfectly melodious playing of instruments. *Bel canto* as *spiritus movens* of forms of instrumental music too. *Bel canto* as being in song. This notion speaks to us of the melodic origins of the life of music; it points to the expressive power of melody. For song good and beautiful is song to its core melodic and melodious. Melody is in song. Song is in melody. Put simply: melody is song; song is melody. In the medium of *bel canto* in Italian opera, over the three centuries of its development, a 'language of sounds' has been formed, one rich in words, expressions, idioms and shades of meaning and exerting an influence on the whole of European music; a language from which abundant resources will be drawn by composers great, major and minor of periods and generations to come.

What an extraordinary, fascinating sphere; what a tremendous, vast formation: Italian opera, for almost three centuries at the centre of the musical culture of Europe! Rousingly expansive, affecting listeners and authors of music with irresistible force, drawing to itself an innumerable mass of admirers! It was truly difficult to resist the power of the life of melody, of melodic invention

formed in the art of beautiful song. And the greatest of the musical geniuses of Romanticism did not resist. The predilection and love of Chopin for early-Romantic Italian opera – that of Rossini, Donizetti and in particular Bellini (who our composer called a friend) – exerted an undoubted influence on his melodic language of sounds (he was, after all, the greatest melodist in the history of music, a genius of melodic invention!), lent it more of the melodious and greater nuance, and bore fruit in the enchanting sonic poetics of the *Nocturnes*, *Berceuse* and *Barcarolle*... The work of Chopin in general constitutes, with respect to the Italian influences, the sole phenomenon of its kind: one of resonance, reminiscence and the creative inspiration of Italian *bel canto* in the music of a brilliant composer. Its melodious nature, so intense and instrumental (similar to that of Schubert, while at once different), is the principal quality of the music of Chopin. Permeated by it are the *Nocturnes* (and the related *Berceuse* and *Barcarolle*), the most 'Italian' of the works of Chopin. The majority are developed and shaped through *cantilena*, on the 'archetype' – if such may be said – of the aria, *arioso*, *canzona* and *cavatina* of Italy, such that in listening we feel as if words and phrases of the language of Italian poetry are present, that they might be expounded from the melody of the nocturne. 'Italianisms' are a crucial element of Chopin's style. And this term (perhaps formulated once by Ludwik Bronarski) concerns just those reflections of *bel canto*, sublimated by the Chopin melody and harmony; Romantic *bel canto*, the first masters of which were Rossini, Bellini and Donizetti. For the art of 'beautiful song', from its beginnings in the first half of the 17th century, has also undergone a characteristic evolution with the styles of successive periods, there having been early- and late-baroque *bel canto*, along with classical, and early- and late-Romantic too (Verdi, Puccini).

What marks out Romantic *bel canto* (given us so generously by the opera of Donizetti)? Based on 18th-century conventions playing on the range of emotions, according to specific rules, classical *bel canto* simultaneously breaks these conventions and extends them, becoming in its most beautiful, inspired manifestations a kind of Romantic language of emotion, sublimated into sounds and displayed theatrically. This language in turn, with the years of the Romantic century passing, becomes ever more emotionally intense and



Scena zbiorowa | Collective scene
Superprodukcja *Napój miłosny* | Megaproduction *L'elisir d'amore* | Wrocław – Pergola, VI 2007

moves the listener ever more powerfully. With Rossini, Donizetti and Bellini it moves us, it entertains and amuses, it plies us with amorous sweetness, until presently, in the operatic masterpieces of Verdi, it penetrates right through us, moving us and shaking us to the very core..

L'elisir d'amore is, in terms of genre, a comic opera. Opera in general, as a form of theatre, derives from two archaic roots, two ancient sources – tragedy and comedy. Sources, roots profoundly existential. For the human lot appears in equal measure tragic and comic. All that may happen to us, that for which we toil, that which we create, induce and produce, the whole of our activity, feeling, reflection and experience possess these two aspects: the tragic and the comic. Critical situations even, even love and death... The entirety of human life therefore, with the diversity of its events, may be to an equal degree the subject of both tragedy and comedy. But the tragedy appears the older, for comedy comes into being to parody and distort tragedy, to lighten its existential gloom with the refreshing light of humour, the carefree joke to outrage its sombre burden, its terror to tame with laughter and the weight

of existence transform into lightness of being... So it is in the sphere of opera. Inspired by Greek tragedy, the tragic drama of myth, the tragic gravity of history, the tragic fate of historical figures, it takes up serious themes, in time also providing parody of its own solemnity – comedy; at first as ludic interludes to the acts of great opera seria, later developed as the distinct genre of opera buffa, which is to compete – effectively – with seria. It is precisely this comic opera variant that Mozart lifts to the unrivalled heights of masterpiece – in *The Marriage of Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*. Though younger with respect to time of appearance, comic opera has in fact a pedigree equally long as (if not longer than) its serious sister: for it is deeply-rooted in the forms of plebeian theatre – improvised play with words and music and amusing scenes, the work of itinerant actor comedians traversing the countries of Europe for centuries. The chief and closer source of opera buffa is that arch-Italian theatrical phenomenon known by the name *commedia dell'arte*. It is from here that the buffa theatrical form seizes, so to speak, the intriguing dialectics of identity and difference, permanence and changeability. As though in a chess match the characters – pieces? – and fundamental situations (*topoi*) are established. The whole inventiveness then and appeal of the performance relies on ad hoc concoction and a virtuoso acting out of situational variants, the various combinations and configurations of the pieces in play (to return to the chess analogy); in opera buffa, conceived in the spirit of comedy dell'arte, theatrical humour is transformed into musical humour.

Thus it is that in this opera of Donizetti too we encounter characters at home in the opera buffa tradition: a beautiful girl and young man enamoured, the cunning charlatan, the handsome officer and the peasants (buffa treating the lower classes with a clear sympathy, not infrequently mocking the high and the mighty). Equally typical are the situations, the action taking place according to established patterns; via various twists and turns and over obstacles it leads on to a happy conclusion, the loving pair together. Within the formula, however, appears a motif which, if not completely new, is always remarkable: the *elisir* of the title, the elixir of love, drawn from medieval legend (the tale of Tristan and Isolde) and appearing in the world of opera 30 years before the drama of Wagner! This enchanted elixir is here spoken

and sung of (by Adina), and its (alleged) effect demonstrated (through Dulcamara); the elixir, it may be said, enters the action to become the driving force of the drama (though not as yet enjoying a sonic presence in the opera score). The old medieval theme of the love potion, inclining lovers one to another, is treated here in a comic manner, spoofed (since comedy results from the urge to parody tragedy), from the heights of true sorcery reduced to the level of false charms, to charlatanism.

The entire comic intrigue would have little value for us if not for the music, its compelling freshness and youthful force of invention invariably bewitching the listener. Donizetti, heir to the tradition of classical opera buffa, was shaped by its models, and benefited especially from the experience of the great master of the comic opera genre, Rossini. In a score pulsating with life the action proceeds swiftly, a succession of scenes at a comic pace. For the musical ear it is highly attractive, owing to the ingenious diversity of opera components: aria, arioso, recitative (secco and accompagnato), duet, trio and dialogues of soloists with chorus. The clearly perceptible folk touches – motifs of Italian dances and songs – lend the music still more appeal and verve. Enrapturing and rousing too is the masterly playing of the crowd scenes, the combination of the solo parts and chorus.

The crux of comedy in general, and thus that of the comic opera, is lively, fast-paced dialogue; the long and momentous aria characteristic of opera seria would contradict, as it were, the liveliness of the action. As such, shorter forms are applied here, the arietta, canzona and cavatina, romance and song, lyric and playful. Comic opera takes place above all in conversations set to music in various ways: through recitative and cantilena, in duets, trios, quartets and quintets, in conversations among soloists and chorus and in secco recitative parts (this form of dialogue, with the conventional accompaniment of harpsichord or piano, was still widely used by Rossini; with Donizetti it is more a relic of the past, reminiscent of opera buffa of the 18th century, and with time also abandoned). In the music of *L'elisir d'amore* humour is interwoven with lyricism. We are dealing after all with lyric comedy, as the title suggests; it announces, that is, that the (allegedly) enchanted elixir is itself to be parodied, and portrayed in the crooked mirror of the joke, but

not that which constitutes its essence: love. This, with its power to draw two people irresistibly together, is, as a value we hold dear, treated by the music seriously – the lyric parts of Adina and Nemorino exude the expression of love. Nevertheless, in lyric comedy, as this opera is, love is entangled in comic mishaps, in action occurring through dialogue and by means of exquisite musical humour.

