

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO



VINCENZO BELLINI

NORMA

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWODZTWA
MAŁOPOLSKIEGO



VINCENZO BELLINI

NORMA

premiera / premiere
27.10.2017



Vincenzo Bellini

NORMA

opera w dwóch aktach / opera in two acts

libretto - Felice Romani

oryginalna włoska wersja językowa z polskimi napisami

sung in the original Italian, with Polish surtitles

prapremiera / world premiere

Mediolan / Milan, Teatro alla Scala, 26. 12. 1831

prapremiera polska / Polish premiere – Warszawa / Warsaw, 1843

reżyseria / director

LACO ADAMIK

kierownictwo muzyczne / music director

TOMASZ TOKARCZYK

scenografia / set designer

BARBARA KĘDZIERSKA

kostiumy / costume designer

MARIA BALCEREK

przygotowanie chóru / choir master

JACEK MENTEL

reżyseria światła / lighting designer

BOGUMIŁ PALEWICZ





NORMA

KATARZYNA OLEŚ-BLACHA, KARINA SKRZESZEWSKA

POLLIONE

**PAOLO LARDIZZONE, ARNOLD RUTKOWSKI
VASYL GROKHOLSKYI, TOMASZ KUK**

ADALGISA

AGNIESZKA CZĄSTKA, MONIKA KORYBALSKA

OROVESO

SZYMON KOBYLIŃSKI, WOŁODYMYR PAŃKIW

CLOTILDE

AGATA DEMBSKA-KORNAGA, DARIA PROSZEK

FLAVIO

JAROSŁAW BIELECKI, KRZYSZTOF KOZAREK

SYNOWIE NORMY / NORMA'S SONS

★★★

**ORKIESTRA, CHÓR I BALET OPERY KRAKOWSKIEJ
KRAKOW OPERA ORCHESTRA, CHOIR AND BALLET**

DYRYGENT / CONDUCTOR

TOMASZ TOKARCZYK



współpraca muzyczna / assistant music director
PAWEŁ SZCZEPAŃSKI

asystentki reżysera / director's assistants
DAGMAR BILIŃSKA-KORBAN, ANNA POPIEL

asystentka kierownika chóru / choir master's assistant
JOANNA WÓJTOWICZ

inspicjentki / stage managers
AGNIESZKA SZTENCEL, JUSTYNA JAROCKA-LEJZAK

suflerki / prompters
DOROTA SAWKA, MARIA MITKOWSKA

korepetytorzy solistów / soloists' coaches
JOACHIM KOŁPANOWICZ, KRISTINA KUTNIK, OLGA TSYMBALUK

akompaniatorka chóru / chorus accompanist
WIOLETTA FLUDA

tłumaczenie tekstu na tablicę świetlną / displayed libretto translated by
DOROTA SAWKA





VINCENZO BELLINI



POD CIĘŻAREM NIEBA

Opera musi wyciskać łzy, musi przerażać i musi zabijać poprzez śpiew – tymi słowami Vincenzo Bellini ujął w jednym z listów swe artystyczne credo, któremu wierny był przez całe krótkie, niespełna 34-letnie życie. Jak słuszna to intuicja niech zaświadczy jeden z występów Marii Malibran jako Normy w La Scali lat 30-tych XIX w., po którym zmuszona była wychodzić do ukłonnów łącznie 46 razy (sic!), a histeryczną frenezję publiki uciszyła dopiero policja.

