

MANRU

IGNACY JAN
PADEREWSKI



OPERA KRAKOWSKA





INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO



Ignacy Jan Paderewski

MANRU

premiera / premiere

16.11.2018

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO



Spektakl realizowany w ramach obchodów 100-lecia odzyskania przez Polskę niepodległości.

The performance is marking 100th anniversary of Poland regaining its independence.



*... to jeden z największych artystów,
jeden z najwspanialszych charakterów
i jedno z najszlachetniejszych serc naszych czasów.
... he is one of the most outstanding artists,
one of the greatest characters,
and one of the most noble hearts of our time.*

Gabriel Fauré

Ignacy Jan Paderewski

MANRU

dramat liryczny w trzech aktach / lyrical drama in three acts

libretto – Alfred Nossig

na podstawie powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego *Chata za wsią*

based on a novel by Józef Ignacy Kraszewski *The Cottage Outside the Village*

polska wersja językowa / Polish language version

tłumaczenie / translation

Roman Kołakowski

prapremiera / world premiere

Drezno / Dresden, Hoftheater (Semperoper), 1901

premiera polska / Polish premiere

Lwów / Lviv, 1901, Warszawa / Warsaw, Teatr Wielki, 1902

Spektakl zrealizowano we współpracy z Operą NOVA w Bydgoszczy

The performance has been produced in collaboration with the Opera NOVA in Bydgoszcz

reżyseria / director
LACO ADAMIK

kierownictwo muzyczne / music director
TOMASZ TOKARCZYK

scenografia i kostiumy / set and costume designer
MILAN DAVID

choreografia / choreography
KATARZYNA ALEKSANDER-KMIEĆ

przygotowanie chóru / choir master
JACEK MENDEL, JOANNA WÓJTOWICZ

przygotowanie chóru dziecięcego / children's choir master
MAREK KLUZA

reżyseria światła / lighting designer
DARIUSZ PAWELEC



Manru

SYLWESTER KOSTECKI, JANUSZ RATAJCZAK

Ułana

AGNIESZKA KUK, JOLANTA WAGNER

Jadwiga

ANNA LUBAŃSKA, OLGA MAROSZEK

Urok

MARIUSZ GODLEWSKI, LESZEK SKRLA

Aza

MONIKA KORYBALSKA, MONIKA LEDZION-PORCZYŃSKA

Oros

JACEK GRESZTA, WOŁODYMYR PAŃKIW

Jagu

ANDRZEJ BIEGUN, JACEK OZIMKOWSKI

Młody Cygan / Young Gypsy

JAROSŁAW BIELECKI, KRZYSZTOF KOZAREK

Młoda Dziewczyna / Young Girl

AGATA FLONDRO, PAULA MACIOŁEK

ORKIESTRA, CHÓR, CHÓR DZIECIĘCY I BALET OPERY KRAKOWSKIEJ
KRAKOW OPERA ORCHESTRA, CHOIR, CHILDREN'S CHOIR AND BALLET

dyrygent / conductor

TOMASZ TOKARCZYK

asystent kierownika muzycznego / music director's assistant

MIECZYŚLAW UNGER

asystentka reżysera / assistant director

DAGMAR BILIŃSKA-KORBAN

asystentka scenografa i kostiumografa / assistant set and costume designer

GRAŻYNA MAŚLANKOWSKA

przygotowanie chóru dziecięcego – współpraca / assistant children's choir master

BEATA KLUZA

inspicjenci / stage managers

MATEUSZ MAKSELON, AGNIESZKA SZTENCEL

suflerki / prompters

DOROTA SAWKA, MARIA MITKOWSKA

korepetytorzy solistów / soloists' coaches

KRISTINA KUTNIK, KATARZYNA STARZYCKA, OLGA TSYMBALUK

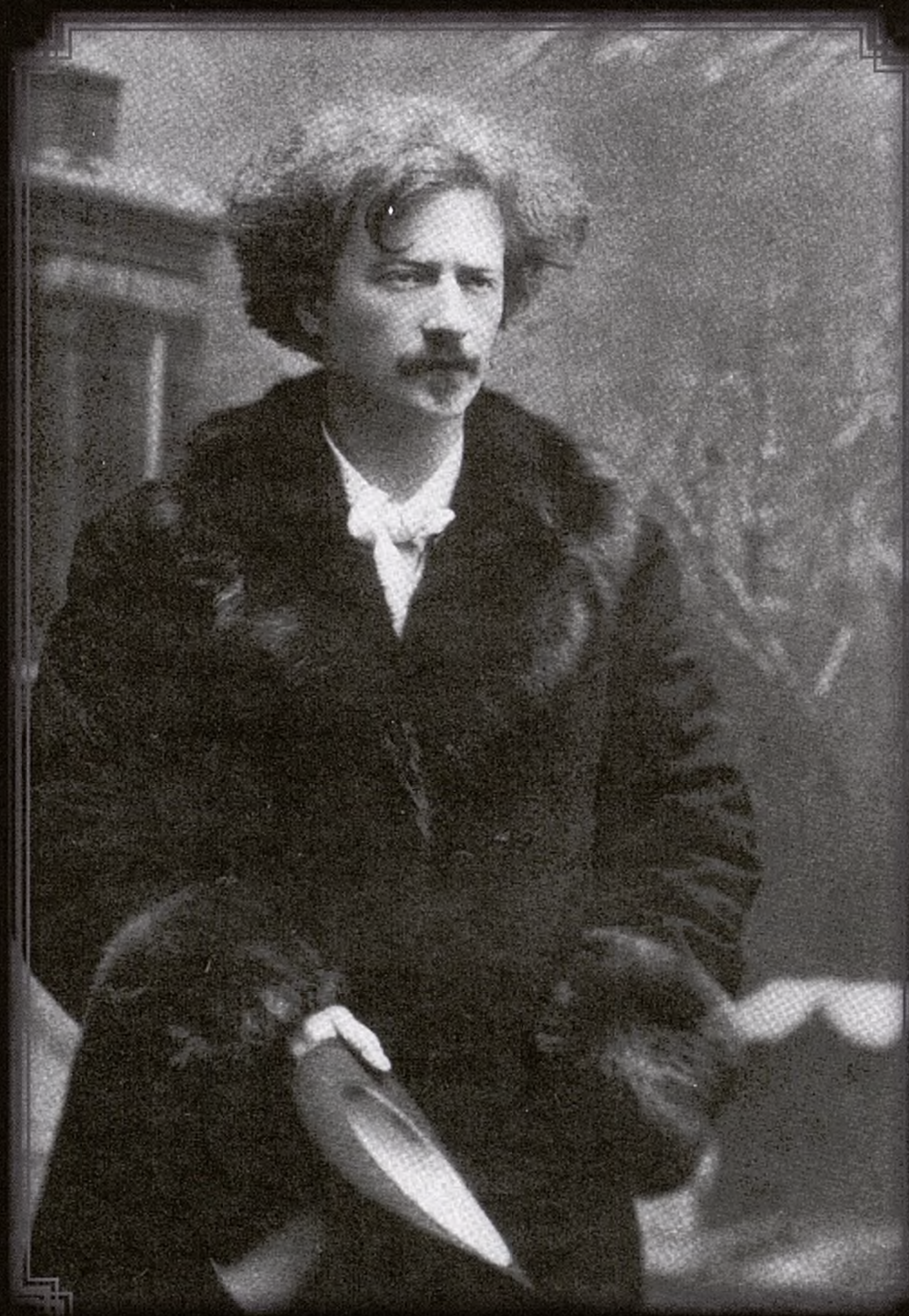
JOACHIM KOŁPANOWICZ, PAWEŁ SZCZEPAŃSKI

akompaniator chóru / chorus accompanist

WIOLETTA FLUDA, SABINA CEBULA

akompaniament baletu / ballet accompanist

EMILIA STRZECHA, OLENA YASILKIVSKA



*Paderewski stanowił wyjątkowe zjawisko;
był odbiorcą niemalże histerycznej miłości tłumów
i fantastycznego holdu znawców.*

*Paderewski was an exceptional phenomenon,
he enjoyed an almost hysterical love of the crowds
and a fantastic homage of the experts.*

Adam. Zamoyski



HANNA WINISZEWSKA MANRU

Powstanie

Pomysł na skomponowanie opery powstał już w roku 1889, kiedy to Paderewski poznał Alfreda Nossiga¹ – działacza żydowskiego, pisarza i rzeźbiarza. Kompozytor chciał spróbować swoich sił w tym gatunku, a Nossig podsuwał mu coraz to nowe projekty libretta. Wszystkie łączyła tematyka tatrzańska – bardzo modna w tym czasie, ale również pociągająca Paderewskiego. Po kilku odrzuconych propozycjach tekstów wybór padł na adaptację *Chaty za wsią* Ignacego Kraszewskiego. Prace nad dziełem trwały z długimi przerwami aż 9 lat.

Chata za wsią porusza problem tolerancji wobec ludności cygańskiej. Liczne przekłady na języki obce i adaptacje – teatralna, filmowa i właśnie operowa – sprawiają, że jest to jedno z najpopularniejszych dzieł Kraszewskiego. Nossig zmienił w nim imiona bohaterów, przeniósł miejsce akcji

¹. Alfred Nossig w swojej działalności społecznej przeszedł transformację od propagatora idei asymilacji Żydów ze społeczeństwem polskim aż do syjonizmu. Zginął w 1943 roku w getcie warszawskim – został zastrzelony w swoim mieszkaniu w ramach wykonania zasądzonej mu przez Żydowską Organizację Bojową kary śmierci za kolaborację z Niemcami. Był skonfliktowany z Januszem Korczakiem, który wypowiadał się o nim nader niepochlebnie. Co interesujące, librecista *Manru* był wujem Adama Próchnika. Jego matka Felicja z domu Nossig napisała w Szwajcarii doktorat z socjologii i zajmowała się również działalnością feministyczną.

z Wołynia na bardziej atrakcyjne Podhale i dodał tragiczny finał, w którym Ulana popełnia samobójstwo. Sam Paderewski często ingerował w tekst, który przez to z czasem coraz bardziej odbiegał od oryginału.

Kompozytorowi trudno było zabrać się do pracy ze względu na intensywną karierę pianistyczną. W 1894 roku postanowił wytężyć wszystkie siły, by dokończyć operę. Jak podaje w swoich pamiętnikach, postanowił na pewien czas zerwać stosunki ze światem, zabrał libretto Nossiga i udał się do Włoch, gdzie rozpoczął komponowanie. Ze względu na pogorszenie stanu zdrowia ciężko chorego syna², musiał jednak udać się do Paryża. Tam wynajął dom w odległej dzielnicy, w Passy. Jego plan dnia przewidywał pracę nad partyturą z przerwami na posiłki. Paderewski widywał więc w tym czasie tylko swojego służącego, który raz dziennie przygotowywał mu lunch. Kolacje jadał w pobliskiej restauracji. Miejsce pobytu utrzymywał w tajemnicy, ponieważ obawiał się, że jego liczni paryscy znajomi gromadzący się w jego salonie artystycznym (kompozytor mieszkał w tym czasie w Paryżu na stałe) nie dadzą mu spokoju i opera nigdy nie powstanie. W ciągu sześciu miesięcy odosobnienia powstały dwa akty i początek trzeciego. Ten czas Paderewski wykorzystywał również na leczenie kontuzji ramienia i czwartego palca, której nabawił się podczas intensywnych tournée. Udał się na kurację do Aix-les-Bains, wynajął tam pałacyk i pozostał przez długi czas, ale kontuzji nie wyleczył. Głównie z uwagi na zabiegi lecznicze w uzdrowisku komponowanie opery zeszło jednak na dalszy plan.

Do komponowania *Manru* Paderewski powrócił w Ameryce. „Muszę powiedzieć, że rzadko kiedy pracowałem z takim zapałem i przyjemnością, i mimo usterek, jakie dostrzegam

2. Nie wiadomo dokładnie, na co chorował syn Paderewskiego, który zmarł w wieku 20 lat. Możemy podejrzewać dziecięce porażenie mózgowe lub chorobę Heinego-Medina. Sam Paderewski wspomina w *Pamiętnikach* diagnozę jednego z lekarzy, która brzmiała „słabość nóg”. Wychowaniem chłopca po śmierci matki, która zmarła krótko po porodzie (w taki sam sposób zmarła również matka samego Paderewskiego), zajmowało się wiele osób. W pewnym momencie Paderewski umieścił go u swoich przyjaciół – małżeństwa Górskich. Helena Górską została z czasem drugą żoną kompozytora.

w operze, i błędów, z których może nawet nie zdaję sobie sprawy – instrumentacja dziś nawet, po tylu latach, daje mi pełne zadowolenie” – pisał. Prace nad swoją jedyną operą ukończył w styczniu 1901 roku, pół roku przed premierowym przedstawieniem. W czasie pomiędzy ukończeniem dzieła a premierą zmarł syn kompozytora.