For his comic operas (and *L'elisir d'amore* appeared midway on his creative journey) Donizetti had no need to find a new language. He had at his disposal a language of sounds built up and developed by generations of composers and rich in resources: topoi, forms of musical joke and comic situations. A language arising in the sense of humour innate to the inhabitants of Italy; a musical language playing with the word in a virtuoso and highly amusing manner, juggling with words in rapid repetitions and ripostes, accelerating and decelerating, building and climaxing, sparkling with counterpoint and imitation. A language of sounds requiring of the singer comic acting of the highest class. A musical language the brilliant traditions of which stretch back to the madrigals of Monteverdi, and which attain their absolute apogee in the operas of Mozart. This is a language Donizetti develops, suffuses with Romantic expression and fills with the intensity of feeling. Let us here point to one further aspect of Romantic lyric comedy, as *L'elisir d'amore* is, leading directly from the tradition of Mozart and Rossini: the potential theatricality, vividness and clarity contained within the opera score. So too in this music (as before in the music of the operas of Mozart) there lies some particular tendency to Romantic synthesis, a 'correspondence' of the arts in their presentation on the opera stage. It may be said that the music here yearns for realisation as 'a work of the arts combined', in operatic performance (this is the old, eternal yearning which Wagner lifted to its heights in the second half of the Romantic century with his *Gesamtkunstwerk*). This yearning of the music, profoundly existential, touches here on a lighter, ludic musical sphere, and results therefore from the second – not tragic, but comic – side of human existence. The evocative power of this yearning we may sense even today, one hundred years and several decades after the piece had its premiere! This score by Donizetti is able in our time too to act most inspiringly upon the imagination of a sensitive director and stage designer.

STRESZCZENIE LIBRETTA

A SYNOPSIS OF THE PERFORMANCE

MICHAŁ ZNANIECKI

AKT I

Nemorino kocha bez wzajemności Adinę. Ta, czyta legendę o Tristanie i Izoldzie. „Jaka szkoda – mówi – że dziś już nie ma czarodziejskich napojów” Pojawiają się żołnierze pod dowództwem sierżanta Belcore. Śmiały i arogancki oficer zaleca się do Adiny, proponując nawet małżeństwo. Dziewczyna, choć nie daje odpowiedzi, traktuje wulgarnego sierżanta przychylnie, co doprowadza nieśmiałego Nemorina do rozpaczki. Tymczasem przybywa „mistrz handlu obwoźnego” i przemytnik broni, Dulcamara, który sprzedaje specyfiki i lekarstwa magiczne na wszystkie przypadłości i problemy. Nemorino prosi go o napój miłosny. Sprytny hochsztapler w lot chwytając sposobność łatwego zarobku i za wysoką cenę sprzedaje butelkę zwykłego, mocnego wina. Nemorino wypija zawartość butelki, wpada w świetny humor i czekając na efekty (24 godziny), nie zwraca uwagi na Adinę. Dziewczyna, której właściwie Nemorino nie był obojętny, podejrzewa, że młodzieniec przestał ją kochać. Chcąc poddać go próbie miłości i zobaczyć jego reakcję, przyjmuje matrymonialną propozycję sierżanta Belcore i zapowiada rychły ślub. Nemorino nie przejmując się tym zbytnio, ufając efektom napoju miłosnego, który ma obudzić miłość Adiny następnego dnia. Niestety, nieoczekiwanie sierżant Belcore otrzymuje polecenie natychmiastowego wymarszu z wioski. Wobec tego ślub z Adiną musi się odbyć jeszcze tego samego dnia.

AKT II

Po zakończeniu zaręczynowego przyjęcia Dulcamara radzi zrozpaczonemu Nemorinowi wypić jeszcze jedną butelkę cudownego napoju. Nemorino jednak nie ma już pieniędzy na kupno kosztownego specyfiku. Udaje się więc do sierżanta Belcore, zgłaszając chęć zaciągnięcia się do jego oddziału. Belcore przyjmuje chętnie rekruta-konkurenta i wypłaca



Scena zbiorowa | Collective scene
Superprodukcja *Napój miłosny* | Megaproduction *L'elisir d'amore* | Wrocław – Pergola, VI 2007

mu zaliczkę na żołd. Tymczasem przychodzi wiadomość o śmierci bogatego wuja Nemorina, który zapisał młodzieńcowi cały swój majątek. Nemorino staje się teraz pożądanym kandydatem na męża, toteż wszystkie kobiety okazują mu swe względy. Naiwny chłopak, nie wiedząc jeszcze o swym nagłym bogactwie, przypisuje owo niespodziewane powodzenie cudownym właściwościom miłosnego napoju. Równocześnie nie przestaje myśleć o ukochanej Adinie. Zaloty dziewcząt drażnią Adinę i budzą zazdrość w jej sercu. Gdy dowiaduje się, że Nemorino z miłości do niej zaciągnął się do wojska, nie ukrywa dłużej swego uczucia, odkupuje dokument rekrutacyjny, zrywa zaręczyny z Belcorem i ujawnia swą miłość do Nemorina.

ACT I

Nemorino bears a love unrequited for Adina. She, reads of the legend of Tristan and Isolde. "What a pity," she sighs, "that today there are no more magic potions." Soldiers appear under the command of Sergeant Belcore. The bold, arrogant officer makes advances to Adina, even proposing marriage. The girl, though giving no answer, treats the vulgar sergeant favourably, driving the shy Nemorino to despair. Meanwhile, 'master door-to-door salesman and gun-runner' Dulcamara arrives, seller of medicines and magical remedies for every affliction and problem. Nemorino requests a love potion. The smart swindler seizes at once upon the chance of an easy profit and for a high price sells a bottle of strong, everyday wine. Nemorino drinks the contents of the bottle, falls into an excellent humour and, awaiting the effect (for 24 hours), pays no attention to Adina. The girl, who was not in fact indifferent to Nemorino, suspects that he has ceased to love her. Wishing to subject him to a test of love and observe the reaction, she accepts the marriage proposal of Sergeant Belcore and announces that the wedding is nigh. Nemorino is not overly upset by this, trusting in the power of the elixir, which is to stir the love of Adina the following day. Unfortunately, Sergeant Belcore receives an unexpected order requiring him to march from the village at once. On account of this, the marriage to Adina must be held the very same day.

ACT II

Once the engagement party is over, Dulcamara advises the devastated Nemorino to drink a second bottle of the miraculous potion. Nemorino, however, has no money left with which to purchase the expensive remedy. He therefore pays a visit to Sergeant Belcore, declaring a desire to enlist with his unit. Belcore readily accepts the recruit, and rival, and gives him an advance on his pay. Meanwhile, news arrives of the death of the wealthy uncle of Nemorino, who has bequeathed the young man the whole of his fortune. Nemorino now becomes a desirable candidate for a husband, with every girl expressing her favour. The naive boy, not yet aware of his sudden



B. Szynalski Dulcamara
Superprodukcja *Napój miłosny* | Megaproduction *L'elisir d'amore* | Wrocław – Pergola, VI 2007

affluence, attributes this unexpected popularity to the marvellous properties of the love potion. Yet despite this, he continues to think of his beloved Adina, while the advances girls irritate her and arouse envy in her heart. When she learns that he has joined the army from love for her, she conceals her affection no longer, repurchases the recruitment paper, breaks off her engagement to Belcore and reveals her love for the romantic Nemorino.