Blady, delikatny, anemiczny, cichy mężczyzna z oznakami suchoty, z elegancką niedowagą i melancholijną nonszalancją – opisuje Belliniego wcale nie przewrotnie jego wielbiciel Ferenc Liszt. Kompozytor urodził się w 1801 r. w sycylijskiej Katanii w rodzinie muzyków, a 18 miesięcy później śpiewał już ponoć arie. Jak na wunderkinda przystało, jeszcze podczas studiów w neapolitańskim konserwatorium napisał pierwszą ze swych dziesięciu oper, stanowiących trzon jego twórczości. Nie wiadomo wszak czy operowa kariera Sycylijczyka rozwinęłaby się aż tak spektakularnie (jako jeden z nielicznych utrzymywał się tylko z kompozycji), gdyby los nie zetknął go z librecistą i poetą Felice Romanim. Już pierwsze wspólne dzieło dla mediolańskiej La Scali – *Pirat* (1827) okrzyknięto sensacją, zaś z kolejnych sześciu trzy: *I Capuleti e i Montecchi*, *Lunatyczka* oraz stworzona w niecałe 4 miesiące *Norma* zapisały się złotymi zgłoskami w historii gatunku. Jedynie *Purytanie* – czwarty, zarazem ostatni z evergreenów Belliniego – powstał do libretta innego autora. Trzy ostatnie lata życia spędzi Bellini w Paryżu (obrażony na Włochy i Romaniego za porażkę *Beatrice di Tenda* w 1833 r.), nawiązując

tam wartościowe przyjaźnie – m.in. ze wspomnianym Lisztem, a także drugim swym admiratorem – Chopinem. Ci dwaj, wspólnie z czterema innymi twórcami, uczczą go po śmierci zbiorowym *Hexameronem* – kompozycją złożoną z wariacji na temat marszu z *Purytan*. Dyżentaria – choroba bynajmniej nie romantyczna – zabierze owego arcyromantyka opery 24 IX 1835 r. Los okazał się zatem nie mniej sarkastyczny od Heinricha Heinego, który podrzuwając sobie miał rzec: *Jest pan geniuszem, Bellini, lecz zapłaci pan za swój wielki dar przedwczesną śmiercią. Wszyscy geniusze umierają młodo, jak Rafael i Mozart.*

Na czym polegał ów geniusz? W zgodnej opinii większości przede wszystkim na słynnych, lirycznie przesubtelniionych, niespotykaniu długich melodiach stanowiących uosobienie, a zarazem szczytowy punkt romantycznego włoskiego bel canta – dzięki nim właśnie otrzymał przydomek *Łabędź Katanii*. Długooddechowe, organicznie wyrastające z poprzedzającego je recytatywu frazy zachwyciły i inspirowały zarówno Chopina (jedna z belliniowskich arii była ostatnim muzycznym życzeniem konającego artysty) – ich instrumentalnego odpowiednika upatruje się w wielu nokturnach, jak i Wagnera, dla którego stały się prawzorem autorskiej *niekończącej się melodii* (np. w *Tristanie i Izoldzie*). Podziwiano też prawdę i dramatyczną moc jego dzieł, wpisujących się – obok partytur Gaetana Donizettiego – w tradycję francuskich wielkich oper heroicznych: Artur Schopenhauer uważał je za wcielenie idei tragizmu, a protagonistki Verdiego bezsprzecznie zawdzięczają niejedno Aminie i Normie.

Normę, uzbrojoną od stóp do głów we wszystkie powyższe spiże, przyjęto wszak początkowo – prapremiera odbyła się 26 XII 1831 w La Scali – niechętnie: „zasługa” to zarówno wyżynnych trudności partytury, jak nizinnych intryg konkurentów. Na szczęście już czwarty wieczór zakończył się sukcesem, otwierając triumfalny pochód dzieła przez sceny i kontynenty, trwający po dziś dzień; w Polsce usłyszano je po raz pierwszy w 1843 r. w Warszawie.



Prapremierowa obsada, jak to u Belliniego, olśniewała: w roli tytułowej słynna Giuditta Pasta – jego muza już z *Lunaticzki* (to dla niej i pod nią skomponował obie opery), posiadaczka głosu o unikatowej skali, możliwościach, barwie i dramatyzmie – sopranu *sfogato*; w roli Adalgisy – nie mniej znamienita Giulia Grisi (wcielająca się później w *Normę*); wreszcie Domenico Donzelli jako Pollion. Nieprzypadkowo wymieniam najpierw panie: to one bowiem wiodą w tym dziele prym. O partii tytułowej zwykło się mówić „morderczyni sopranów” – istotnie: spektrum wymagań technicznych (długie frazy, koloratury, stała niemal obecność na scenie) jest tu imponujące, idąc o lepsze z wymaganiami dramatycznymi (szeroko rozpiętymi między liryzmem a tragizmem, kruchością a siłą, szlachetnością a mściwością). Lilli Lehmann – pierwsza odtwórczyni tej roli w nowojorskiej MET – zarzekała się, iż łatwiej jej unieść trzy Brunhildy z wagnerowskiego *Pierścienia Nibelunga* niż jedną *Normę*. Ta bowiem by być wiarygodną, musi mieć godną siebie śpiewaczkę: jak Maria Callas – najslawniejsza, legendarna XX-wieczna Norma, oklaskiwana w tej roli w teatrach Florencji, Buenos Aires, Wenecji, Mediolanu, Londynu, Chicago, Nowego Jorku i Paryża. Z partią tą związana jest też jedna z najslawniejszych i najpiękniejszych arii w dziejach opery: *Casta Diva* – modlitwa o pokój do srebrzystego bóstwa Księżyca, ujęta w rzeczoną niekończącą się frazę melodyczną.