Paderewski przesłał partyturę dzieła do Drezna, gdzie sam wkrótce się udał, by uczestniczyć w próbach i na bieżąco wprowadzać niezbędne zmiany i poprawki. Dodatkowo Paderewski pracował nad dopasowaniem dzieła do polskiej wersji libretta w związku z planowaną na niecały tydzień po drezdeńskiej premierze we Lwowie. Jak mówi w pamiętnikach: „Pracowałem wtedy dniami i nocami, co zresztą w owym czasie było dla mnie dobrodziejstwem”. Światową prapremierę zaszczyliło swoją obecnością wielu znakomych gości – z Wiednia przyjechał nauczyciel fortepianu Paderewskiego – Teodor Leszetycki, a z Berlina wybitny skrzypek Józef Joachim. Na jednym z kolejnych przedstawień pojawiła się wybitna polska sopranistka Marcelina Sembrich-Kochańska, gwiazda Metropolitan Opera w Nowym Jorku, występująca na tej scenie od momentu powstania. Podczas przedstawienia w Dreźnie towarzyszył jej dyrektor MET, który podjął decyzję o wystawieniu *Manru* u siebie w następnym sezonie. Tak dzieło Paderewskiego stało się jedyną polską operą wystawioną na tej najbardziej prestiżowej scenie świata. Również wtedy postanowiono zatrudnić do partii tytułowej Aleksandra Bandrowskiego, który był w tym czasie bardzo popularny w Niemczech. Kompozytor był usatysfakcjonowany poziomem drezdeńskiej premiery, mimo że, jak sam powiedział, nie był to poziom MET ani Covent Garden.

O języku libretta

Wersja polska *Manru* stanowi tłumaczenie oryginalnego libretta napisanego przez Nossiga w języku niemieckim. Autorem najbardziej znanego przekładu wykorzystanego

również podczas premiery lwowskiej jest Stanisław Rosowski, pisarz także związany ze Lwowem, tłumacz dzieł między innymi Ibsena i Szekspira.

Ze względu na drezdeńskie zamówienie opera *Manru* została stworzona przez polskich twórców w języku niemieckim. Na ile był to dla nich język obcy możemy się zastanawiać – wszak Nossig pochodził ze Lwowa – znajdującego się wówczas w zaborze austriackim, Paderewski zaś pochodził z terenów obecnego Obwodu Winnickiego, wtedy w granicach zaboru rosyjskiego, lecz studiował w Wiedniu i Berlinie, był obywatelem świata. Opera była pokazywana na świecie również w innych wersjach, w tym angielskiej, ale w czasach, gdy wykonywano dzieła operowe w języku publiczności. We Francji wykonywano ją w tłumaczeniu Catulle Mendèsa. Paderewski skrytykował ten przekład jako wykonany w pośpiechu i bardzo niedbale. Choć w roku 2018 planowana jest premiera *Manru* w Kijowie, możemy powiedzieć, że dziś recepcja dzieła dokonuje się wyłącznie w ojczyźnie kompozytora. Opera wykonywana jest tylko w języku polskim, a więc nie w oryginalnej wersji językowej dzieła.

Tłumaczenia podjął się również tenor Aleksander Bandrowski, pierwszy lwowski (polski? – na pewno polskojęzyczny) *Manru*. Jego przekład ukazał się drukiem w Kijowie w roku 1902. Sylwetka tego artysty jest niezwykle interesująca. Dość późno rozpoczął karierę artystyczną – wcześniej ukończył prawo na Uniwersytecie Jagiellońskim. Do śpiewu operowego dotarł przez aktorstwo dramatyczne, którym zajmował się przez jakiś czas, i przez operetkę. Poważną naukę śpiewu podjął za granicą i to od razu w stolicach wokalistyki – w Mediolanie i w Wiedniu. Jego znakomite wykształcenie, obycie w europejskim świecie operowym i aspiracje literackie dały mu swobodę w prowadzeniu działalności literackiej na gruncie operowym. Napisał sztukę teatralną, kilka librett (m.in. *Starej baśni* Władysława Żeleńskiego), ale i wiele z nich przetłumaczył – zwłaszcza spośród librett Wagnera, które wydawał własnym nakładem

w Krakowie. Zamiłowanie do literatury było jednak w jego rodzinie powszechne – był wujem pisarza Juliusza Kadena-Bandrowskiego i tłumacza Jerzego Bandrowskiego³.

Manru na scenach świata

Opera *Manru* przeznaczona była dla Hoftheater w Dreźnie, słynnego teatru w kształcie rotundy, zaprojektowanego przez Gottfrieda Sempera. Premiera odbyła się 29 maja 1901. Już nieco ponad tydzień po premierze drezdeńskiej odbyła się premiera w Operze Lwowskiej z obsadą, w której wystąpili czołowi śpiewacy wagnerowscy tamtych czasów – Aleksander Bandrowski i Helena Zboińska-Ruszkowska⁴, partnerka sceniczna Szalapina, gwiazda La Scali i Opery Wiedeńskiej. W roli niemego skrzypka pojawił się sam Ludwik Solski. Później *Manru* pokazano jeszcze w Warszawie, Pradze, Kolonii, Zurychu i za oceanem – w Nowym Jorku, Filadelfii, Bostonie, Pittsburghu i Baltimore.

Manru jest jedyną polską operą pokazaną publiczności w prestiżowej Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Premiera odbyła się niecały rok po prapremierze – 14 lutego 1902 roku. W partii tytułowej ponownie wystąpił Aleksander Bandrowski, jako Ulana Marcelina Sembrich-Kochańska – wieloletnia solistka MET, która przyczyniła się do sprowadzenia tego dzieła na nowojorskie deski. Dyrygował Walter Darmosch, a całość wykonano w angielskiej wersji językowej. Paderewski wspomina incydent, podczas którego jeden ze śpiewaków założył na głowę turecki fez, ponieważ nie zdawał sobie sprawy, jak może wyglądać polski wiejski czarownik (Urok). Jak bardzo egzotycznym miejscem

3. Spośród członków tej rodziny musimy także wymienić bratanicę Aleksandra wybitną śpiewaczkę Ewę Bandrowską-Turską – przed II Wojną Światową występowała na estradach Europy i ZSRR. Zaśpiewała również w Carnegie Hall. Była uczennicą swojego wuja, ale także... pierwszej lwowskiej Ulany – Heleny Zboińskiej-Ruszkowskiej.

4. Partię Ulany, którą wykonała Zboińska-Ruszkowska, odrzuciły wcześniej dwie wielkie lwowskie primadonny o europejskiej renomie – Salomea Kruszelnicka i Janina Korolewicz-Waydowa.

dla amerykańskich artystów była znajdująca się nadal pod zaborami Polska, może świadczyć również wyjaśnienie dotyczące miejsca akcji zawarte w partyturze dzieła i w programie przedstawienia – „W Tatrach – między Galicją i Węgrami”.

Paderewski jako epigon romantyzmu dokonał w dziele syntezy XIX-wiecznych stylów operowych – łącząc najlepsze wzorce gatunku – wagnerowskie motywy przewodnie, werystyczny realizm wywiedziony już z pierwowzoru literackiego, efektowne sceny chóralne w stylu Verdiego, stylizację na góralską ludowość i pełną rozmachu późnoromantyczną orkiestrację dzieła. Za zbyt silne nawiązania do Wagnera opera była często krytykowana. Paderewski usiłował bronić się przed tymi zarzutami, mówiąc, że zupełna oryginalność jest w muzyce niemożliwa. Podkreślał swoje starania, by podążać drogą wiodącą pomiędzy włoską i „wagnerowską” stylistyką operową, z zachowaniem numeryczności opery włoskiej i dramatyzmu opery niemieckiej.

W MET *Manru* pokazano tylko 9 razy, choć dzieło wzbudziło wielkie zainteresowanie z uwagi na niesamowitą popularność Paderewskiego w tamtym czasie, a sala teatru była szczelnie wypełniona widzami. Interesujące, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę, że dzieło nie należy do polskiego kanonu operowego i po okresie dużej popularności krótko po swoim debiucie w repertuarze operowym popadła w zapomnienie również w Polsce aż do niedawna. W XXI wieku *Manru* pokazano w Bydgoszczy i Wrocławiu (realizacje te zarejestrowano na płytach), i w Bytomiu. Rok Paderewskiego sprawił, że doczekaliśmy się premier tego dzieła aż w trzech teatrach operowych w Polsce. Czy wejdzie do kanonu? A może zagości w repertuarze operowym na dłużej?

Hanna Winiszewska

Hanna Winiszewska - doktor muzykologii, adiunkt w Instytucie Muzykologii UAM w Poznaniu.

HANNA WINISZEWSKA MANRU

The idea to compose the opera was born already in 1889, when Paderewski met Alfred Nossig¹, a Jewish activist, writer and sculptor. The composer wanted to try his luck with the genre, while Nossig kept proposing new projects for the libretto. After a few rejected proposals, the decision was made to use an adaptation of *The Cottage Outside the Village* by Ignacy Kraszewski. Work over the opera lasted a long period of 9 years, with lengthy breaks.

The Cottage Outside the Village addresses the issue of tolerance towards the Gypsy population. Multiple translations into foreign languages, as well as theatrical, film and, of course, opera adaptations make it one of the most popular works by Kraszewski. In his libretto, Nossig changed the characters' names, moved the setting from Wołyń to the more attractive Highlands of Poland, and added a tragic finale in which Ulana commits suicide. Paderewski himself often made changes in the text, thus with time it began to differ more and more from the original.

The composer found it difficult to continue his work due to an intensive career as a pianist. In 1894 he decided to finally put all his energy into completing the opera. As he wrote in his diaries, he decided to seclude himself from the world for a while – he took Nossig's libretto and travelled to Italy, where he began composing. Unfortunately, due to his son's grave illness and deterioration of health², he was forced to go to Paris. There,

1. In his social activity, Alfred Nossig went through a transformation from a promoter of the idea of the assimilation of Jews with Polish society to Zionism. He died in 1943 in a Warsaw ghetto.

2. No one is exactly sure what was the illness of Paderewski's son, which eventually was the cause of his death at the age of 20. We can suspect it was cerebral palsy or polio.

he rented a house in a quite distant neighbourhood, in Passy. His daily schedule mainly included work on the score with meal breaks. Thus during this time, Paderewski only had contact with his servant, who prepared his lunch every day. For supper, Paderewski dined at a nearby restaurant. Even though at this time the composer lived in Paris permanently, the location of his lodgings was kept secret, for he feared that his many Parisian acquaintances, who often gathered in his artistic salon, would not let him be at peace and the opera may never come into existence. During the six months of isolation two acts and the beginning of the third came into being. Paderewski also used this time to heal a contusion of his shoulder and fourth finger, which he had the misfortune of getting due to his intense tours. He went to Aix-les-Bains for treatment, where he rented a small palace and stayed for a long time, but the contusion was not healed. Mainly due to his treatments at the resort, composing of the opera was put to the side.

Paderewski once again dedicated himself to composing *Manru* in America. "I have to say that very rarely did I ever work with such eagerness and pleasure, and despite defects that I notice in the opera, and errors of which I might not even know - the orchestration gives me full satisfaction even today, after all these years," he wrote. Paderewski finished working on his only opera in January of 1901, half a year before its premiere. In the time between the completion of the work and its premiere, the composer's son died.

Paderewski sent the score of his work to Dresden, where he went soon afterwards to actively participate in rehearsals and make necessary changes and improvements. Additionally, Paderewski took the time to adapt the work to the Polish version of the libretto, due to the premiere in Lviv being planned not even a week after the one in Dresden. As he states in his diaries: "I worked days and nights, which at that time was beneficial for me anyway." The world premiere was honoured by the presence of many phenomenal guests – from Vienna came Paderewski's piano teacher, Teodor Leszetycki, and from Berlin, the outstanding violinist Józef Joachim. One of the following performances was marked by the presence of the remark-

able Polish soprano Marcelina Sembrich-Kochańska, star of the Metropolitan Opera in New York, performing on that stage since its beginnings. During the performance in Dresden she was accompanied by the director of the MET, who made the decision to stage *Manru* in his opera house the following season. And that is how Paderewski's work came to be the only Polish opera to be performed on this most prestigious stage in the world. Also at that moment it was decided for the titular role to be assigned to Aleksander Bandorowski, who was very popular in Germany during that period. The composer was satisfied with the level of performance at the Dresden premiere even though, as he himself stated, it was not the proper level for the MET or Covent Garden.