EWA MICHNIK

DYREKTOR OPERY WROCŁAWSKIEJ,
KIEROWNIK MUZYCZNY I DYRYGENT
DIRECTOR OF THE WROCŁAW OPERA,
MUSIC DIRECTOR AND CONDUCTOR

Od 1997 r. Ewa Michnik wraz z zespołem Opery Wrocławskiej przygotowuje w Hali Stulecia superwidowiska operowe. Prezentowane są corocznie dla kilkudziesięciotysięcznej widowni, z udziałem światowych

gwiazd operowych, w gigantycznych, imponujących dekoracjach. W latach 2003-2006 artystka zrealizowała na scenie Hali Stulecia wielki dramat muzyczny R. Wagnera *Pierścień Nibelunga*. Jest drugą kobietą na świecie i pierwszą Europejką, która dyrygowała całością tetralogii R. Wagnera. Została laureatką Nagrody Krytyków Złoty Orfeusz na Festiwalu „Warszawska Jesień” (1992) za najlepsze wykonanie współczesnej polskiej opery *Śmierć Don Juana* R. Palestra. W 1999 r. otrzymała Nagrodę Prezydenta Wrocławia. Pięciokrotnie została wyróżniona Wrocławską Nagrodą Muzyczną: 2000 – za *Nabucco*, 2002 – indywidualnie, 2003 – za *Giocondę*, 2006 – za wystawienie tetralogii R. Wagnera, 2008 – za promowanie współczesnej twórczości operowej i baletowej. W 2001 r. otrzymała Statuetkę Fredry za całokształt działalności oraz Dolnośląski Klucz Sukcesu za realizację spektakli w Hali Stulecia, w 2002 r. nagrodę słuchaczy Polskiego Radia Wrocław – Wydarzenie Kulturalne Roku za spektakle *Straszny dwór* i *Skrzypek na dachu*, a w 2003 statuetkę Prometeusza – Nagrodę Artystyczną Polskiej Estrady „za najwyższe osiągnięcia artystyczne i twórcze w promocji polskiej kultury”. Wyróżniona Kluczem Sukcesu 2008. Uhonorowana odznaczeniami państwowymi: Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski (2001) oraz Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze – *Gloria Artis*” (2005). Jest laureatką dorocznej Nagrody Ministra Kultury w dziedzinie muzyki (czerwiec 2007). W sierpniu 2007 r. otrzymała nadany przez Prezydenta Republiki Federalnej Niemiec Horsta Koehlera Krzyż Zasługi na Wstędze Orderu Zasługi Republiki Federalnej Niemiec. W kwietniu 2008 r. Ewa Michnik, otrzymała Złotego Fryderyka – honorową nagrodę przemysłu fonograficznego za

całokształt twórczości. W listopadzie tego samego roku została uhonorowana nagrodą Polskiej Złotej Muzy, przyznawaną przez Stowarzyszenie Muzyki Polskiej, za ogromny wkład w promowanie polskich utworów, a zwłaszcza rodzimej twórczości operowej.

Starting from 1997 Ewa Michnik and the Wrocław Opera have presented every year large-scale opera productions starring internationally recognised artists, playing to audiences several thousand strong. These productions mostly were staged in the Centennial Hall - one of Wrocław's most striking modernist buildings. The complete *Ring of the Nibelung* cycle (2003-2006) was played inside the Centennial Hall. Ewa Michnik is the second woman in the world and the first European to have conducted all four parts of the Ring. Ewa Michnik holds the *Złoty Orfeusz* critics award for the best performance of a Polish contemporary opera (R. Palester's *Śmierć Don Juana*) presented at the Warsaw Autumn Festival in 1992. In 1999 she was honoured by an award of the President of Wrocław and five times received the Wrocław Music Award: for *Nabucco* (2000), individually (2002), for *La Gioconda* (2003) for *Ring of the Nibelung* cycle (2006) and for promotion of contemporary opera and ballet (2008). In 2001 she received the Fredra statuette and the Lower Silesian Success Key for productions in the Centennial Hall, in 2002 the Polish Radio Wrocław Award – Cultural Event of the Year for *The Haunted Manor* and *Skrzypek na dachu* (*Fiddler on the Roof*) and in 2003 the Prometeusz statuette for the best artistic achievements in promotion of Polish culture. She was honoured with the Success Key 2008. Her contribution to Polish culture in general was recognised by the highest state prizes (the Commander's Cross of the Order of Reborn Poland from the President of Poland in 2001 and the *Gloria Artis* medal in 2005). In June 2007 Ewa Michnik received the Ministry of Culture Award. In August 2007 she was honoured with the Verdienstkreuz am Bande der Bundesrepublik Deutschland from the President of the Federal German Republic. In April 2008, Ewa Michnik received the prestigious Złoty Fryderyk award – a merit award of record industry - for lifetime achievement. In November 2008 she was honoured with the Polish Golden Muse award, granted by the Polish Music Association for major contribution in promoting Polish works, especially Polish operatic works.



fot. T. Zakrzewski

MICHAŁ ZNANIECKI

REŻYSERIA, INSCENIZACJA, DEKORACJE
STAGE DIRECTION & SET DESIGNS

Studiował w warszawskiej PWST, a następnie na Uniwersytecie w Bolonii u U. Eco i w Teatro Piccolo di Milano u G. Strehlera. W wieku 24 lat zrealizował spektakl oparty na muzyce C. Monteverdiego i wystawił go w jednej z najbardziej znanych oper świata – mediolańskiej La Scali. Stał

się zarazem najmłodszym w historii reżyserem debiutującym w tym słynnym teatrze. Swój talent potwierdził, realizując przedstawienia w teatrach operowych i dramatycznych we Włoszech, Francji, Irlandii i Polsce. Jest autorem ponad 100 spektakli muzycznych i dramatycznych. W 1995 r. w Mediolanie założył grupę teatralną Ape Teatrale, która współpracuje z takimi instytucjami jak Opera Bolońska, Rossini Opera Festival w Pesaro czy Luglio Musicale Trapanese na Sycylii. Michał Znaniecki jest również dyrektorem artystycznym stowarzyszenia CON-Teatro z siedzibą w Turynie, które organizuje współpracę między europejskimi instytucjami teatralnymi. Artysta wyklada na wielu uczelniach teatralnych we Włoszech. W ostatnich sezonach pojawił się jako reżyser i scenograf na scenach Opery Bolońskiej, Sardyńskiej i Turyńskiej. We Wrocławiu zrealizował entuzjastycznie przyjęte *Così fan tutte* W.A. Mozarta. 2006 r. upłynął artyście pod znakiem kolejnych inscenizacji dzieł Mozarta. W 2007 r. m.in. otworzył sezon opery w Bilbao *Zamkiem Sinobrodego* B. Bartóka i wyreżyserował *Rigoletto* w Operze Wrocławskiej. W 2008 r. nawiązał współpracę m.in. z Operą Narodową, realizując tam *Łucję z Lammermooru* G. Donizettiego; wyreżyserował też spektakl *Otello* G. Verdiego na Wyspie Piasek we Wrocławiu oraz *Pamiętnik zaginionego* L. Janáčka w Teatro Real w Madrycie. Za osiągnięcia artystyczne w 2008 r. reżyser został odznaczony Medalem Regionu Puglia. Na rok 2009 artysta zaplanował realizację *Napoju miłosnego* G. Donizettiego w Operze Wrocławskiej, *Don Giovanniego* W.A. Mozarta z M. Kwietniem w Operze Krakowskiej oraz *Samsona i Dalili* C. Saint-Saënsa w Liège.

W następnych latach przewiduje współpracę z Operami w Tel Awiwie, Bilbao, Bergen, Trieście, Szczecinie, Krakowie, Warszawie i Wrocławiu.

He studied at the Theatre Academy in Warsaw, and next at the University of Bologna with Umberto Eco and at Teatro Piccolo di Milano with Giorgio Strehler. At the age of 24 he staged a play based on C. Monteverdi's music at one of the most famous opera houses in the world – the La Scala in Milan. He thus became the youngest in history director who had his debut at this famous theatre. His talent was confirmed when he staged performances at opera and dramatic theatres in Italy, France, Ireland and Poland. He created more than 100 music and drama performances. In 1995, in Milan, he founded a theatre group the Ape Teatrale, which collaborates with such institutions as the Bologna Opera, the Rossini Opera Festival in Pesaro and Luglio Musicale Trapanese in Sicily. Michał Znaniecki is also the artistic director of the CON-Teatro association seated in Turin, which organizes co-operation between European theatre institutions. The artist is a lecturer at many theatre schools in Italy. In recent seasons he worked as a director and stage designer at the Opera Houses in Bologna, Sardinia and Turin. In Wrocław, he staged an enthusiastically received *Così Fan Tutte* by W. A. Mozart. In 2006 the artist continued his work on staging other Mozart's works. In 2007 he opened the Bilbao opera season with Bartok's *Duke Bluebeard's Castle* and directed *Rigoletto* at the Wrocław Opera. In 2008 he initiated his collaboration with the Polish National Opera, where he staged Donizetti's *Lucia di Lammermoor*. He also directed the performance of G. Verdi's *Othello* at Piaskowa Island in Wrocław as well as L. Janacek's *The Diary of One Who Disappeared* at Teatro Real in Madrid. In 2008 he was awarded the Puglia Region Medal for his artistic achievements. In 2009 the artist is planning to stage Donizetti's *Elixir of Love* at the Wrocław Opera, W. A. Mozart's *Don Giovanni* with Mariusz Kwiecień at the Opera in Cracow and Saint-Seans' *Samson et Dalila* in Liège. He intends to collaborate with the Operas in Tel Aviv, Bilbao, Bergen, Trieste, Szczecin, Cracow, Warsaw and Wrocław in the following years.