Temat dla swego doskonale skonstruowanego libretta zaczerpnął Romani z tragedii *Norma czyli Dzieciobójczyni* Aleksandra Soumeta, której prapremiera odbyła się parę miesięcy wcześniej w paryskim Odéonie. Historia łączy wątki *Medei* Eurypidesa i *Męczenników* F.-R. de Chateaubrianda (bohaterką jest tam galijska kapłanka Velleda) lub – jeśli poprzedników szukać na polu opery – *Medei* Cherubiniego i *Westalki* Spontiniego. Romani odchodzi wszak znacząco od dramatu Soumeta, co widać już choćby po tytule oryginału. Jak miałby on brzmieć u niego? Norma czyli kto?

W 1851 r. młody Henryk Ibsen sparodiował operę Belliniego pisząc minisztukę *Norma czyli miłość polityka*. Sprawy publiczne również u Romaniego odgrywają ważną rolę – ważną wszak o tyle, o ile stanowić mogą przeciwwagę dla spraw prywatnych. Konflikt między tymi sferami – wiodący temat grand opéra – to kwintesencja istoty *Normy*. Konflikt szczególnie tu pogłębiony i wielopłaszczyznowy. Bohaterka jest wszak arcykapłanką galijskich druidów, wyznawczynią boga Irmina, któremu przysięgała dziewictwo, czcicielką jego świętego dębu Irminsula (nota bene Irminsul, podobnie jak postać wieszczki Velledy, na której wzorowana jest Norma, pochodzą z kręgu mitologii starogermańskiej, przeniesionej przez Romaniego za Soumetem na grunt galijski). Poprzez miłość do rzymskiego prokonsula Polliona zdradza ona zatem nie tylko religię, ale i swój lud – gnębiony pod rzymską okupacją jak Włosi pod austriacką za czasów Belliniego. Kiedy z kolei ona zostanie zdradzona przez wybranka – zakochanego teraz w młodej kapłance Adalgisie, jej powiernicy – poddana zostanie bolesnej próbie nie tylko jako przyjaciółka, ale i matka: pytanie czy będzie jeszcze zdolna do patrzenia z czułością na swych synków – owoce przeklętej miłości – zdaje się szczególnie destrukcyjne. Norma nie jest jednak posagową heroiną starogreckiej tragedii – jest niekonsekwentna, zmienna, rozdarta, ambiwalentna, sprzeczna: po prostu ludzka – dogłębnie. Walczy o miłość niemal do końca, a jednak – jak się okazuje – o jedną chwilę, o jeden krok na ofiarny stos za krótko. Miłość Polliona „rozpala się” bowiem na nowo właśnie wtedy – czasownik patetyczny i sarkastyczny zarazem. I jakże operowy, jakże belliniowski!

Według legendy Irminsul – bóg, którego czciła – podtrzymywał niebo, by nie spadło ludziom na głowy. Bóg, którego kochała – Pollion – pewnego dnia spuścił ręce. Jak żyć pod ciężarem nieba?

Monika Partyk



UNDER THE WEIGHT OF THE SKY

Opera has to move you to tears, scare you, and kill you through singing – Vincenzo Bellini used these words in one of his letters to express his artistic credo, to which he remained faithful throughout his short life, which lasted less than 34 years. One of the performances that Maria Malibran gave in the role of Norma in La Scala in the 1930s can serve as evidence that his intuition was correct. After that performance, Maria Malibran had to come back on stage 46 times [sic] to take a bow, and it took the police to handle the hysterical frenzy among the audience.