Manru is the only Polish opera to have been presented to the audience at the prestigious Metropolitan Opera in New York. The MET premiere took place almost a year after the Dresden world premiere – 14 February 1902. The titular role was once again performed by Aleksander Bandorowski, that of Ulana by Marcelina Sembrich-Kochańska – a longstanding soloist at the MET, who contributed to bringing this work to New York. Walter Damosch was the conductor, and the entire work was performed in English. Paderewski remembered an incident, where one of the singers put on his head a Turkish fez because he had no idea how a Polish village sorcerer might look (Urok). An explanation of just how exotic was Poland, back then still under partition, for American artists, might also be provided in the setting description included in the score for the work and the performance programme – "In the Tatra Mountains – between Galicia and Hungary."

As the epigone of romanticism, Paderewski used the work to create a synthesis of 19th century opera styles – combining the best models of the genre – Wagnerian leitmotifs, veristic realism taken from the literary prototype, effective choral scenes in the style of Verdi, highlander fashion and highland

scenery, as well as late-romantic, momentous orchestration of the work. The opera was often criticised for its strong reference to Wagner. Paderewski tried to defend himself against these accusations by stating that complete originality in music is impossible. He tried to underline his efforts to take the road in between Italian and "Wagnerian" opera styles, with preserving Italian opera numericism and German opera drama.

Manru had only 9 performances at the MET, though the work sparked a great interest due to Paderewski's amazing popularity during that time, and the hall was entirely filled with spectators. This is quite fascinating, particularly when we consider the fact that the work does not belong to the canon of leading Polish operas and after a period of great popularity, not long after its debut the opera was forgotten, even in Poland, up until now. In the 21st century *Manru* was performed in Bydgoszcz and Wrocław (these performances were recorded), and in Bytom. The Year of Paderewski gave us three premieres of this work in three opera houses in Poland. Will it be included in the canon? Or perhaps it will remain in the opera repertoire for longer?

HANNA WINISZEWSKA

Hanna Winiszewska, a PhD in musicology, an assistant professor at the Institute of Musicology of the Adam Mickiewicz University in Poznań.



Uniwersalność jest zapisana w tej muzyce

rozmowa z reżyserem

Laco Adamikiem

i kierownikiem muzycznym

Tomaszem Tokarczykiem

Justyna Nowicka: Premiera *Manru* w rocznicę odzyskania przez Polskę niepodległości to znacząca decyzja. Jak, na tle największych dokonań europejskiej opery, oceniają Panowie jedyną operę Paderewskiego?

Tomasz Tokarczyk: Jest wiele powodów, dla których w 2018 roku wybraliśmy właśnie tę operę. W stulecie odzyskania przez Polskę niepodległości trudno nie sięgnąć po dzieło napisane przez takiego męża stanu jak Paderewski. Tym bardziej, że jest to pierwszy dramat muzyczny w dziejach polskiej opery.

Manru to z pewnością efektownie opowiedziana historia nieszczęśliwej miłości między tytułowym Manru a Ulaną, opowieść o dwu różnych światach, dwu odrębnych nacjach. Świat Cyganów charakteryzuje wolność, z kolei świat Górali wyraża niezwykle przywiązanie do ziemi. Konflikt między tymi światami bierze się z nietolerancji. Tematyka jest więc bardzo aktualna i może być przedstawiona w sposób uniwersalny. Paderewski pokazuje ten konflikt w wyjątkowo efektowny muzycznie sposób. Opera jest doskonale zinstrumentowana, a świetna orkiestracja, niewątpliwie pod wpływem Wagnera, kładzie nacisk na barwę i kolorystykę brzmienia. Melodyka, liryzm, ale także wspaniały dramatyzm tej muzyki zasługują na wykonania.



Laco Adamik: Uważam, że *Manru* to bardzo dobra opera, znakomita zarówno pod względem literackim jak i muzycznym. Oczywiście, czasem zarzuca się Paderewskiemu, że nie tworzył takich „przebojów” jak na przykład Moniuszko, ojciec polskiej opery narodowej. Ale libretto *Manru* zdecydowanie nie ustępuje dziełom Moniuszki, i to tym najbardziej znanym.

Paderewski napisał muzykę trudną, ambitną. Nie zapominajmy, że *Manru* to dzieło przynależące już do XX wieku, zaraz po premierze prezentowane na scenach Europy i Stanów Zjednoczonych. Oczywiście sprawił to nie tylko muzyczny geniusz Paderewskiego, ale fakt, że był w owym czasie prawdziwą gwiazdą fortepianu.

Jako reżyser operowy mam swoją filozofię: patrzę na operę jak na dzieło teatralne, nie tylko muzyczne. Ta perspektywa pozwala mi skonstatować, że tylko dzieła o świetnie opracowanych librettach, wiarygodnej, autentycznej warstwie literackiej, mają szansę przetrwać próbę czasu. Opera to nie koncert lecz teatr, i nie jest przypadkiem, że do naszych czasów pamiętane są głównie utwory mające i piękną muzykę, i świetnie napisane scenariusze. *Manru* ma właśnie taką energię.

JN: Opera Paderewskiego jest „dzieckiem” swoich czasów. Jakie wpływy są tu czytelne, w jakim stopniu jest to dzieło oryginalne, polskie?

TT: Paderewski - inaczej niż wielu innych, także współczesnych mu kompozytorów - nie używał dosłownych cytatów z folkloru, utwór nie jest wprost osadzony w polskiej tradycji. Z wielu powodów. Trzeba przede wszystkim pamiętać, że dzieło powstało na zamówienie teatru drezdeńskiego, dla tamtejszej publiczności, na tamtejszy rynek. Pierwotnym językiem tej opery jest język niemiecki, a dziś wykonując *Manru* sięgamy do przekładu. Paderewski komponował w zupełnie innych okolicznościach, niż na przykład Moniuszko, który tworzył z myślą o polskim słuchaczu.

Paderewski był bardzo dobrze wykształconym muzykiem, znawcą muzyki swoich czasów, jako pianista i wirtuoz swobodnie poruszał się w wielu muzycznych stylach. *Manru* to piękne odzwierciedlenie jego duszy, fantazji, talentu, a zarazem to dzieło skomponowane w sposób bardzo „porządny”. Wpływy wagnerowskie są oczywiste: świetnie zrealizowane motywy przewodnie, które towarzyszą postaciom czy znakomita instrumentacja. Co istotne, utwór składa się z doskonale skomponowanych scen a nie tylko muzycznych „numerów”. Choć i takie z całą pewnością możemy wydzielić: wspomnę choćby piękną kołysankę Ulany, arię *Manru*, wreszcie efektowne sceny ansamblowe, chóralne, czy baletowe jak tańce góralskie. Można je wydzielić, ale tak naprawdę tworzą integralną, muzyczną opowieść, napisaną na sposób wagnerowski. Wiedza Paderewskiego była imponująca, a talent wystarczający, by skomponować operę. Chociaż, kiedy słucham *Manru*, przychodzi mi na myśl jedno z powiedzeń Paderewskiego, który twierdził, że receptą na sukces jest

„10% talentu, reszta to systematyczna praca”. W tej partyturze odbija się pracowitość i dyscyplina kompozytora. Pisał przecież *Manru* przez wiele lat, z licznymi przerwami, m.in. na działalność koncertową. Przerywał, wracał do partytury, przerabiał, a jednak doprowadził rzecz do końca.

JN: Libretto podpowiada realizatorom konkretne tropy inscenizacyjne – folklor góralski, kolorowe tabory Romów... A może krakowska interpretacja *Manru* wydobywa przede wszystkim uniwersalne znaczenia utworu?

LA: Rzeczywiście, istnieje taka tradycja w inscenizowaniu tej opery, gdzie kulturę Romów trochę się idealizuje, kładąc nacisk na jej malowniczość, piękno brzmienia cygańskich skrzypiec. Temu wizerunkowi przeciwstawiany bywa świat surowych, wręcz prymitywnych wartości góralskiej wsi. Pracując nad interpretacją *Manru* zrezygnowałem z tych schematów: odrzuciłem cepeliowski nieco „romantyzm” świata Cyganów, odrzuciłem także wpisane w operę, krytyczne spojrzenie na wieś. Dla mnie są to po prostu dwa różne światy, każdy inny, żadnego z nich nie faworyzuję. Nawet jeśli kultura Cyganów rzeczywiście wydawać się tu może atrakcyjniejsza, bardziej widowiskowa, przepełniona ideałami wolności. Jeszcze inna sprawa to skomplikowany świat politycznego przywództwa i stosunków społecznych wśród samych Cyganów – ten wątek ujęty jest w librecie bardzo współcześnie, bez politycznego kiczu.

TT: Uniwersalność jest po prostu zapisana w tej muzyce, niezależnie od tematyki utworu. Paderewski nie cytuje oryginalnych, ludowych brzmień, niemniej usłyszymy

tu na przykład ludowe skale – choćby charakterystyczną zwiększoną sekundę w zaśpiewie Cygana. Dla kompozytora najważniejszy był jednak dramat, zawarty w utworze.

LA: Mamy w *Manru* kilka warstw, wszystkie są istotne i wzajemnie się przenikają, na tym także polega trafność tego libretta. Pierwsza warstwa to opowieść o dwu światach, światach, które pozostają w stanie konfliktu. To napięcie jest oczywiście motorem akcji i nieuchronnie prowadzi do finałowej katastrofy. Najbardziej znanym przykładem podobnego dzieła jest dramat Romea i Julii: kochankowie należą do dwu zwalczających się światów, ich miłość chciałaby tę nienawiść przewyciężyć, ostatecznie jednak okazuje się zbyt słaba, by przerwać łańcuch wydarzeń.

JN: Temat *Manru* miałby wymiar szekspirowski?

LA: Oczywiście, choć trzeba pamiętać, że Szekspir jako pisarz także korzystał ze starszych, niż jego utwory, dramaturgicznych schematów. Miłość jest tutaj potężną siłą, ale najczęściej silniejsze od miłości okazują się stosunki społeczno-polityczne, w Weronie czy na Podhalu wśród Górali. Ten szekspirowski wątek to pierwsza warstwa utworu.

Druga warstwa *Manru* to problem odmienności, nieprzystawalności tych dwu światów. Świat Górali jest tradycyjny, osadzony w lokalnej kulturze podhalańskiej wsi. Ten drugi, to świat „wolnych” Cyganów, z ich własnymi regułami, kodeksem, wierzeniami. Są oczywiście ludźmi wolnymi, dumnymi z tej wolności, choć owa „wolność” to przecież nie tylko ich wybór, ale również życiowa konieczność. Skojarzenie ze współczesnymi imigrantami nasuwa się natychmiast – wciąż uciekają, wciąż są w drodze, wciąż niezależni, ale czy na pewno szczęśliwi?

W małej góralskiej wiosce pojawia się więc imigrant Manru, z zawodu kowal. Zakochuje się w góralce, rezygnuje ze swojego wędrownego życia i chciałby zostać członkiem tej społeczności. Ale wieś go nie przyjmuje, nie potrafi odrzucić uprzedzeń. Tradycyjna społeczność nie jest w stanie zaakceptować nawet jednego „obcego”. Mam wrażenie, że wieś w operze Paderewskiego zachowuje się jak współczesna Europa, która nie potrafi zaakceptować imigrantów z Syrii, uciekających przed wojną.

JN: Robi Pan przedstawienie o kryzysie imigranckim we współczesnej Europie?

LA: Nie. Nie o tym jest ta opera. Ale skojarzenie, analogia wydają mi się oczywiste. Na tym polega także uniwersalność *Manru*. Utwór można interpretować na wiele różnych sposobów.

JN: Mimo rozbieżnych ocen dzieła wśród muzykologów, *Manru* pozostaje utworem wznawianym i komentowanym. Czy Paderewski, gdyby jego życie ułożyło się inaczej, mógłby skomponować inne tytuły operowe?