ILONA BINARSCH

KOSTIUMY | COSTUME DESIGNS

Związana z teatrem od wielu lat. Projektuje scenografie i kostiumy, czerpiąc inspirację z niemalże każdego rodzaju sztuki teatralnej – spektakli dramatycznych, lalkowych, offowych, operowych, a także z teatru tańca i telewizji. Jedną z pierwszych propozycji zawodowych, jakie otrzymała, dotyczyła przygotowania

dekoracji wnętrz i kostiumów do filmu w reżyserii T. Tryzny *Czy można się przysiąść?* Od tamtego czasu łączyła studia z pracą, przygotowując kolejne realizacje dla teatru i telewizji. Jej praca dyplomowa do sztuki A. Jarry'ego *Ubu król* zdobyła Główną Nagrodę w Ogólnopolskim Konkursie na Najlepszy Dyplom ze Scenografii (2001). Rok wcześniej została stypendystką Lwowskiej Akademii Sztuk Pięknych w Pracowni Szkła i Projektowania Biżuterii.

W teatrze dramatycznym przyniosły artystce uznanie m.in. kostiumy do spektaklu *Iwona, księżniczka Burgunda* W. Gombrowicza w reżyserii A. Tyszkiewiczza, za które w 2006 r. otrzymała nagrodę na XXXI Opolskich Konfrontacjach Teatralnych. W 2004 r. została uhonorowana Nagrodą Ministra Kultury za scenografię i kostiumy do przedstawienia *36,6* w Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. Współpraca z teatrem lalkowym zaowocowała kolejną Nagrodą Ministra Kultury za oprawę plastyczną do spektaklu *Świetliki* w Ogólnopolskim Konkursie na Teatralną Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Europejskiej (2007).

Dla Teatru Telewizji artystka zaprojektowała kostiumy do przedstawienia *Umarli ze Spoon River* w reż. J. Ptaszyńskiej (TVP 1, 2007). Dla Opery Wrocławskiej pracowała przy dwóch superprodukcjach wystawionych w ramach Letniego Festiwalu Operowego na Wodzie – *Napój miłosny* G. Donizettiego (czerwiec 2007) oraz *Otello* G. Verdiego (czerwiec 2008).

Prace artystki były eksponowane na wielu wystawach, m.in. na wystawie zbiorowej w Galerii Miejskiej w Zakopanem w piątą rocznicę śmierci W. Hasiora oraz w Centrum Sztuki Współczesnej SOLVAY w Krakowie. W 2006 r. Ilona Binarsch została laureatką Stypendium Artystycznego Miasta Poznania za osiągnięcia w dziedzinie projektowania scenografii i kostiumów. Rok później, na zaproszenie Festival Internacional Cervantino w Guanajuato (Meksyk) przygotowała oprawę plastyczną do spektaklu *Historia de un Amor*.

She has been creating stage designs and costumes to theatre performances for many years, using almost all kinds of theatre plays as her inspiration. Her diploma work (to A. Jarry's play *Ubu Roi*) won the First Prize at the National Competition for the Best Diploma Work in Stage Design in 2001. She received a scholarship from the Glass and Jewellery Design Studio of the Fine Arts Academy Department in Lviv in 2000. Designing costumes to W. Gombrowicz's *Yvonne, Princess of Burgundy* directed by A. Tyszkiewicz brought her recognition and an award at the 31st Theatre Confrontations in Opole in 2006. She holds two Ministry of Culture awards: for stage designs to productions *36,6* in 2004, at the National Competition for Producing a Polish Contemporary Play and *Fireflies* in 2007, at the National Competition for Staging Early Works of European Literature. In 2006 she received an Art Scholarship from the Poznań Municipality for her achievements in stage and costume designing. She designed costumes for the Television Theatre staging of *The Dead from Spoon River*, directed by J. Ptaszyńska in 2007. She also collaborated with the Wrocław Opera on two super-productions – G. Donizetti's *Elixir of Love* in 2007 and G. Verdi's *Othello* in 2008.

Her works have been displayed, among others, at a collective exhibition at the Zakopane Art Gallery on the 5th death anniversary of W. Hasiore and at SOLVAY Centre of Modern Art in Cracow. Her stage and costume designs honoured the performance of *Historia de un Amor* at Festival Internacional Cervantino in Guanajuato, Mexico.



MAŁGORZATA ORAWSKA

PRZYGOTOWANIE CHÓRU | CHORUS MASTER

Ukończyła studia dyrygenckie na Akademii Muzycznej w Krakowie pod kierunkiem prof. E. Michnik. Po uzyskaniu magisterium pracowała przez 9 lat w Orkiestrze

i Chórze Polskiego Radia i Telewizji w Krakowie jako śpiewaczka i asystent dyrygenta. Praca w tym zespole pozwoliła jej na dokonanie wyboru dalszej drogi artystycznej. Chóralistyka stała się dla niej najważniejszą dziedziną muzyki. Była kierownikiem wielu zespołów: Chóru Polskiego Radia w Krakowie (4 lata), Chóru Opery na Zamku w Szczecinie, Chóru Męskiego „Cantilena” we Wrocławiu, Chóru Opery Wrocławskiej (14 lat). W okresie pracy z Chórem Polskiego Radia w Krakowie dokonała wielu nagrań muzyki polskiej – K. Szymanowskiego, R. Maciejewskiego, K. Serockiego, S. Piechowicza, J. Łuciuka, H.M. Góreckiego i Wacława z Szamotuł. Zdobyła wiele nagród na konkursach chóralnych, brała udział jako dyrygent w koncertach i festiwalach poza granicami Polski, głównie w Niemczech.

Została odznaczona Krzyżami Zasługi – Srebrnym i Złotym. Uzyskała stopień naukowy doktora dyrygentury na Akademii Muzycznej w Krakowie. W 2006 r. zadebiutowała jako kierownik muzyczny i dyrygent spektaklu *Così fan tutte* W.A. Mozarta w reżyserii M. Znanieckiego w Operze Wrocławskiej. Przygotowała Chór Opery Wrocławskiej do 20 megaprodukcji w Hali Stulecia we Wrocławiu, spektaklu *Raj utracony* K. Pendereckiego, a także do wszystkich nagrań DVD Opery Wrocławskiej, m.in. *Halki* S. Moniuszki i *Króla Rogera* K. Szymanowskiego. Realizuje z Chórem Opery Wrocławskiej repertuar a capella i oratoryjno-kantatowy. Zainicjowała powstanie Chóru Dziecięcego Opery Wrocławskiej (2008).

Przygotowała Chór Opery Wrocławskiej do wystawienia dzieł K. Szymanowskiego – baletu *Harnasie* i opery *Król Roger* na festiwalu Bardsummerscape w Annandale on Hudson w stanie Nowy Jork w USA.

Małgorzata Orawska studied conducting under Prof. Ewa Michnik at the Academy of Music in Cracow. After graduation she began work with the Orchestra and Choir of Polish Radio and Television in Cracow, collaborating with composers, conductors, singers and instrumentalists performing with the ensemble. However, her artistic work she devoted to choirs. She has been awarded many choir competition prizes and recorded works for a capella choir by H. M. Górecki as well as numerous archive recordings for Polish Radio. The artist has also prepared choirs for recordings, these including *Symphony No. 2* by G. Mahler conducted by A. Wit, G. Rossini's *William Tell* conducted by G. Gelmetti and *4 Ballad* by E. Remick-Warren with the baritone T. Hampson. In 2004 she became a Doctor in Conducting at the Academy of Music in Cracow.