A pale, gentle, anaemic, and quiet man showing the symptoms of tuberculosis, elegantly underweight, and melancholically nonchalant – this is how Bellini was described, quite honestly, by his fan Franz Liszt. The composer was born in 1801 in Catania (Sicily) to a family of musicians, and it is said that 18 months later he already sang arias. While still a student of the Conservatory in Naples, as befitted a child prodigy, he wrote the first of his ten operas which form the backbone of his artistic output. It is not certain, however, if he would have been able to develop such a spectacular operatic career (he was one of the few who earned his living as a composer) if he had not met the librettist and poet Felice Romani. Their first joint work for Milan's La Scala – *The Pirate* (1827) was hailed a sensation, while three out of the next six works, i.e. *The Capulets and the Montagues*, *The Sleepwalker*, and *Norma* (created in less than four months), went down in history of the genre. Only *The Puritans*, the fourth, and at



the same time, the last of Bellini's evergreens, was created to a libretto by another author. Bellini spent three last years of his life in Paris (resentful at Italy and Romani because of the failure of *Beatrice di Tenda* in 1833), making valuable friendships, including with the aforesaid Liszt, as well as the other of his admirers – Chopin. The two, together with four other artists, honoured Bellini after his death with the collaborative *Hexameron*, a composition which consists of variations on a march from *The Puritans*. Dysentery – a disease far from romantic – caused the death of the arch-Romantic opera artist on 24 September 1835. Fate was, therefore, no less sarcastic than Heinrich Heine, who mocked Bellini, saying that: *You are a genius, Bellini, but you will pay for your great gift with early death. All geniuses die young, like Rafael and Mozart.*

In what sense was he a genius? Most people agree that it was primarily due to the famous, lyrically overly-subtle, and unusually long melodies that embody, and at the same time form the essence of, the Romantic Italian *bel canto* era – they earned him the title of the *Swan of Catania*. Long-breathed phrases, organically growing from the preceding recitative, fascinated and inspired both Chopin (one of Bellini's arias was the last musical wish of the dying artist) – their instrumental equivalent is seen in various nocturnes, and in Wagner's music, for whom they became the original model of his *never-ending melody* (e.g. *Tristan and Isolde*). He was also admired for the truthfulness and dramatic power of his works, which, along with the scores by Gaetano Donizetti, preserve the tradition of the great French heroic operas: Arthur Schopenhauer considered them to be the embodiment of the idea of tragedy, while Verdi's protagonists indisputably owe something to Amina and Norma.

Norma, armed from head to toe with all of the above honours, was initially reluctantly welcomed (it premiered on 26 December 1831 in La Scala), and that was due to both the high level of the score and the low-level intrigues of competitors. Fortunately, the fourth evening ended with success, opening the opera's triumphant tour



across stages and continents, which lasts until this day; in Poland the opera had its premiere in 1843 in Warsaw.

The premiere cast was stunning as befitted Bellini: the title role was played by famous Giuditta Pasta, his muse since the time of *The Sleepwalker* (he composed both operas with her and her skills in mind), who had a voice of unique scale, capabilities, timbre and drama, i.e. soprano *sfogato*; the role of Adalgisa was played by no less eminent singer Giulia Grisi (who later on also played Norma); and Domenico Donzelli as Pollione. It is not a coincidence that I started with women: they are the principal characters in this opera. The title part is usually referred to as the “killer of sopranos”. Indeed, the range of technical requirements (long phrases, coloratura, almost permanent presence on stage) is impressive, and at least the same is true about dramatic requirements (widely spread between lyricism and tragedy, fragility and power, nobleness and vindictiveness). Lilli Lehmann, who was the first singer to sing this part in the Metropolitan Opera in New York City, said that it was easier for her to handle three Brünnhildes from Wagner’s *The Ring of the Nibelung* than a single Norma. This is because for Norma to sound reliable, she needs a worthy singer: like Maria Callas – the most famous, legendary 20th century Norma, applauded in this role in theatres in Florence, Buenos Aires, Venice, Milan, London, Chicago, New York, and Paris. That part is also related to one of the most famous and most beautiful arias in the history of opera: *Casta Diva* – a prayer to the moon goddess asking her for peace captured in the never-ending melodic phrase.