TT: Komponując *Manru* pokazał światu, że jest w stanie napisać operę. Jestem przekonany, że byłby zdolny napisać kolejne. Pytanie, czy komponował tę operę z potrzeby serca, jak Verdi, czy Puccini? W mojej opinii, nie miał takiej potrzeby. Był artystą wielkiego formatu, wielkim muzykiem, u którego zamówiono dzieło operowe, zapewne z myślą o wykreowaniu jakiegoś wydarzenia. Paderewski świetnie się z tego zadania wywiązał, jednak dobrze, że pozostał przy karierze pianisty.

rozmawiała Justyna Nowicka

Universality is inherent in this music

an interview with director
Laco Adamik
and music director
Tomasz Tokarczyk

Justyna Nowicka: The premiere of *Manru* on the anniversary of Poland's regaining independence is an important choice. Compared with the greatest achievements of European opera, where would you place the only opera by Paderewski?

Tomasz Tokarczyk: There are many reasons why we chose this particular opera in 2018. It's hard not to reach for a piece written by a statesman that Paderewski was.

Manru is certainly an impressively told story of unhappy love between the eponymous Manru and Ulana; a story of two different worlds, two separate nations. The world of Gypsies is defined by freedom, while the world of Highlanders is rooted in extraordinary attachment to the land. The conflict between those two worlds springs from intolerance. It's a topic that is very much current and can be presented in a universal way. Paderewski shows this conflict in a particularly stunning manner, musically. The opera is perfectly instrumented, and its great orchestration, undoubtedly the influence of Wagner, emphasizes the timbre and colour of the sound. Melodicism, lyricism, but also the magnificent drama within this music, all deserve to be performed.



Laco Adamik: I think that *Manru* is a very good opera, one that's excellent both in literary and musical terms. Paderewski wrote difficult and ambitious music. Let us not forget that *Manru* is a piece that originated in the 20th century, and that it was performed on the stages of Europe and the United States immediately after its world premiere. Of course, this was due not only to Paderewski's musical genius, but also to the fact that he was a real star of the piano at the time.

I have my philosophy as an opera director: I look at the opera as a work that's as much theatrical as it is musical. This perspective allows me to conclude that only works with well-drafted librettos, with a credible, authentic literary layer, have any chance to stand the test of time. An opera is not a concert; it's theatre, and it is not a coincidence that works remembered to this day are mainly ones with both beautiful music and well-written scripts. *Manru* has just this kind of energy.

JN: Paderewski's opera is a fruit of its time. What influences can we see here, to what extent is this an original, Polish work?

TT: Paderewski — unlike many other composers, including his contemporaries — did not take literal quotations from folklore, and the work is not directly tied to Polish tradition. There are many reasons for that. First of all, we need to remember that the work was commissioned by the Dresden theatre, for the local audience and the local market. The original language of the opera is German, and when performing *Manru* today, we're using the Polish translation. The circumstances Paderewski composed in were completely different than those of, for instance, Stanisław Moniuszko, who created his works with the Polish listener in mind.

Paderewski was a very well-educated musician, an expert on the music of his time, and he freely moved through many musical styles as a virtuoso of the piano. *Manru* is a beautiful reflection of his soul, his fantasy, his talent, and at the same time it's composed in a very orderly manner. The Wagner influences are obvious: they're the well-expressed leitmotifs that accompany specific characters, or the excellent instrumentation. Importantly, the opera consists of perfectly composed scenes and not only individual musical numbers. That said, we can definitely point to some of those, as well: there's the beautiful lullaby of Ulana, Manru's aria, and the spectacular ensemble, choir, and ballet scenes, like the Highland dances. They can be taken in isolation, but they actually create an integral, musical story, written in a Wagnerian fashion. Paderewski's knowledge was impressive, and his talent was quite sufficient for composing an opera. Though when I listen to *Manru*, I'm reminded of one of Paderewski's sayings: that the recipe for success is "10% talent, and the

rest is methodical work". This score clearly showcases the composer's diligence and discipline. After all, it took him years to write *Manru*, with numerous breaks, for instance for his concerts. He would stop writing, then go back to the score, re-work it; and still he completed it eventually.

JN: The libretto suggests specific staging tropes to the performers — highlander folklore, colourful Roma convoys... Or does the Krakow interpretation of *Manru* extract the universal messages of the opera above all else?

LA: Indeed, there is a tradition in the staging of this opera which somewhat idealises the Romani culture, emphasising its picturesqueness, or the beauty of the sound of the Gypsy violin. This image is contrasted with the world of raw, maybe even primitive values of the Highlander village. Working on this interpretation of *Manru*, I abandoned these patterns: I rejected the slightly tacky "romanticism" of the Gypsy world, and I also rejected the critical view of the village that's been prevalent in the reading of the opera. In my view, these are just two disparate worlds, each is different, neither is a favourite of mine. Even if Gypsy culture seems more attractive, more spectacular, filled with the ideals of freedom. Yet another matter is the complex world of political leadership and social relations among the Romani themselves — this topic is drawn in a very contemporary manner in the libretto, without any sort of political kitsch.

TT: Universality is inherent in this music, regardless of the subject of the work. Paderewski does not cite any original folk sounds, but we can hear, for example, certain folk modes — even the characteristic augmented second in

the Gypsy's chant. The most important aspect for the composer, however, was the drama present in the opera.

LA: We have several layers in *Manru*, and all of them are relevant and intertwined; that's part of the relevance of the libretto. The first layer is a story of two worlds; worlds that are in conflict with each other. This tension drives the plot, of course, and inevitably leads to the final catastrophe. The most famous example of a similar work is the drama of Romeo and Juliet: lovers who belong to two worlds at odds; their love wants to overcome this hatred, but ultimately proves too weak to break the chain of events.

JN: Does this mean *Manru* has a Shakespearean aspect?

LA: Of course, although we should remember that Shakespeare, as a writer, also used dramaturgical patterns that were in use before he penned his works. Love is a powerful force here, but sociopolitical relations are usually stronger, be it in Verona or in Podhale among the Highlanders. This Shakespearean theme is the first layer of the work.

The second layer of *Manru* is the issue of dissimilarity, of the incompatibility of these two worlds. The Highlanders' world is traditional, set in the local culture of the Podhale countryside. The other is a world of "free" Gypsies, with their own rules, codices, beliefs. They are, of course, free and proud of this freedom, although this "freedom" is not only their choice, but also a necessity. The parallels to contemporary migrants are obvious and immediate — they keep running, they are constantly on the road, they are constantly independent, but are they really happy?

And so, the immigrant Manru, a blacksmith by trade, comes to a small Highlander village. He falls in love with a Highlander girl, leaves his wandering life behind, and wants to become a member of this community. But the villagers do not accept him; they cannot overcome their prejudices. This traditional community is unable to accept even a single "outsider". I'm under the impression that the village in Paderewski's opera behaves much like modern Europe, which is unwilling to accept Syrian immigrants fleeing the war in their homeland.

JN: Are you then making an opera about the immigration crisis in contemporary Europe?

LA: No. That's not what this opera is about. But this association and the analogy seem quite obvious to me. This is also part of the universality of *Manru*. The work can be interpreted in a number of different ways.

JN: Despite the differing opinions on the work among musicologists, *Manru* keeps being staged and commented upon. Had Paderewski's life gone differently, would he have composed other operas?

TT: By composing *Manru*, he proved to the world that he was able to write an opera. I'm sure he would be able to write more. The question is, did he compose this opera out of an internal need, like Verdi or Puccini did? In my opinion, that need wasn't in him. He was an artist of world renown, a great musician, who was commissioned to write an opera, probably with some sort of an event in mind. Paderewski did a brilliant job of this task, but it's good that he did not change his career and remained a pianist.

Interview by Justyna Nowicka

Treść libretta

AKT I

Przed chatą wieśniaczki Jadwigi. Jadwiga skarży się na córkę Ulanę, która pokochała i poszła za Cyganem Manru. Dziewczęta, przygotowujące się do święta dożynkowego szydzą z Uroka, wiejskiego odmieńca, który nie zważa na docinki - on jeden współczuje Ulanie i próbuje wzruszyć serce jej matki. Jadwiga nie chce jednak znać córki, dopóki ona będzie w związku z Cyganem. Dziewczęta śmieją się, że Urok pozostał jedynym zalotnikiem Ulany, inni chłopcy się od niej odwrócili.

Gdy nadchodzi Ulana, by prosić matkę o przebaczenie, dziewczęta drwią także z jej naiwności, bo przecież każdy Cygan prędzej czy później porzuci żonę, by wrócić do wędrownego życia. Jadwiga gotowa jest przyjąć córkę do domu, ale bez Manru. Ulana nie chce go porzucić, wobec czego matka ją wypędza. Urok próbuje pocieszyć dziewczynę, Ulana prosi, by przyrządził jej napój miłosny. Urok zgadza się, choć jego zdaniem nawet cudowny eliksir nie odmieni Cygana.

Uczestnicy dożynkowej zabawy chcą, by Ulana przyłączyła się do nich. Manru próbuje wyrwać ją z grona wieśniaków, którzy go przepędzają. Jadwiga oznajmia, że Ulana i Manru mają być traktowani jak trędowaci.

AKT II

W chacie poza wsią. Cygan przeklina dzień, w którym dla Ulany porzucił tabor i zajął się kowalstwem. Ulana śpiewa dziecku kołysankę. Manru próbuje zagłuszyć rozterki pracą, wypomina żonie, że zerwał dla niej ze swoją rodziną, za co spotkało go szyderstwo całej wsi. Ulana widzi, że mąż już jej nie kocha.

Z oddali słysząc melodię skrzypiec, Manru wybiega na poszukiwanie cygańskiego grajka. Ulana chce za nim biec, zatrzymuje ją jednak Urok i doradza, by dała mężowi po powrocie do domu napój, który przygotował.

Manru wraca z Cyganem Jagu, który opowiada, że piękna Aza wciąż na niego czeka, choć o jej względy zabiega Oros. Manru jest zazdrosny, ale przed ucieczką powstrzymuje go Ulana, która próbuje zrozumieć, dlaczego jej mąż tęskni do życia w taborze. Manru wie, że inaczej jego serce nie znajdzie ukojenia. Ulana zgadza się, by ją opuścił, ale podaje mu napój z lubczyka. Manru czuje, że miłość odżyła. Jego gorące wyznania Ulana przyjmuje najpierw z niedowierzaniem, potem z radością.

AKT III

W lesie. Manru uciekł z domu i zasnął, kiedy budzi się, widzi nadchodzący tabor cygański. Aza namawia go, by przyłączył się do nich. Sprzeciwia się temu Oros. Cyganie chcą więc przepędzić Manru, lecz Aza prosi Oros, by zmienił zdanie, bo i ona odejdzie. Ich spór zażegna Jagu, choć Oros jest nieugięty: kto raz zdradził, uczyni to ponownie. Cyganie mają jednak dość jego rządów, za namową Azy i Jagu chcą na wodza Manru, który postanawia ruszyć znów z nimi w świat. Wyznaje też miłość Azie.

Ulane bezskutecznie szuka Manru, towarzyszy jej Urok. Oboje wiedzą, że nie zdołają go sprowadzić do domu. Zrozpaczona Ulana rzuca się w otchłań jeziora. Urok zabija Manru.

na podstawie J. Marczyński „Przewodnik operowy”, Świat Książki 2011

Synopsis

ACT I

Before the cottage of Jadwiga the peasant. Jadwiga complains about her daughter Ulana, who has fallen in love with the Romani, Manru, and followed him out of the village. Girls preparing for the harvest festival make fun of Urok, the village fool, who does not care for their ridicule; he is the only one to sympathise with Ulana and he tries to move her mother's heart. Jadwiga, however, does not want to know her daughter as long as the latter remains in a relationship with a Romani. The girls laugh at Urok, calling him Ulana's only remaining suitor, as the other boys have turned away from her.

When Ulana comes to ask her mother's forgiveness, the girls mock her naivety — after all, every Gypsy sooner or later leaves his wife in order to return to the wandering life. Jadwiga is ready to take her daughter back, but only without Manru. Ulana does not want to abandon him, so her mother casts her out. Urok tries to comfort the girl, and Ulana asks him to make her a love potion. Urok agrees, although in his opinion not even a miraculous potion will can change the heart of a Romani.

Participants of the harvest festival want Ulana to join them. Manru tries to drag her out of the peasant group, but is chased away by the villagers. Jadwiga announces that Ulana and Manru are to be treated as lepers.