Małgorzata Orawska has been musical director and conductor of Wrocław Opera Choir for 14 years. She has prepared the ensemble not only for all of Wrocław Opera's super-productions, but also for further significant premieres, such as those of *Halka*, *Hagith*, *King Roger* and *Paradise Lost*. She also introduced a program of a capella music with organ accompaniment to the Choir's repertoire. In 2006, as musical director, Orawska prepared and conducted the premiere performance of *Così fan tutte* by W. A. Mozart, a work which has enjoyed great success as part of the Opera's repertoire. In 2008 she prepared the Wrocław Opera Choir for an American staging, under the direction of L. Majewski and baton of L. Botstein, of K. Szymanowski's *King Roger*



ALEKSANDRA KUBAS

SOPRAN | SOPRANO
ADINA

W 2008 r. ukończyła z wyróżnieniem AM we Wrocławiu w klasie prof. D. Paziuk-Zipser. Doskonaliła swoje umiejętności także na Uniwersytecie Muzycznym w Wiedniu. Jest laureatką m.in.: I nagrody i nagrody specjalnej w IV Ogólnopolskim Konkursie Wokalnym im. H. Halskiej we Wrocławiu (2007), nagrody publiczności

i nagrody dla najmłodszej finalistki III Międzynarodowego Konkursu Wokalnego w Malmö w Szwecji (2007), wyróżnienia w Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. A. Sari w Nowym Sączu (2007), wyróżnienia i dwóch nagród specjalnych w II Międzynarodowym Konkursie Wokalistyki Operowej im. A. Didura w Bytomiu (2008). Występowała m.in. z W. Ochmanem. Brała też udział w koncercie organizowanym przez wiedeński Universität für Musik und darstellende Kunst w Fanny Hensel-Mendelssohn-Saal w Wiedniu. W grudniu 2007 r. zadebiutowała na scenie Opery Wrocławskiej w premierowym przedstawieniu opery *Rigoletto* G. Verdiego w partii Gildy. Od sezonu artystycznego 2008/2009 jest solistką Opery Wrocławskiej.

She graduated with honours from the Academy of Music in Wrocław from the class of prof. D. Paziuk-Zipser. She was improving her skills at the University of Music and Performing Arts in Vienna. Her awards include: the 1st prize and a special prize at the 4th National H. Halska Vocal Competition in Wrocław in 2007, the audience's award and the award for the youngest finalist at the 3rd International Vocal Competition in Malmö (Sweden) in 2007, a special mention at the A. Sari International Vocal Competition in Nowy Sącz in 2007, a special mention and two special awards at the 2nd A. Didur International Opera Competition in Bytom in 2008. Her concert and festival performances include ex. a concert organized by the Vienna University of Music and Performing Arts in the Fanny Hensel-Mendelssohn-Saal in Vienna. In December 2007 she had her debut at the Wrocław Opera in the part of Gilda in the premiere production of the opera *Rigoletto* by G. Verdi. Since the artistic season 2008/2009 she has been a soloist at the Wrocław Opera.



EWA MAJCHERCZYK

SOPRAN | SOPRANO
ADINA

W 2008 r. z wyróżnieniem ukończyła studia o specjalności Wokalno-Aktorskiej na AM im. K. Szymanowskiego w Katowicach w klasie śpiewu prof. A. Słowakiewicz-Wolańskiej. Swoje umiejętności szkoliła także w Royal Academy of Music w Kopenhadze. Skończyła też stosunki międzynarodowe w Krakowskiej Szkole Wyższej im. A. Frycza Modrzewskiego. Uczestniczyła w kursach mistrzowskich prowadzonych przez prof. T. Żylis-Garę, prof. J. Mannova (w Szwecji) i prof. M. Issepa (w National Opera Studio w Londynie). Do ważniejszych wydarzeń w życiu zawodowym artystki należy występ na Międzynarodowym Festiwalu im. G. Górczyckiego w Chorzowie w kwietniu 2007 r., podczas którego wykonała partię sopranową w oratorium *Mesjasz* G.F. Haendla. W listopadzie 2008 r. rozpoczęła współpracę z Operą Śląską. W repertuarze śpiewaczki znajduje się rola Elisabethy z *Il matrimonio segreto* D. Cimarosy, Adeli z *Zemsty nietoperza* J. Straussa, Musetty z *Cyganerii* G. Pucciniego, Lizy z *Hrabiny Maritzy* E. Kalmana oraz partie z oratoriów i mszy.

She graduated with honours, specializing in Singing and Acting, from the K. Szymanowski Academy of Music in Katowice, from the singing class of prof. A. Słowakiewicz-Wolańska. She was also improving her skills at the Royal Academy of Music in Copenhagen. She also graduated, specializing in international relations, from the A. Frycz Modrzewski Cracow University College. She has taken part in master courses by prof. T. Żylis-Gara, prof. J. Mannov (Sweden) and prof. M. Issep (The National Opera Studio in London). One of the most important events in the artist's professional life is her performance at the G. Górczycki Early Music International Festival in Chorzów in April 2007, where she sang the soprano part in G.F. Haendel's oratorio *Messiah*. The singer's repertoire includes the part of Elisetta in C. Cimarosa's *The Secret Marriage*, Adela in J. Strauss's *Die Fledermaus*, Musetta in G. Puccini's *La Boheme*, Lisa in E. Kalman's *Countess Mariza* as well as parts from oratorios and masses.



JOANNA MOSKOWICZ

SOPRAN | SOPRANO
ADINA

Absolwentka AM w Łodzi w klasie prof. D. Ambroziak. Nadal kształci głos na studiach podyplomowych u prof. E. Czermak. Ukończyła kursy mistrzowskie u B. Schlick, I. Kremling, E. Czermak, R. Karczykowskiego, T. Żylis-Gary i H. Łazarskiej. Laureatka m.in. wyróżnienia i nagrody specjalnej w III Konkursie Wokalnym im.

H. Halskiej we Wrocławiu. W 2006 r. była stypendystką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W 2007 r. zadebiutowała na scenie Teatru Wielkiego w Łodzi rolą Rozyny w premierowym przedstawieniu *Cyrulika sewilskiego* G. Rossiniego, za co otrzymała Złotą Maskę. Z Łódzkim Teatrem współpracuje w takich produkcjach jak *Opowieści Hoffmanna* J. Offenbacha czy *Czarodziejski flet* W.A. Mozarta. W tym ostatnim dziele zadebiutowała też w Operze Wrocławskiej (partia Królowej Nocy), w której jest solistką od sezonu 2008/2009. Występuje w rolach: Zuzanny w *Weselu Figara* i Despiny w *Cosi fan tutte* W.A. Mozarta, Frasquity w *Carmen* G. Bizeta, Zefona w *Raju utraconym* K. Pendereckiego, Adeli w *Zemście nietoperza* J. Straussa.

She graduated with honours from the Academy of Music in Łódź in prof D. Ambroziak's class. She also completed master classes of B. Schlick, I. Kremling, E. Czermak, R. Karczykowski, T. Żylis-Gara and H. Łazarska. She has won many awards at various competitions, including a special mention and the special award at the 3rd H. Halska Vocal Competition in Wrocław. In 2006 she received a scholarship from the Minister of Culture and National Heritage. In April 2007 she had her debut at Grand Theatre in Łódź singing the part of Rosina in the premiere staging of *The Barber of Seville* by G. Rossini. She won the Złota Maska Award for this performance. She has been collaborating with this theatre in various productions, including *The Tales of Hoffmann* by J. Offenbach and *The Magic Flute* by W. A. Mozart. Since the artistic season 2008/2009 she has been a soloist at the Wrocław Opera, where she had her debut in March 2008 as the Queen of the Night in *The Magic Flute* by W.A. Mozart.

DOROTA WÓJCIK

SOPRAN | SOPRANO
ADINA

Ukończyła AM w Łodzi, gdzie obecnie jest wykładowcą (od 2006 r.). Laureatka wielu konkursów wokalnych. Ukończyła kursy mistrzowskie prowadzone przez T. Żylis-Garę. Zadebiutowała rolą Micaeli w *Carmen* G. Bizeta w Teatrze Wielkim w Łodzi. W swoim repertuarze ma ponad 20 pierwszoplanowych partii sopranowych.

Oprócz ról operowych wykonuje też repertuar oratoryjny, pieśni, arie musicalowe i operetkowe. Do filmu dokumentalnego o kardynale Wyszyńskim nagrała wokalizę A. Krauze *Ave Maria*. Artystka współpracuje z wieloma zespołami operowymi i filharmonicznymi. Odbyła szereg tournées zagranicznych m.in. do Austrii, Francji, Hiszpanii, Holandii, Niemiec i Portugalii. Za osiągnięcia artystyczne otrzymała nagrodę Marszałka Województwa Łódzkiego. W 2007 r. została uhonorowana Złotą Maską – nagrodą dziennikarzy za najlepszą kreację wokalnokaktorską w partii Antonii w *Opowieściach Hoffmanna* J. Offenbacha.