Romani derived the theme of his perfectly-constructed libretto from the tragedy *Norma, or The Infanticide* by Alexandre Soumet, the world premiere of which took place a few months earlier in Odéon in Paris. The story combines the themes of *Medea* by Euripides and *Les Martyrs* by Chateaubriand (the protagonist is a Gallic priestess Velleda) or, if we were to look for the predecessors in the field of opera, *Médée* by Cherubini and *The Vestal Virgin* by Spontini. Romani



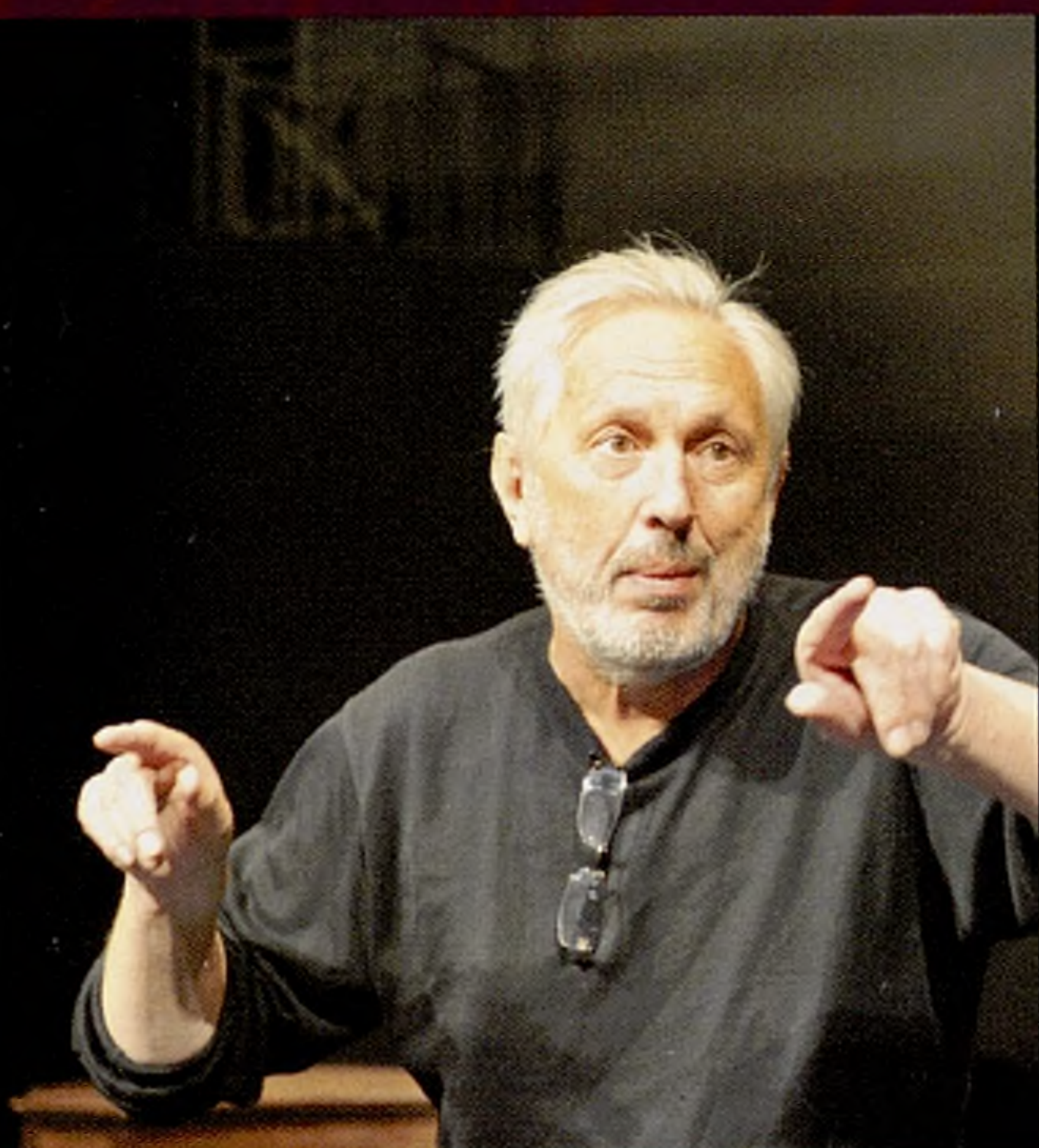
departs considerably from Soumet's drama, which is evident from the very title of the original. How would it sound in his case? Norma means who?