ACT II

A cottage outside the village. Manru curses the day when he left the Gypsy convoy for Ulana and took up blacksmithing. Ulana sings a lullaby to her child. Manru tries to drown out his doubts with work, and complains that his wife made him break up with his family, for which he was mocked by the entire village. Ulana sees that her husband does not love her anymore.

As the melody of a violin is heard in the distance, Manru runs out to search for the Gypsy musician playing it. Ulana wants to run after him, but Urok stops her and advises her to give her husband, once he returns home, a potion that Urok has prepared.

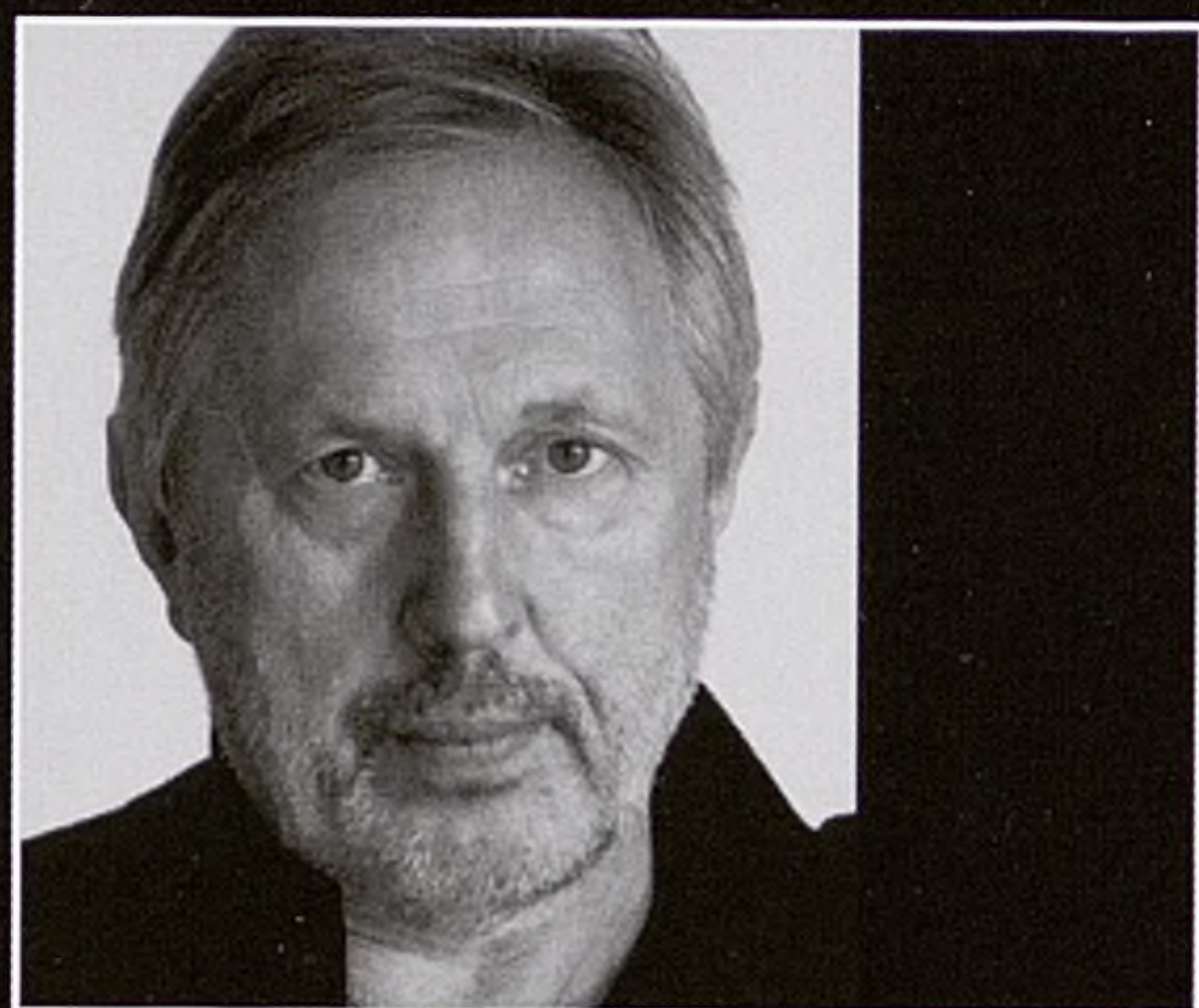
Manru returns with the Romani, Jagu, who says that beautiful Aza is still waiting for Manru, although Oros tries to win her favour. Manru is jealous, but Ulana stops him from escaping, and tries to understand why her husband longs to live in the convoy. Manru knows that his heart will not find relief otherwise. Ulana agrees for him to leave her, but gives him the potion made with lovage. Manru feels his love renewed. Ulana receives his eager confessions first with disbelief, then with joy.

ACT III

In the forest. Manru escaped from the house and fell asleep; as he wakes up, he sees the approaching Romani convoy. Aza urges him to join them. Oros is against it. The Gypsies want to chase Manru away, but Aza asks Oros to change his mind, threatening to leave otherwise. Their dispute is averted by Jagu, although Oros is adamant: whoever has betrayed once, is sure to do it again. The Gypsies, however, have had enough of his rule, and at the urging of Aza and Jagu want Manru to be their new leader; at this, Manru decides to set out with them once again. He also professes his love to Aza.

Ulana, accompanied by Urok, fruitlessly searches for Manru. They both know that they cannot bring him home. Ulana, in despair, throws herself into the depths of the lake. Urok kills Manru.

based on J. Marczyński "Opera Guide", Świat Książki 2011



LACO ADAMIK

reżyseria

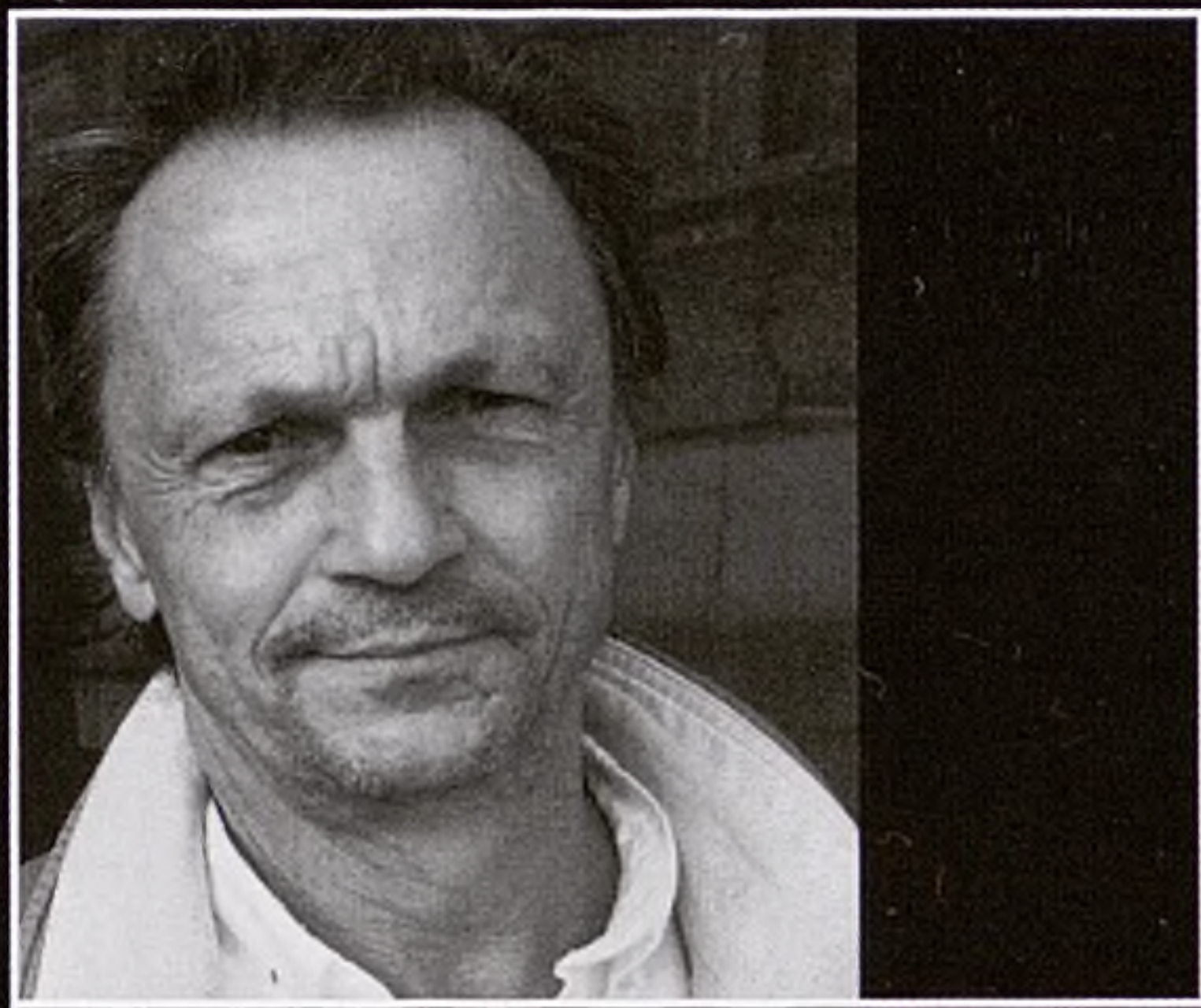
Reżyser teatralny, filmowy i operowy pochodzenia słowackiego. Absolwent Akademii Filmowej (FAMU) w Pradze. Od początku lat 70. mieszka i pracuje w Polsce. Zasłynął jako twórca wybitnych spektakli telewizyjnych, w których łączył reżyserię z nowymi technikami realizacji wizji, pionier w ich zastosowaniu. Pokażną część jego bogatego dorobku zajmuje opera. W latach 1982-1990 pracował jako reżyser w Teatrze Wielkim w Warszawie, gdzie zrealizował m.in. *Amadigi di Gaula* Haendla, *Wesele Figara* i *Czarodziejski flet* Mozarta, *Kniazia Igora* Borodina, *Złotego kogucika* Rimskiego-Korsakowa. Współpracuje także z Operą Wrocławską, Teatrem Wielkim w Łodzi, Operą Nova w Bydgoszczy, Operą Śląską, Teatrem Rozrywki w Chorzowie jak również z teatrami operowymi za granicą. Od 2008 roku zajmuje stanowisko głównego reżysera Opery Krakowskiej. Zrealizował tu m.in. *Łucję z Lammermoor* Donizettiego, *Straszny dwór* Moniuszki, *Barona cygańskiego* Straussa, *Diabły z Loudun* Pendereckiego, *Carmen* Bizeta, *Wesele Figara* Mozarta, *Trubadura* Verdiego, *Toskę* i *Cyganerię* Pucciniego, *Tannhäusera* Wagnera, *Normę* Belliniego. Jest laureatem wielu nagród i wyróżnień.



TOMASZ TOKARCZYK

kierownictwo muzyczne

Dyrygent. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie dyrygentury Jerzego Katlewicza oraz w klasie skrzypiec Ewy Szubry-Jargoń. W latach 2002-2004 był dyrygentem oraz kierownikiem muzycznym w Operze na Zamku w Szczecinie. Od 2004 roku związany z Operą Krakowską jako jej dyrygent i kierownik muzyczny. Poprowadził ponad 500 spektakli operowych i operetkowych, w tym sprawował kierownictwo muzyczne w ponad 20 premierach. Dyryguje również wieloma koncertami symfonicznymi i oratoryjnymi. Współpracuje z licznymi instytucjami w kraju i za granicą, m.in. z Festiwalem w Wexford (Irlandia), z orkiestrą symfoniczną w Trondheim (Norwegia), Teatrem Opery i Baletu w Czelabińsku (Rosja), Polską Orkiestrą Sinfonia Iuventus oraz Operą Wrocławską. Występuje z wybitnymi artystami, m.in. Andrzejem Dobberem, Mariuszem Kwietniem, Katarzyną Oleś-Blacha, Arturem Rucińskim, Małgorzatą Walewską. Od roku akademickiego 2016/2017 jest wykładowcą Akademii Muzycznej w Krakowie.