She graduated from the Academy of Music in Łódź, where she has worked as a lecturer since 2006. She has been a laureate of many vocal competitions. She has completed master courses by T. Żylis-Gara. She had her debut in the part of Micaela in G. Bizet's *Carmen* at the Grand Theatre in Łódź. She has created over 20 soprano parts. Apart from opera roles she has also sang oratorios, songs, and musical and operetta arias. Wójcik has also recorded Andrzej Krauze's *Ave Maria* vocalization for a documentary about Cardinal Stefan Wyszyński.

The artist has collaborated with many opera and philharmonic groups. She has been on a number of foreign tours, for example in Austria, France, Spain, the Netherlands, Germany and Portugal. For her artistic achievements, she was awarded the prize of the Marshal of Łódź Voivodeship. In 2007 she was awarded the Golden Mask Award – the press award for the best vocal and acting performance in the part of Antonia in Offenbach's *The Tales of Hoffman*.





RAFAŁ BARTMIŃSKI

TENOR | TENOR
NEMORINO

Absolwent AM im. K. Szymanowskiego w Katowicach w klasie prof. E. Sąsiadka. Jest laureatem IX Konkursu Wokalnego im. A. Sari w Nowym Sączu. W VI edycji Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. S. Moniuszki w Warszawie zdobył II miejsce, laur „najlepszego polskiego uczestnika” i „najlepszego tenora konkursu”.

Brał udział w festiwalach muzycznych takich jak m.in.: „Wratslavia Cantans”, Wielkanocny Festiwal L. van Beethovena czy Festiwal Operowy w Wiesbaden w Niemczech. Debiutował jako Leński w operze P. Czajkowskiego *Eugeniusz Oniegin*, a w repertuarze ma m.in. partie: Nemorina w *Napoju miłosnym* G. Donizettiego, Stefana w *Strasznym dworze* S. Moniuszki, Madwoman w *Curlew River* B. Brittena, Pasterza w *Królu Rogerze* K. Szymanowskiego i Tamina w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta. Współpracuje z wieloma znanymi dyrygentami i reżyserami oraz z Teatrem Wielkim – Operą Narodową, Teatrem Wielkim w Poznaniu, Operą Wrocławską i licznymi zespołami filharmonicznymi.

He graduated from the K. Szymanowski Academy of Music in Katowice, from the class of prof. E. Sąsiadek. He was a prize-winner at the 9th A. Sari Vocal Competition in Nowy Sącz. At the 6th edition of S. Moniuszko International Vocal Competition in Warsaw he won the 2nd prize and laurels for “the best Polish contestant” as well as for “the best tenor”. He has taken part in several music festivals, such as the “Wratslavia Cantans” Festival, the Easter L. van Beethoven Festival or the Opera Festival in Wiesbaden, Germany. He had his debut as Lensky in P. Tchaikovsky’s opera *Eugene Onegin*. His repertoire also includes the parts of Nemorino in Donizetti’s *Elixir of Love*, Stefan in S. Moniuszko’s *Haunted Manor*, Mad Woman in B. Britten’s *Curlew River*, Shepherd in K. Szymanowski’s *King Roger* as well as Tamino in W.A. Mozart’s *The Magic Flute*. He has collaborated with many famous conductors and directors as well as with the Great Theatre and Polish National Opera in Warsaw, Great Theatre in Poznań, Wrocław Opera and with many philharmonic groups.

JOO LEE

TENOR | TENOR
NEMORINO

Absolwent Narodowego Uniwersytetu w Seulu (Korea Południowa). Studia ukończył w klasie śpiewu prof. Sang-Hun Yu. Swoje umiejętności doskonalił na włoskich uczelniach Scuola della Musica „Orfeo” i Scuola della Musica „Luigi Costa” pod kierunkiem takich śpiewaków jak U. Grilli, F. Pediconi czy G. Raimondi.

Jest finalistą Konkursu Muzyki Kameralnej w Como w Lombardii oraz laureatem dwóch innych, włoskich konkursów muzycznych – zdobył drugą nagrodę na Concorso Carbonate per I giovani cantanti (2000) oraz zwyciężył w Concorso Voci giovani di S. Martino (2002). Występował na scenach m.in. Seulu, Parmy, Edynburga i Kolonii. W swoim repertuarze ma partie: Ferranda z *Così fan tutte* i Don Ottavia z *Don Giovanniego* W.A. Mozarta, Nemorina z *Napoju miłosnego* G. Donizettiego, Księcia Mantui z *Rigoletta* i Alfreda z *Traviaty* G. Verdiego oraz Pinkertona z *Madame Butterfly* i Cavaradossiego z *Toski* G. Pucciniego. W 2008 r. zadebiutował w roli Don Josego w *Carmen* G. Bizeta na scenie opery w Kijowie (Ukraina) oraz w Bredzie (Holandia).

He graduated from the Seoul National University (South Korea), from the singing class by prof. Sang-Hun Yu. He was improving his skills at Italian schools Scuola della Musica “Orfeo” and Scuola della Musica “Luigi Costa” under such singers as U. Grilli, F. Pediconi and G. Raimondi. He was the finalist of the Chamber Music Competition in Como, Lombardy, as well as the laureate of two other Italian music competitions – he won the 2nd prize at Concorso Carbonate per I giovani cantanti in 2000 and the 1st prize at the Concorso Voci giovani di S. Martino in 2002. He has sung on several stages, for example, in Seoul, Parma, Edinburgh and Cologne. His repertoire includes the parts of: Ferrando in *Così fan tutte* and Don Ottavio in *Don Giovanni* by W. A. Mozart, Nemorino in *The Elixir of Love* by G. Donizetti, the Duke of Mantua in *Rigoletto* and Alfredo in *La traviata* by G. Verdi as well as Pinkerton in *Madame Butterfly* and Cavaradossi in *Tosca* by G. Puccini. In 2008 he had his debut in the part of Don José in *Carmen* by G. Bizet at the opera in Kiev (Ukraine) and in Breda (the Netherlands).





JAROSŁAW BODAKOWSKI

BARYTON | BARITONE
DULCAMARA

Absolwent AM we Wrocławiu w klasie śpiewu B. Makala. Zdobył szereg nagród i wyróżnień, m.in.: Grand Prix w Międzynarodowym Konkursie Wokalnym „XXI Century Art” w Kijowie (2003), I nagrodę w III Konkursie Pieśni i Arii im. K. Kurpińskiego we Włoszakowicach (2005), wyróżnienie oraz nagrodę specjalną w II

Międzynarodowym Konkursie Wokalistyki Operowej im. A. Didura w Bytomiu (2008). W swym repertuarze ma partie m.in.: Papagena w *Czarodziejskim flecie* i Figara w *Weselu Figara* W.A. Mozarta. Wykonuje również repertuar oratoryjno-kantatowy. W sierpniu 2008 r. brał udział w Wielkim Widowisku Teatralno-Operowym *Amadeusz* P. Shaffera (Słupsk-Ratusz), w roli tytułowej w *Don Giovannim* oraz partii Hrabiego w *Weselu Figara* W.A. Mozarta. Uczestniczył w licznych kursach mistrzowskich u m.in.: J. Fraksteina, C. Elsnera, T. Żylis-Gary, R. Karczykowskiego, L. Odiniusa, S. Vitucciego, W. Zalewskiego, Z. Krzywickiego oraz J. Monarchy.

He graduated from the Academy of Music in Wrocław (singing class of B. Makal). He won many prizes and special mentions, which include: Grand Prix at the “21st Century Art” International Vocal Competition in Kiev in 2003, the 1st prize at the 3rd K. Kurpiński Lieder and Arias Competition in Włoszakowice in 2005, a special mention and a special prize at the 2nd A. Didur International Opera Competition in Bytom in 2008. His repertoire includes the parts of Papagena in *The Magic Flute* and Figaro in *The Marriage of Figaro* by W.A. Mozart. He has been also performing oratorios and cantatas. In September 2008 he took part in the Great Opera Stage Production *Amadeus* by P. Shaffer in the City Hall in Słupsk, in the leading part in *Don Giovanni* as well as in the part of The Count in *The Marriage of Figaro* by W. A. Mozart. He has taken part in many master courses with, among others, J. Frakstein, C. Elsner, T. Żylis-Gara, R. Karczykowski, L. Odinius, S. Vitucci, W. Zalewski, Z. Krzywicki and J. Monarcha.