In 1851, young Henrik Ibsen wrote *Norma or a Politician's Love*, a parody of Bellini's opera. Public affairs also play an important role in Romani's works. In his case, that importance is measured by the extent to which public affairs may provide a counterbalance to private issues. A conflict between those spheres – the main theme of *grand opéra* – is the essence of *Norma*. A conflict, which is particularly deep and multidimensional. Norma is a high-priestess of Gallic Druids, the worshipper of god Irmin, to whom she swore virginity, the worshipper of the sacred oak of Irminsul (NB Irminsul and priestess Velleda, on whom Norma was modelled, both originate from the ancient German mythology, transferred to Gaul, first by Soumet, and later on by Romani). Through love to the Roman proconsul Pollione, she betrays not only the religion, but also the people – oppressed under Roman occupation, like Italians under Austrian occupation in the times of Bellini. But when she is betrayed by her lover – now in love with the young priestess Adalgisa, Norma's confidant – she is put to a painful test, not only as a friend, but also as a mother: the question of whether she is still able to look with tenderness at her sons – the fruits of cursed love – seems to be particularly destructive. But Norma is not a statuesque heroine of ancient Greek tragedy – she is inconsistent, flighty, torn apart, ambivalent, contradictory: she is simply deeply human. She fights for love almost to the end, but yet – as it turns out – one moment, and one step towards the sacrificial pyre, too short. Pollione's love "inflames" anew exactly then – the verb is pathetic and sarcastic at the same time. And how opera-like, how Bellini-like!

In accordance with the legend, Irminsul – the god she worshipped – supported the sky so that it did not fall down on people's heads. One day, the god she loved – Pollione – dropped his hands down. How to live under the weight of the sky?



Monika Partyk



O namiętnościach, które spalają się w płomieniach

Justyna Nowicka: Mają Panowie na koncie inscenizacje najważniejszych dzieł operowych w literaturze i po raz pierwszy sięgają po operę Belliniego. To było jakieś niespełnione dotąd, operowe marzenie?

Laco Adamik: Wybór repertuaru w teatrze operowym to nie tylko kwestia marzeń. To także wypadkowa pewnej polityki repertuarowej instytucji, zespołu, jakim dysponuje dyrekcja, wreszcie, choć może przede wszystkim, potrzeb widowni. Ważne jest, by w zespole byli artyści, którzy będą w stanie udźwignąć konkretne role.

JN: Jakim wyzwaniem jest *Norma*?

Tomasz Tokarczyk: Dla mnie najtrudniejszą rzeczą było zgromadzenie odpowiedniego zespołu solistów. Jestem dumny, że partię Normy zaśpiewa Katarzyna Oleś-Blacha, wybitna solistka, na której występy wielbiciele przychodzą do naszego teatru specjalnie. Zaprosiliśmy także do tej partii

**Rozmowa z reżyserem
Laco Adamikiem
i kierownikiem
muzycznym spektaklu
Tomaszem Tokarczykiem**



Karinę Skrzyszewską. Cieszę się, że partię Adalgisy wykona Monika Korybalska, bardzo zdolna młoda śpiewaczka, której kariera pięknie zaczyna się rozwijać. O głosie, którym dysponuje mówi się, że to „mezzosopran z górami” - absolutnie niezbędny w tej partii, partii pełnej naprawdę wysokich dźwięków. Zdarza się w *Normie*, że mezzosopran Adalgisa śpiewa wyżej niż jej rywalka Norma, która jest sopranem.