MILAN DAVID

scenografia i kostiumy

Scenograf, fotograf, projektant i pedagog. Pochodzi z Czeskich Budziejowic. Studiował scenografię na Akademii Sztuk Performatywnych w Pradze. Pracował w teatrach Pragi, współpracował ze scenami na Słowacji (Bańska Bystrzyca, Nitra), w Polsce (Warszawa, Bydgoszcz, Łódź, Bytom), w Rosji, Hiszpanii, Szwecji, Argentynie (Teatro Colón) i USA. Stworzył ponad 300 projektów teatralnych i operowych. Jego fotografie były wystawiane w Pradze, Brnie i Ostrawie, a także w Brukseli, Luksemburgu i Paryżu (międzynarodowa wystawa PARIS PHOTO 2003). W latach 1993-1998 pracował jako pedagog w Hiszpanii (Centro Andaluz de Teatro w Sewilli), a w latach 2000-2005 w Buenos Aires, La Plata, Meksyku i Bogocie. Współpracuje z Czeską TV i Barrandov Film Studios. Jego prace dla scen operowych w ostatnich kilku latach to m.in. *Mefistofeles* Boito w Operze Narodowej w Pradze, *Aida* w Liberku, *Otello* i *Andrea Chénier* w Ostrawie. Za scenografię do *Carmen* w Teatrze Wielkim w Łodzi (reż. L. Adamik) otrzymał Złotą Maskę.



KATARZYNA ALEKSANDER-KMIEĆ

choreografia

Choreograf, pedagog tańca. Ukończyła z wyróżnieniem Konserwatorium Tańca im. Barata w Lake Forest, Illinois. W latach 2012–2015 była kierownikiem zespołu baletowego Teatru Rozrywki w Chorzowie, a od 2015–2018 choreografem chorzowskiej sceny. W latach 2000–2018 nauczyciel tańca współczesnego w Ogólnokształcącej Szkole Baletowej w Bytomiu. Gościnnie współpracuje z John Cranko School Stuttgart. Jej najważniejsze realizacje choreograficzne to: *KRZYK według Jacka Kaczmarskiego*, *Rent*, *Zobacz Alicjo* (spektakl autorski), *Jekyll & Hyde*, *Undergrand* w Teatrze Rozrywki w Chorzowie. Dla Opery Krakowskiej przygotowała choreografie do *Barona cygańskiego*, *Carmen* i *Tannhäusera* (reż. L. Adamik), *Don Giovanniego* i *Miłości do trzech pomarańczy* (reż. M. Znaniecki), *Ariadny na Naxos* /z J. Tomasikiem/ (reż. W. Nurkowski), spektakl baletowy *Emocje* (wspólnie z V. Suską i J. Tyskim) oraz *Gdy zamilkną słowa* do muzyki F. Chopina dla gali baletowej *Grand pas...!* Letniego Festiwalu Opery Krakowskiej w 2018 r. Od września 2018 r. jest pedagogiem Baletu Opery Krakowskiej.



JACEK MENTEL

przygotowanie chóru

Dyrygent. Studiował dyrygenturę symfoniczną w krakowskiej Akademii Muzycznej pod kierunkiem Jerzego Katlewicza (dyplom z wyróżnieniem). Od 1987 do 2009 r. był dyrygentem i kierownikiem Chóru Mieszanego Filharmonii Krakowskiej przygotowując ponad 300 pozycji z repertuaru wokalnoinstrumentalnego oraz na chór a cappella. Od 2016 r. jest kierownikiem Chóru Opery Krakowskiej. Prowadzi działalność pedagogiczną, będąc adiunktem ze stopniem doktora habilitowanego przy Katedrze Dyrygentury w krakowskiej Akademii Muzycznej. Warsztat dyrygencki doskonalił na licznych kursach i seminariach (m.in. Bachakademie Stuttgart, Internationalen Dirigentenseminar Leipzig) oraz jako stypendysta w Eugen (USA) w ramach Oregon Bach Festival. Jako dyrygent koncertów symfonicznych, oratoryjnych oraz muzyki chóralnej pojawia się na wielu estradach krajowych oraz zagranicznych (Francja, Niemcy, Norwegia, USA). Jest wiceprezesem Polskiego Towarzystwa Bachowskiego.





MAREK KLUZA

przygotowanie chóru dziecięcego

Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie. W 1989 roku założył Chór Kameralny Cantores Cracovienses, z którym wielokrotnie koncertował w Austrii, Niemczech, Francji, Włoszech i Szwajcarii. Od 1989 roku związany jest z Zespołem Państwowych Szkół Muzycznych im. M. Karłowicza w Krakowie jako pedagog, dyrygent orkiestr i kierownik chóru II st. Był wykładowcą i dyrygentem na Bilkent University w Ankarze. Od 1996 do 2008 roku pełnił funkcję zastępcy dyrektora Chóru Polskiego Radia w Krakowie. W tym czasie – prócz działalności koncertowej - dokonał licznych nagrań archiwalnych dla Polskiego Radia. W latach 2006-2010 kierował Chórem Opery Krakowskiej, od 2010 jest kierownikiem Chóru Dziecięcego Opery Krakowskiej. W 2012 roku założył Chór Sanktuarium św. Jana Pawła II w Krakowie.



DARIUSZ PAWELEC

reżyseria światła

Absolwent Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Operator, reżyser, reżyser światła. Tytuł magistra operatorstwa filmowo-telewizyjnego uzyskał w kwietniu 1986 r. Przez wiele lat pracował w Telewizji Polskiej. Ma na swoim koncie realizacje wielu teatrów telewizji, współpracował m.in. z Jerzym Grzegorzewskim, Jerzym Jarockim, Maciejem Englertem, Antonim Liberą, Janem Klatą, Janem Englertem, Krzysztofem Warlikowskim, Krzysztofem Jasińskim, Robertem Glińskim. Równocześnie jest autorem i współautorem wielu filmów dokumentalnych o kulturze i sztuce. Bohaterami jego filmów byli m.in. Stanisław Wyspiański, Jerzy Pilch, Grażyna Bacewicz, Andrzej Stasiuk, Jerzy Pomianowski, Tadeusz Nowak, Maciej Słomczyński, Karol Szymanowski, Marcin Świetlicki. Zrealizował wiele audycji telewizyjnych i transmisji muzycznych. Współpracuje z Operą Krakowską jako reżyser światła w wielu przedstawieniach operowych, koncertach scenicznych i widowiskach plenerowych.





SYLWESTER KOSTECKI **Manru**

Tenor. Absolwent Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie prof. Jerzego Artysza (1987). Jeszcze jako student debiutował na scenie Teatru Muzycznego w Łodzi rolą Huberta w operetce J. Gilberta *Cnotliwa Zuzanna*. Operowy debiut to Cavaradossi w *Tosce* na deskach Teatru Wielkiego w Łodzi. Występ ten został wysoko oceniony przez krytykę i wyróżniony nagrodą przyznawaną przez media za najlepszy debiut sezonu 1987/88. Laureat konkursu wokalnego im. J. Kiepury (1988), gdzie obok nagród regulaminowych zdobył nagrodę dla najlepszego tenora konkursu i nagrodę publiczności. Odtwórca tytułowej partii w polskiej scenicznej prapremierze opery Verdiego *Stiffelio* (2007). Współpracował z najwybitniejszymi dyrygentami i reżyserami na operowych scenach całego kraju, występował również na wielu scenach i estradach Europy i USA. W 2018 r. upływa 35. sezon jego pracy artystycznej. Ma w dorobku bogaty repertuar operowy, operetkowy i oratoryjny, zaśpiewał w ponad 1400 spektaklach i koncertach.



JANUSZ RATAJCZAK **Manru**

Tenor. Absolwent Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, od 1988 solista Opery Nova. Zaśpiewał około 1400 spektakli. W repertuarze posiada blisko 50 ról scenicznych, z tego 35 pierwszoplanowych. Śpiewał w Teatrze Wielkim w Warszawie, na scenach operowych Wrocławia, Krakowa, Gdańska, Szczecina, Poznania, Bytomia. Koncertował w Danii, Beneluksie, Austrii, we Włoszech, Francji, w Niemczech, Szwajcarii oraz na Malcie i na Sycylii. Brał udział w nagraniu DVD opery *Manru* I. J. Paderewskiego jako odtwórca roli tytułowej (projekt Opery Nova). W roku 2013 nagranie było nominowane do nagrody muzycznej FRYDERYK, otrzymało też „Złotego Orfeusza” Académie du Disque Lyrique w Paryżu jako najlepsza inicjatywa audiowizualna. Jest pedagogiem śpiewu w Akademii Muzycznej w Łodzi, od 2013 profesorem tytularnym.



AGNIESZKA KUK **Ułana**

Sopran. Absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie, solistka Opery Krakowskiej, gdzie kreuje m.in. rolę Elżbiety w *Tannhäuserze* Wagnera. Związana z Teatrem Wielkim w Łodzi występuje jako tytułowa Turandot w operze Pucciniego, Halka w operze Moniuszki oraz Senta w *Holendrze* Tulańczyka. Zadebiutowała w 1998 na krakowskiej scenie jako Pierwsza Dama

Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie* Mozarta. W repertuarze ma takie partie jak tytułowa Toska z opery Pucciniego i Violetta z *Traviaty*, Gianetta w *Napoju miłosnym*, tytułowa Dydona w operze *Dydona i Eneasze*, Mystery w *The Fairy Queen* Purcella, Pierwszy kwiat w *Parsifalu* Wagnera. Prowadzi aktywną działalność koncertową i estradową, znakomicie odnajduje się zarówno w poezji śpiewanej, piosence aktorskiej, musicalu jak i operze czy operetce. Współpracuje z mediolańską Orchestra Lirico Sinfonica Idea Opus, a także sycylijską Taormina Opera Stars.



ANNA LUBAŃSKA **Jadwiga**

Mezzosopran. Ukończyła z wyróżnieniem Warszawską Akademię Muzyczną w klasie Krystyny Szostek-Radkowej. Jest laureatką Międzynarodowego Konkursu im. Ady Sari (I nagroda). Wszechstronny talent, temperament i zdolności aktorskie oraz różnorodny repertuar czynią z niej jedną z najbardziej wszechstronnych współczesnych polskich śpiewaczek. Do najważniejszych ról, które wykonywała na deskach Teatru Wielkiego - Opery Narodowej, z którym jest na stałe związana od 1993 roku, należą: Księżniczka Eboli w *Don Carlosie*, Amneris w *Aidzie* i Fenena w *Nabucco* Verdiego, a także Herodiada w *Salome* Richarda Straussa, Jadwiga i Cześćnikowa w *Strasznym dworze* Moniuszki, Matka Ubu w *Ubu Rex* Pendereckiego, Olga w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego, Suzuki w *Madama Butterfly* Pucciniego i Ortruda w *Lohengrinie* Wagnera. Ma w swoim repertuarze partie Azuceny w *Trubadurze* Verdiego, Fryki w *Pierścieniu Nibelunga* Wagnera, Santuzzy w *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego, tytułową Carmen z opery Bizeta i wiele innych. Jest cenioną interpretatorką pieśni. Często występuje w repertuarze oratoryjno-kantatowym. Śpiewała na scenach operowych i estradach w Japonii, Norwegii, Niemczech, Wielkiej Brytanii, Belgii, Francji, Rosji, Monako, Hongkongu. Gościła na Festiwalu Wroclawia Cantans, Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena oraz na Warszawskiej Jesieni i Międzynarodowym Festiwalu Muzycznym im. Krystyny Jamroz.



JOLANTA WAGNER **Ulana**

Sopran. Absolwentka Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, stypendystka Fondazione Romualdo del Bianco we Florencji. Jest solistką Opery Nova w Bydgoszczy. Repertuar artystki obejmuje partie Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie*, Liù w *Turandot*, Elżbiety w *Don Carlosie*, tytułowe role Jolanty w operze Czajkowskiego, Halki w operze Moniuszki, Toski w operze Pucciniego, Pięknej Heleny w operetce Offenbacha, Heleny Trojańskiej w *Mefistofelesie* Boita, Ulany w *Manru* Paderewskiego, Micaëli w *Carmen*, Elżbiety w *Tannhäuserze*, Jezabel w *Moby Dicku* Knapika, Czarownicy w *Jasiu i Małgosi* Humperdincka, tytułowej Księżniczki czardasza w operetce Kálmána, Cyganki Miny w *Hrabinie Maricy*, Hanny Glavari w *Wesołej wdówie*, Santuzzy w *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego, Abigaille w *Nabucco* oraz Lady Makbet w *Makbecie* Verdiego. Współpracuje m.in. z Operą na Zamku w Szczecinie, Teatrem Wielkim - Operą Narodową, Teatrem Wielkim w Poznaniu, Operą Śląską w Bytomiu, Teatrem Komedii Muzycznej w Sankt Petersburgu. Występuje w spektaklu *Maria Callas. Master Class* z Krystyną Jandą.