BOGUSŁAW SZYNALSKI

BARYTON | BARITONE
DULCAMARA

Absolwent Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego i Wydziału Wokalnego AM w Krakowie. Karierę artystyczną rozpoczął w Operze w Meiningen. Wielokrotnie kreował partie solowe na scenie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, z którą w 1994 r. wziął udział w tournée po Francji, Niemczech, Włoszech i Szwajcarii. Występował m.in. w Danse Theater i Royal Theater w Hadze, w Concertgebouw w Amsterdamie, Palais des Congrès w Paryżu. Śpiewał gościnnie na wielu scenach świata. W 1995 r. wystąpił w galowym koncercie Metropolitan Opera w Melbourne Concert Hall. Brał udział we wszystkich superprodukcjach Opery Wrocławskiej m.in. *Pierścień Nibelunga* R. Wagnera, *Borys Godunow* M. Musorgskiego, *Otello* G. Verdiego. Odbił tournée na Tajwan i na Cypr. Z Teatrem Wielkim – Operą Narodową występował w Pekinie. Laureat Złotej Iglicy (2004, 2005).

A graduate of the Faculty of Philology of the Jagiellonian University and the Faculty of Vocal Studies of the Academy of Music in Cracow. He was started his artistic career at the Opera House in Meiningen. He has performed solo parts at the Great Theatre – Polish National Opera in Warsaw many times. In 1994, while still working there, he toured in France, Germany, Italy and Switzerland. He performed at the Danse Theater and the Royal Theater in Hague, Concertgebouw in Amsterdam and Palais des Congrès in Paris. As a guest artist he has sung at various theatres all over the world. In 1995 he took part in the Gala Concert at the Melbourne Concert Hall. Bogusław Szynalski has taken part in all super-productions of the Wrocław Opera e.g. R. Wagner's *The Ring of the Nibelung*, M. Musogorsky's *Boris Godunov*, G. Verdi's *Othello*. Together with the same company he also toured in Taiwan and Cyprus, and sang in Beijing with the Great Theatre – Polish National Opera. Bogusław Szynalski is a double prize-winner of the Golden Spire Award in 2004 and 2005.



DYREKCJA, KIEROWNICTWO I ZESPOŁY OPERY WROCŁAWSKIEJ
DIRECTION, MANAGEMENT AND STAFF OF THE WROCŁAW OPERA

Dyrektor naczelny i artystyczny | General and Artistic Director
Zastępca dyrektora | Deputy Director
Pełnomocnik dyrektora ds. finansowych – Główny Księgowy
| Financial Department
Dyrygenci | Conductors

Kierownik muzyczny | Music Director
Scenograf | Set Designer
Pełnomocnik dyrektora ds. dokonywania czynności prawnych
w zakresie zwykłego zarządu – Główny specjalista ds. prawnych
| Associate Counsel
Pełnomocnik dyrektora – Główny specjalista
ds. opracowania dokumentacji projektowej
| Opera Director's Proxy of Project Documentations
Główny specjalista ds. marketingu | Head of Marketing
Kierownik działu koordynacji pracy artystycznej
| Head of Artistic Operations
Główny specjalista ds. impresariatu
| International Artistic Work Manager
Kierownik działu promocji i obsługi widzów
| Audience and Promotion Service
Kierownik działu służby pracowniczej | Personnel Department
Kierownik działu plac i ubezpieczeń społecznych | Human Resources
Rzecznik prasowy | Press Spokesman
Inspicjenci | Deputy Stage Managers

Asystent reżysera | Assistant to the Stage Director

Ewa Michnik
Janusz Stoniowski

Kazimierz Zalewski
Ewa Michnik
Tomasz Szreder
Tadeusz Zathej

Tomasz Szreder
Małgorzata Stoniowska

Marzena Malinowska

Kazimierz Budzanowski
Marek Pieńkowski

Krystyna Preis

Paweł Marzec

Anna Leniart
Grażyna Lis-Galasińska
Halina Glodek-Zadka
Elżbieta Szczucka
Adam Frontczak
Julian Zychowicz

Hanna Marasz
Adam Frontczak*

SOŁIŚCI ŚPIEWACY | SOLO SINGERS

Soprany | Sopranos

Ewa Czermak | Aleksandra Kubas
Evgeniya Kuznetsova | Aleksandra Lemiszka
Anna Lichorowicz | Joanna Moskowicz
Iwona Rutkowska | Monika Świostek
Aleksandra Szafir | Ewa Vesin | Jolanta Zmurko

Mezzosoprany | Mezzo-sopranos

Barbara Bagińska | Anna Bernacka
Dorota Dutkowska | Elżbieta Kaczmarzyk-
Janczak | Iryna Zhytynska

Tenory | Tenors

Max An | Byoung Joo Lee
Andrzej Kalinin | Ivan Kit
Karol Kozłowski | Edward Kulczyk
Rafał Majzner

Barytony | Baritones

Jarosław Bodakowski | Jacek Jaskuła
Zygmunt Kryczka | Maciej Krzysztyniak
Stanisław Kuflyuk | Łukasz Rosiak
Wiktor Gorelikow | Damian Konieczek
Tomasz Skrzypek | Janusz Zawadzki
Radosław Zukowski

Basy | Bases

Tomasz Rudnicki

Bas-baryton | Bass-baritone

* współpraca | cooperation

ARTYŚCI GOŚCINNI | SPECIAL GUESTS

Soprany | Sopranos

Magdalena Barylak | Jeanette Bożalek
Edyta Kulczak | Aleksandra Kurzak
Ewa Majcherczyk | Ewa Olszewska
Dorota Wójcik
Anna Lubańska

Mezzosoprany | Mezzo-sopranos
Tenory | Tenors

Rafał Bartmiński | Krzysztof Bednarek
Steven Harrison | John Horton Murray
Antonello Palombi | Janusz Ratajczak
Arnold Rutkowski | Leszek Świdziński |
Paweł Wunder | Adam Zduńkowski
Wolfgang Brendel | Mariusz Godlewski
Stanisław Kierner | Adam Kruszewski
Jerzy Mechliński | Piotr Miciński
Ireneusz Miczka | Maciej Ogórkiewicz
Artur Ruciński | Rafał Songan
Nabil Suliman | Bogusław Szynalski
Paweł Izdebski | Andrzej Klimczak
Piotr Nowacki | Marco Vinco
Sebastian Kaniuk

Barytony | Baritones

Basy | Bases

Kontratenor | Countertenor

Pedagodzy wokalni | Vocal Teachers
Korepetytorzy | Coaches

Ewa Czermak | Jolanta Zmurko
Francesco Bottigliero | Barbara Jakóbczak-Zathej
Maria Rzemieniecka | Justyna Skoczek

ORKIESTRA | ORCHESTRA

Koncertmistrz | Concert Master
Z-cy koncertmistrza
| Assistants to the Concert Master
I skrzypce | 1st Violin

Stanisław Czermak

II skrzypce | 2nd Violin

Igor Solonenko | Tomasz Stocki |
Joanna Bryła | Karolina Cel | Marta Frakstein
Arkadiusz Hylewski | Henryk Kozioł
Michał Krzyżosiak | Anna Majewska
Jan Szczerek | Rafał Szuba* | Magdalena Wasik*
Ilona Borek | Radosław Bruliński*
Katarzyna Łozowska | Justyna Nawrat
Rafał Olszewski | Estera Piec | Justyna Piękoś
Andrzej Tom | Grażyna Starczyńska
Anna Szczerbińska

Altówki | Violas

Andrzej Jakimowicz | Włodzimierz Gorecki
Marek Kamiński | Marianna Piecha*
Elżbieta Siedlecka | Andrzej Szykuła
Barbara Zarejko | Romuald Zarejko

Wiolonczele | Cellos

Anna Dynda | Krystyna Marchel |
Maciej Miłaszewicz | Lidia Młodawska
Dariusz Piecha | Emilia Sługocka
Agnieszka Szykuła | Robert Stencel*
Dariusz Kaczorowski | Wiesław Kaczmarczyk
Krzysztof Kafka | Ireneusz Szykuła
Maria Rzemieniecka | Justyna Skoczek
Francesco Bottigliero | Barbara Jakóbczak-Zathej
Małgorzata Jaworska* | Barbara Sas*
Małgorzata Danielewicz-Borzęcka | Dorota