OLGA MAROSZEK **Jadwiga**

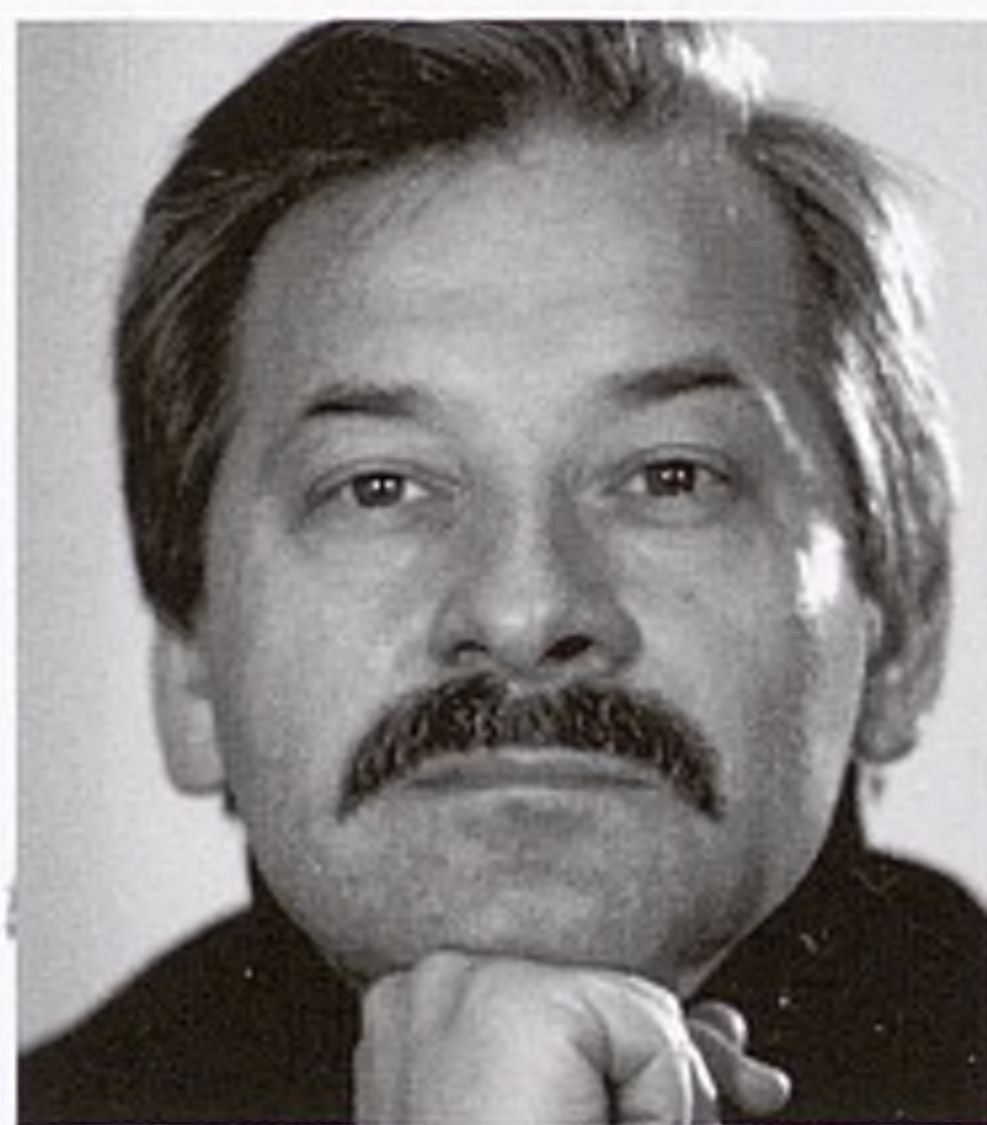
Mezzosopran. Ukończyła z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Łodzi. Debiutowała w Teatrze Wielkim w Łodzi tytułową partią w *Juliuszu Cezarze* G.F. Haendla (2009). Od tamtego czasu stale współpracowała z łódzką sceną operową, od 2014 roku jest jej etatową solistką. Artystka współpracuje także z Teatrem Wielkim w Poznaniu, Operą Krakowską i sceną operową Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego w Londynie. Jest laureatką nagrody specjalnej XIII Międzynarodowego Konkursu Sztuki Wokalnej im. Ady Sari w Nowym Sączu (2009), zwyciężczynią XII Konkursu w Kręgu Słowiańskiej Muzyki Wokalnej w Katowicach i XVII Międzynarodowego Konkursu Muzyki Kameralnej w Łodzi (2010). Prowadzi także działalność koncertową z repertuarem operowym, pieśniarskim, oratoryjnym oraz musicalowym na terenie całego kraju, a także nagrywa płyty.



MARIUSZ GODLEWSKI **Urok**

Baryton. Absolwent Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Jest laureatem krajowych i międzynarodowych konkursów wokalnych. W roku 2001/2002 był stypendystą Ministra Kultury i Sztuki w Wiedniu. W 2002 r. zadebiutował w Operze Narodowej w Warszawie partią Peleasa w operze Debussy'ego *Peleas i Melizanda*. Jest stałym śpiewakiem gościnnym w Operze Wrocławskiej, współpracuje także z warszawską sceną narodową,

z Operą Krakowską oraz ze scenami niemieckimi w Bonn i Karlsruhe. Występuje na wielu festiwalach w Polsce i za granicą. W 2012 śpiewał w prapremierze pieśni K. Pendereckiego *Powiało na mnie morze snów* w Filharmonii Warszawskiej. Na zaproszenie V. Gergieva wystąpił pod jego batutą na Festiwalu Białych Nocy w Petersburgu. W październiku 2013 wystąpił podczas Beijing Music Festival w Pekinie pod batutą K. Pendereckiego. W swoim repertuarze posiada wiele głównych partii operowych, wykonuje również lirykę wokálną Schuberta i Brahmsa oraz niemiecką i angielską muzykę baroku.



LESZEK SKRLA **Urok**

Baryton. Absolwent Akademii Muzycznej w Gdańsku. Od 1988 r. jest solistą gdańskiej sceny operowej, należy do grona jej czołowych śpiewaków. W swoim dorobku artystycznym posiada ponad 30 pierwszoplanowych partii barytonowych w operach Verdiego (*Makbet*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Ernani*, *Zbójcy*), Pucciniego (*Tosca*, *Cyganeria*, *Madama Butterfly*), Mozarta (*Wesele Figara*, *Czarodziejski flet*, *Don Giovanni*), Bizeta (*Carmen*), Wagnera (*Tannhäuser*), Rossiniego (*Cyrulik sewilski*), Moniuszki (*Straszny dwór*, *Halka*, *Verbum nobile*), Donizettiego (*Don Pasquale*), Straussa (*Salome*), Sikory (*Madame Curie*, spektakl zarejestrowany i wydany na DVD przez firmę DUX), Szostakowicza (*Gracze*), Statkowskiego (*Maria*). Jego repertuar to także kilkadziesiąt partii oratoryjno-kantatowych, które wykonuje na koncertach w kraju i za granicą. Uczestniczył w festiwalach: Warszawska Jesień, Wroclavia Cantans, Musica Polonia Nova, Viva il Canto oraz wielokrotnie w Bydgoskim Festiwalu Operowym. Jest profesorem Akademii Muzycznych w Gdańsku i w Bydgoszczy.



MONIKA KORYBALSKA **Aza**

Mezzosopran. W 2012 r. ukończyła z wyróżnieniem Wydział Wokalno-Aktorski Akademii Muzycznej w Krakowie. Solistka Opery Krakowskiej, w swoim repertuarze ma m.in. takie partie jak Orfeusz w *Orfeuszu i Eurydyce*, Cherubin w *Weselu Figara*, Echo w *Ariadnie na Naxos*, Suzuki w *Madama Butterfly*, Dorabella w *Così fan tutte*, Jadwiga w *Strasznym dworze*, Zofia w *Halce*, Mercedes w *Carmen*, Orestes w *Pięknej Helenie*, Diakonisa w *Królu Rogerze*, Sylvia w *Księżniczce czardasza*, Zaida w *Turku we Włoszech*, Muza i Nicklausse w *Opowieściach Hoffmanna*, Liza w *Hrabinie Maricy*, Adalgisa w *Normie*, Nella w *Giannim Schicchi*, Giovanna w *Annie Bolenie*. Współpracuje z Teatrem Wielkim w Łodzi, z Operą na Zamku w Szczecinie. Brała udział w wielu festiwalach (Festiwal Muzyki Polskiej, Festival de Wilz, Bologna Festival i in.) i koncertach (m.in. na zaproszenie NOSPR, Kuwait Chamber Orchestra). Jest laureatką II Nagrody Konkursu im. Iwony Borowickiej oraz Nagrody Województwa Małopolskiego „Ars Quaerendi” za działania na rzecz rozwoju i promocji kultury.



MONIKA LEDZION-PORCZYŃSKA **Aza**

Mezzosopran. Absolwentka Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie. W latach 2000-2017 była solistką Warszawskiej Opery Kameralnej, w której

wystąpiła m.in. w partii Olgi w *Eugeniuszu Onieginie*, Dorabelli w *Così fan tutte*, Karolki w *Jenufie* Janačka. Od 2004 współpracuje z Teatrem Wielkim – Operą Narodową. Kreowała tu m.in. role Poliny w *Damie pikowej*, Bersi w *Andrea Chénier*, Maddaleny w *Rigoletcie*, Siebla w *Fauście*, II Damy w *Czarodziejskim flecie*, tytułowej Carmen oraz Azy w *Manru* (2018). Partię Carmen, którą po raz pierwszy śpiewała w Operze Krakowskiej, wykonuje dziś także na scenach Poznania, Łodzi, Gdańska, Bydgoszczy, Białegostoku. W Operze Krakowskiej śpiewała także partię Jadwigi w *Strasznym dworze*, Heleny w *Pięknej Helenie*, Wenus w *Tannhäuserze* Wagnera. Od 2017 r. jest solistką Polskiej Opery Królewskiej. W 2018 r. wzięła udział w nagraniu *Strasznego dworu* i *Halki* podczas festiwalu „Chopin i jego Europa”.



WOŁODYMYR PAŃKIW **Oros**

Bas. Urodził się w Drohobyczu na Ukrainie, studiował na wydziale wokalnym w Wyższym Instytucie Muzycznym im. Łysenki we Lwowie, potem w Akademii Muzycznej w Krakowie, którą ukończył w 2004 r. Jest solistą Opery Krakowskiej, gdzie kreował m.in. partie Colline'a w *Cyganerii*, Rajmonda w *Łucji z Lammermoor*, Stolnika w *Halce*, Ojca Rangier w *Diabłach z Loudun*, Mefista w *Fauście*, Komandora w *Don Giovannim*, Gremina w *Eugeniuszu Onieginie*, Dulcamarę w *Napoju miłosnym*, Bartolo w *Weselu Figara*, Ferrando w *Trubadurze*, Króla Treflowego w *Miłości do trzech pomarańczy*, tytułowego Mefistofelesa w operze Arrigo Boita (również w premierowych spektaklach w Trondheim w Norwegii), Landgrafa w *Tannhäuserze*, Crespela w *Opowieściach Hoffmanna*, Orovesa w *Normie*, Enrico w *Annie Bolenie*. Śpiewał partię

Zachariasza w *Nabucco* na scenach operowych w Poznaniu i we Lwowie, jako Basilio wystąpił w *Cyruliku sewilskim* na deskach Opera Lyra w Ottawie. Współpracuje z Operą Narodową w Warszawie, Operą Wrocławską i Operą na Zamku w Szczecinie. Występuje w repertuarze oratoryjnym.



JACEK GRESZTA *Oros*

Bas. Solista Opery Nova w Bydgoszczy. W latach 1993 – 2006 był związany także z Operą Śląską w Bytomiu. Do najważniejszych partii, jakie wykonuje należą: Gremin w *Eugeniuszu Onieginie*, Stolnik i Dziemba w *Halce*, Zbigniew i Skołuba w *Strasznym dworze*, Sarastro w *Czarodziejskim flecie*, Leporello w *Don Giovannim*, Pimen w *Borysie Godunowie*, Crespel w *Opowieściach Hoffmanna*, Hrabia Oscar w *Rycerzu Sinobrodym*, tytułowa partia w *Mefisto-felesie* A. Boito, Zachariasz w *Nabucco*, Ferrando w *Trubadurze*, Sparafucile w *Rigoletto*, Filip II w *Don Carlosie*, Pistol w *Falstaffie*, Angelotti w *Tosce*, Wodnik w *Rusałce*. Brał udział w festiwalach: Viva il Canto w Cieszynie, Festiwalu Operowym w Wiltz oraz kilkakrotnie w Bydgoskim Festiwalu Operowym. Jest pedagogiem w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, od roku 2017 profesorem tej uczelni.



ANDRZEJ BIEGUN *Jagu*

Baryton. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie. Od 1981 roku solista Opery Krakowskiej, wykonawca kilkudziesięciu czołowych partii opero-

wych, od baroku (*Xerxes* i *Juliusz Cezar* Händla) po dzieła współczesne (*Ubu Rex* i *Czarna maska* Pendereckiego). Występuje też w operetkach i musicalach, a także w repertuarze koncertowym i oratoryjnym. W 2011 przygotował dla Opery Krakowskiej *Podróż zimową* S. Barańczaka / F. Schuberta. Występował w krajach Europy (Niemcy, Holandia, Francja, Włochy, Belgia, Dania), a także w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie. Dokonał wielu nagrań radiowych, telewizyjnych i płytowych m.in. ze śpiewaczką amerykańską Gwendolyn Bradley i Filharmonią Krakowską pod dyрекcją Rolanda Badera oraz z NOSPR w Katowicach pod batutą Rubena Silvy. Jest pedagogiem w krakowskiej Akademii Muzycznej.



JACEK OZIMKOWSKI *Jagu*

Bas. Absolwent Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia im. Władysława Żeleńskiego w Krakowie w klasie organów prof. Andrzeja Białki. W 1995 r. ukończył z wyróżnieniem studia wokalne pod kierunkiem Wojciecha Jana Śmietany w Akademii Muzycznej w Krakowie. Jest pedagogiem tej uczelni, w 2013 r. zdobył tytuł dra hab., prowadzi klasę śpiewu solowego. Dokonał nagrań dla Polskiego Radia i TV. Niezależnie od koncertów w Polsce występował w Szwajcarii, Niemczech, Włoszech, Francji, Belgii, Szwecji, Norwegii, Kazachstanie, Ukrainie, Litwie, USA i w Chinach. W jego repertuarze znajdują się partie z oper Mozarta, Webera, Verdiego, Moniuszki, Czajkowskiego i innych. Nie brak również pozycji muzyki oratoryjno-kantatowej i liryki wokalne. Ma na swym koncie szereg koncertów krajowych i zagranicznych. Jest jednym z czołowych solistów zespołu Capella Cracoviensis; współpracuje z Operą Krakowską, a także z zespołami Muzyki Dawnej: Harmonologia, Concerto Polacco, Kapela Jasnogórska.



KRZYSZTOF KOZAREK **Młody Cygan**

Tenor. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie. Na swoim koncie posiada nagrania płyt CD z muzyką dawną oraz współpracę z takimi zespołami jak Capella Cracoviensis, Cappella Augustana, Goldberg Ensemble, La Tempesta, Accademia dell'Arcadia. Jest solistą Opery Krakowskiej, występuje w spektaklach: *Ariadna na Naxos* (Scaramuccio), *Wesele Figara* (Don Curzio), *Traviata* (Gaston), *Halka* (Góral), *Cabaret lunaire* do muzyki A. Schönberga (On), *Trubadur* (Ruiz), *Mefistofeles* (Wagner, Nereusz), *Straszny dwór* (Damaży), *Skrzypek na dachu* (Motel Kamzoil), *Teresica – una pasión* (Miguel), *Piękna Helena* (Achilles / Ajaks I), *Tannhäuser* (Der Schreiber), *Opowieści Hoffmanna* (Andrès, Cochenille, Frantz, Piticchinaccio i Nathanaël), *Norma* (Flavio), *Gianni Schicchi* (Gherardo), *Anna Bolena* (Hervey). W repertuarze posiada także partie Tamina z *Czarodziejskiego fletu*, Ferranda z *Così fan tutte* oraz wiele partii oratoryjnych.



JAROSŁAW BIELECKI **Młody Cygan**

Tenor. Solista Opery Krakowskiej. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie śpiewu Zdzisława Madeja (dyplom z wyróżnieniem). Brał udział w kursach wokalnych prowadzonych m.in. przez Rannveig Braga oraz Mariusza Kwietnia. Współpracował z Krakowską Operą Kameralną (*Bastien*

w *Bastien und Bastienne* W.A. Mozarta) oraz Warszawską Operą Kameralną (Bojomir w *Zamku na Czorsztynie* K. Kurpińskiego). Koncertował również z orkiestrą Filharmonii Krakowskiej oraz Filharmonii Częstochowskiej. Laureat nagrody specjalnej Konkursu Wokalnego im. Jana, Edwarda, Józefiny Reszków. W Operze Krakowskiej wystąpił w ostatnich premierach tej sceny: jako Flavio w *Normie*, Gherardo w *Giannim Schicchi* i Sir Hervey w *Annie Bolenie*.



PAULA MACIOŁEK **Młoda Dziewczyna**

Sopran. Solistka Opery Krakowskiej. Absolwentka Akademii Muzycznej Wydziału Wokalno-Aktorskiego w Krakowie w klasie śpiewu Katarzyny Oleś-Blacha. Laureatka I nagrody w IV Ogólnopolskim Konkursie Wokalnym im. Barbary Kostrzewskiej. Na scenie Opery Krakowskiej występowała w partii Lauretty w operze *Gianni Schicchi* Pucciniego, Noriny w *Don Pasquale* Donizettiego oraz Lizy w operetce *Hrabina Marica* Kálmána. Warsztat wokalny doskonaliła przez udział w kursach mistrzowskich, które prowadzili m.in.: Mariusz Kwiecień, Piotr Beczała, Iwona Sobotka, Ryszard Karczykowski. Absolwentka Politechniki Rzeszowskiej, Wydziału Budownictwa i Inżynierii Środowiska.

48⁵³

46



fot. Łukasz Łuszczek

Ignacy Jan Paderewski

pomnik autorstwa Czesława Dźwigaja (2010) / The monument by Czesław Dźwigaj (2010)

Park Strzelecki w Krakowie / The Strzelecki Park in Krakow

Opera Krakowska
ul. Lubicz 48, 31-512 Kraków
tel. +48 12 296 61 01 (02), fax +48 12 296 61 03
sekretariat@opera.krakow.pl

Rezerwacja / Booking
tel. +48 12 296 62 62 (63)
Kasa biletowa / Box Office
Opera Krakowska, ul. Lubicz 48
tel. +48 12 296 62 60 (61)

Kasa czynna / Box Office opening hours
pn-sb 10.00-19.00 / Mon-Sat 10 am – 7 pm
nd i święta na dwie godziny przed wieczornym spektaklem
on Sundays and Public Holidays 2 hours before an evening performance
Bilety do nabycia w Kasie oraz online na www.opera.krakow.pl
Tickets are available at the Krakow Opera Box Office and at www.opera.krakow.pl

redakcja programu / editor **ELŻBIETA TOSZA**
opracowanie graficzne / graphic design by **GRAŻYNA MAŚLANKOWSKA**
na okładce wykorzystano plakat autorstwa **PIOTRA SUCHODOLSKIEGO**
on the cover: a poster by **PIOTR SUCHODOLSKI**

fotografie i cytaty za: Adam Zamoyski „Paderewski”, PIW 1992
photographs and quotations from “Paderewski” by Adam Zamoyski, PIW 1992

tłumaczenie / translation **BUSINESS LINGO BIURO TŁUMACZEŃ**

wydawca / publisher Opera Krakowska
listopad / November 2018

www.opera.krakow.pl



Dyrektor Naczelny / General Director **BOGUSŁAW NOWAK**
Główny Reżyser / Senior Director **LACO ADAMIK**
Kierownik Muzyczny / Music Director **TOMASZ TOKARCZYK**

Kierownik Chóru / Choir Master **JACEK MENDEL**
Kierownik Baletu / Ballet Mistress **ELENA KORPUSENKO**

ADMINISTRACJA / ADMINISTRATION

Z-ca Dyrektora ds. Organizacyjnych
Deputy Manager for Organisation **KATARZYNA RYTYSZ-BAŃBUŁA**
Główny Księgowy / Chief Accountant **MAŁGORZATA ŻAK**
Kierownik Działu Koordynacji Pracy Artystycznej
Artistic Coordination Manager **KRZYSZTOF SZAFRAN**
Sekretarz Literacki / Literary Editor **ELŻBIETA TOSZA**
Kierownik Działu Marketingu i Organizacji Widowni
Marketing and Customer Service Head Manager **BEATA CIECHANOWSKA**
Kierownik Działu Kadr / Human Resources Manager **JOLANTA SADOWSKA**
Kierownik Administracji / Administrative Manager **RENATA HOFFMAN**

ZESPÓŁ TECHNICZNY / TECHNICAL STAFF

Z-ca Dyrektora ds. Produkcji, Główny Inżynier
Deputy Production Manager, Head Engineer **WIESŁAW SAWA**
Kierownik Działu Technicznego / Stage Manager **GRZEGORZ WOŹNIAK**
Z-ca Kierownika Działu ds. Produkcji / Deputy Production Manager **WERONIKA KOWALCZYK**
Pracownia scenotechniczna / Stage Technology Section **PAWEŁ JUREK**
Pracownia Akustyczna / Acoustic Section **JĘDRZEJ RUSIN**
Pracownia Elektryczna / Electrical Section **PIOTR ROPEK**
Pracownia Modelarska / Modelling Section **WACŁAW DIDUR**
Pracownia Ślusarska / Metalwork Section **FRANCISZEK SZUMNY**
Pracownia Malarska / Painting Section **MAREK JAROSZ**
Pracownia Krawiecka Damska / Ladies' Dressmaking Atelier **KATARZYNA KLĘBCZYK**
Pracownia Krawiecka Męska / Men's Dressmaking Atelier **EWA DURA**
Magazyn Kostiumów / Stock Costume **ELŻBIETA KOWAL, IWONA REICHERT-GAZDA**
Pracownia Perukarsko-Fryzjerska / Hairdressers **ELŻBIETA LEBIEST**
Pracownia Modniarska / Millinery Atelier **EULALIA SZLACHETKA**
Sekcja Obsługi Garderób / Dressing Room Service Section **MAŁGORZATA SKÓRAŚ**

nowy wydawca:



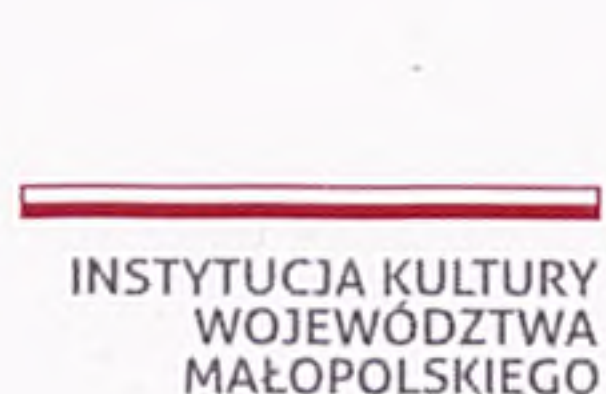
**RUCH
MUZY
CZNY#**



Co miesiąc 100 stron o muzyce

www.ruchmuzyczny.art.pl

facebook.com/RuchMuzyczny



niepodległa

POLSKA
STULECIE ODZYSKANIA
NIEPODLEGŁOŚCI

Projekt realizowany w ramach obchodów stulecia odzyskania niepodległości.



Spektakl premierowy „Manru”
dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury.

Spektakl premierowy „Manru” realizowany pod patronatem
Polskiego Wydawnictwa Muzycznego
w ramach przedsięwzięcia TUTTI.pl
promującego wykonawstwo muzyki polskiej.

Mecenas
Opery Krakowskiej



Sponsor
Opery Krakowskiej



Patroni medialni premiery



Patroni medialni Opery Krakowskiej





www.opera.krakow.pl