Kontrabasy | Double Bases

Fortepian / Klawesyn / Organy / Celesta
| Keyboard Instruments

Flety | Flutes

* współpraca | cooperation

Oboje | Oboes

Rózek angielski | English Horn
Klarnety | Clarinets

Fagoty | Basoons
Waltornie | French Horn

Trąbki | Trumpets

Puzony | Trombones

Perkusja | Percussion

Harfa | Harp
Inspektor orkiestry | Orchestra Inspector

Imienińska | Monika Ledwolorz | Tadeusz Witek
Wojciech Merena | Krzysztof Olearczyk
Maciej Strasiński
Mirosław Wiącek | Konrad Wojtowicz
Rafał Dynda | Mariusz Bałduga
Jadwiga Rymarczuk | Marcin Wróbel
Dariusz Bator | Józef Czichy | Tomasz Wieczorek
Andrey Kontorin | Andrzej Kuprianowicz
Jerzy Porębski | Krzysztof Proskien
Adam Szybiak | Sławomir Trojanowski*
Sławomir Wagner | Adam Wolny
Kazimierz Bujoczek* | Paweł Spychała
Arkadiusz Tabiś | Ryszard Trybus | Mirosław Wenc
Paweł Maliczowski | Jacek Makowski
Piotr Olma | Wiktor Rakowski
Bartosz Bindel* | Bartłomiej Dudek* |
Magdalena Dudek* | Karol Papala
Jarosław Paszko | Zbigniew Wojciechowski
Magdalena Czopka | Bożena Trendewicz
Wiktor Rakowski

CHÓR | CHORUS

Kierownik chóru | Chorus Master
Asystent | Assistant of the Chorus master
Inspektor | Chorus Inspector
Soprany | Sopranos

Małgorzata Orawska
Bassem Akiki
Katarzyna Słowińska
Agnieszka Czekalska | Alicja Grabowy
Ewa Jaskuła | Dorota Joniec
Agnieszka Józefczyk | Maria Kamyczek
Katarzyna Kozdrowska-Kordyjak
Kinga Krzywda | Beata Marciniak-
Kozłowiecka | Kinga Mazurkiewicz
Paulina Pobłocka | Alicja Rudna
Katarzyna Słowińska | Katarzyna Szafarska
Małgorzata Walczyk-Cegielkowska
Andżelika Wesółowska | Beata Wiszniewska
Urszula Czupryńska | Beata Gąsior
Jolanta Górecka | Joanna Grabowska-Piekarska
Beata Kaczmarska-Staszak | Monika Kusz
Jolanta Michalak-Lechowska | Ryszarda Nawdziun
Ewa Stachurska | Ewa Wadyńska-Wąsikiewicz
Anna Wojciechowska
Iwan Andrynuł | Sławomir Baranowski
Piotr Bunzler | Aleksander Gerasymyuk
Andrij Khorsik | Lesław Kijas
Marcin Klarman | Robert Kopa
Łukasz Łukaszka | Ryszard Mraz
Bolesław Słowiński | Wojciech Stasiak
Andrzej Andrianowicz |
Mieczysław Chodaczek | Marek Cieply
Wojciech Dereń | Marcin Grzywaczewski
Marek Kłosowski | Marek Klimczak
Bartłomiej Kornacki | Szymon Olejniczak
Albert Stępień | Jerzy Szlachcic

Alty | Altos

Tenory | Tenors

Basy | Basses

* współpraca | cooperation

BALET | BALLET

Kierownik baletu | Ballet Master
Pedagog baletu | Teacher
Akompaniator baletu | Coach
Soliści | Soloists

Koryfeje | Coryphées

Zespół | Corps de ballet

Inspektor baletu | Ballet Inspector

Bożena Klimczak
Alfa Abesadze
Stanisław Gał
Oleksandr Apanasenko | Nozomi Inoue
Tomasz Kęczkowski | Marta Kulikowska
de Nalęcz | Sergii Oberemok
Piotr Oleksiak | Paweł Oleksiak
Anna Szopa | Paulina Wos
Dajana Al-Makosi | Kamila Dykta
Anna Gancarz | Anatolij Ivanov
Jarosław Józefczyk | Neda Kalember
Zofia Knetki | Konstantin Kouchtchenko
Łukasz Moczyński | Łukasz Ozga
Sylvia Piotrowicz
Aleksandra Fiet
Paula Krawczyk | Dominika Królak
Magdalena Lis | Martyna Muskała
Sviatlana Pavlova
Miriam Pierzak | Monika Wyrębska
Anna Szopa

KIEROWNICTWO TECHNICZNE | TECHNICAL CREW

Kierownik techniczny | Stage Works
Z-ca kierownika technicznego | Assistant to the Stage Works
Kierownik zespołu pracowni dekoracji i kostiumów
| Decorations and Costumes Atelier
Kierownik magazynu kostiumów i garderobianych
| Storage (Costumes) and Dressing Room
Kierownik sekcji oświetlenia sceny | Stage Lighting
Kierownik sekcji akustycznej | Acoustics
Asystent scenografa ds. technicznych
| Technical Assistant to Set Designer
Kierownik pracowni malarskiej | Scenic Painting
Kierownik pracowni krawieckiej męskiej
| Men's Costumes Atelier
Kierownik pracowni krawieckiej damskiej
| Women's Costumes Atelier
Kierownik pracowni perukarskiej i charakteryzatorskiej
| Wigs and Makeup Atelier
Brygadziści pracowni modystycznej | Milliner Atelier
Brygadziści pracowni szewskiej | Shoes Atelier

Henryk Lidtke
Krzysztof Zaleski

Zbigniew Francuz

Krystyna Cichosz
Andrzej Matuszak
Jerzy Galek

Jan Romanowski
Elżbieta Kocowska

Waldemar Krawczyk

Zofia Dudek

Grazyna Matuszak
Maria Grzesiak
Bogusław Nowicki

Zdjęcia | Photos
Projekt i opracowanie graficzne | Graphic Design
Przygotowanie i druk | Desk Top Publishing
Wydawca | Published by

Marek Grotowski
Angelika Siwon
PUH SEMATA Sp. z o.o.
Opera Wroclawska 2009

* współpraca | cooperation

MECENAT | PATRONAGE

MKiDN



SPONSORZY | SPONSORS



Scandic
WROCLAW

PATRONI MEDIALNI | MASS MEDIA PATRONS



SPONSORZY WSPOMAGAJĄCY | ASSISTANT SPONSORS



W 2008 r. zostały zakupione instrumenty dla Orkiestry Opery Wrocławskiej ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu *Rozwój infrastruktury kultury i szkolnictwa artystycznego*.

The purchased of instruments for the Wrocław Opera Orchestra in 2008 was financed by the Ministry of Culture and National Heritage in frames of the program *Development of the infrastructure of the culture and the artistic education*.

MKiDN Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Skandynawska jakość Inteligentny wybór



Scandic jest najsilniejszą i najbardziej pozytywnie postrzeganą marką hotelową Skandynawii. Naszą ideą jest zaspokajanie indywidualnych potrzeb i wymogów nowoczesnego stylu życia naszych Gości.

Wybierz SCANDIC Wrocław, idealne miejsce spotkań i inspiracji dla każdego, niezależnie od tego, czy gościś u nas służbowo, czy prywatnie.

SCANDIC Wrocław,
ul. Piłsudskiego 49/57, 50-032 Wrocław
wroclaw@scandichotels.com
www.scandichotels.com

Scandic
WROCLAW

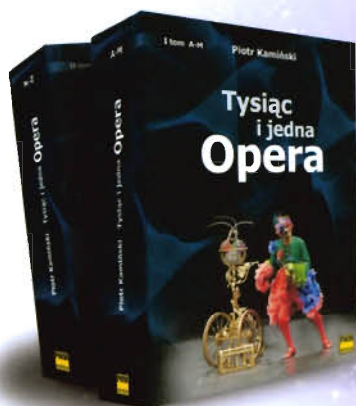
PWM
EDITION

Tysiąc i jedna Opera

Piotr Kamiński

Największy na świecie
„niezbędnik” operowy
Biblia opery (wg *Le Point*)

- ponad cztery wieki opery
- 1000 oper, 230 kompozytorów
- 2 tomy, ponad 2000 stron



Zapraszam do mojego świata...

Fot. A. Zakrzewska, A. Jarzębski

Publikacja dostępna od 17 października 2008 w salonach Empik,
dobrych księgarniach oraz na stronie www.1001opera.pl

Patroni medialni:



onet.pl

Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA Al. Krasińskiego 11 a, 31-111 Kraków
www.pwm.com.pl, www.1001opera.pl

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

Design: 2to2



JAFRA

*Meble stworzone
z miłości do kobiet...*

www.jafra.pl

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