JN : Bellini często pisał swoje opery z myślą o konkretnych śpiewakach. Wiadomo, że *Norma* powstawała dla słynnej Giuditty Pasty, potem stała się popisową rolą samej Marii Callas.

LA : Wybrałem *Normę*, bo chcieliśmy, by partię tytułową zaśpiewała Katarzyna Oleś-Blacha, by ta znakomita śpiewaczka otrzymała godne jej talentu wyzwanie. Cieszymy się, że w obsadzie jest także Karina Skrzyszewska, która świetnie wykonuje tę partię.

JN : Mówi się, że partia Normy to „morderca sopranów”.

TT : Bellini ma opinię kompozytora niezwykle wymagającego dla solistów, to prawda. Jednak każdy z nich przyzna, że śpiewanie tej muzyki doskonale wpływa na higienę głosu. Z drugiej strony bardzo chętnie przytacza się opinie o „cmentarzach sopranów”. Ja do końca nie mogę się z tymi poglądami zgodzić. Ogromne, wręcz decydujące znaczenie mają tu umiejętności techniczne wokalistów. Nawet w najtrudniejszych partiach Belliniego, takich właśnie jak Norma, istnieje przestrzeń dla mądrego przygotowania tej partii, właśnie pod względem technicznym. Doskonałym przykładem jest tu Maria Callas, która stworzyła wybitne kreacje Normy. Niestety nadmiernie forsowała głos agresywnie atakując dźwięki. Efekt był oczywiście ciekawy, bardzo dramatyczny, ale sama Callas szybko „poległa” stosując takie środki techniczne i musiała odwoływać, a nawet przerywać swoje spektakle.

LA : Na dodatek trudnościom technicznym dorównują tutaj trudności emocjonalne, z jakimi musi zmierzyć się artystka. To problem kluczowy. W mojej opinii teatr operowy ma te same zadania, co teatr dramatyczny. Nie jest to tylko jakaś „przyjemność dla oczu”, czy „przyjemność dla uszu”, jak czasem się mówi. Oczywiście opera posługuje się szczególnymi środkami, ale wyzwanie jest podobne – widz ma przeżyć i zidentyfikować się z losami bohaterów. W operze dramat w dużym stopniu wyrażony jest przez muzykę, tego nie można zlekceważyć. Był taki moment w historii, kiedy zdawało się, że opera umiera, a gatunek wyczerpał się.

Tymczasem jest odwrotnie - my, słuchacze i widzowie opery, wciąż się jej uczymy, wciąż do niej dorastamy. To niezwykle skomplikowany formalnie gatunek, z jednej strony bardzo skonwencjonalizowany, z drugiej zaś wymagający dojrzałości

i otwartości. Uważam, że nie ma nic piękniejszego od opery! Od dobrej opery oczywiście.

JN: *Norma* rzeczywiście byłby tu świetnym przykładem dzieła doskonałego. Podobno Georges Bizet, poproszony kiedyś o przeinstrumentowanie tej opery, miał oświadczyć, że zadanie jest „zbyteczne, a nawet niemożliwe”. To najśłynniejsza anegdota o *Normie*.

TT: Przyznam się, że poznawanie partytury Belliniego było fascynującym procesem! Pierwsze wrażenie... cóż, zachwyt wcale nie był taki oczywisty. Przede wszystkim materiał jest niezwykle obszerny, to długa opera. Dalej, recytatywy – istotny element w muzyce Belliniego, który w *Normie* objętościowo zajmuje dużo miejsca. W tej operze są tylko recytatywy accompagnato z towarzyszeniem orkiestry, znacznie bardziej skomplikowane w realizacji od recytatywów secco.

Ich wykonanie wymaga idealnej współpracy z solistami, a przyznać trzeba, że Bellini skomponował te fragmenty w sposób niezwykle trudny. Mozart na przykład przyzwyczyił nas do logicznego, wręcz oczywistego przebiegu harmonicznego w modulacjach. Modulacje Belliniego w recytatywach potrafią być naprawdę zaskakujące i wymagają od śpiewaków bezwzględnej precyzji. Na dodatek pierwszą rzeczą, o którą poprosił mnie reżyser Laco Adamik było nie skracanie ich. Właśnie tam najwięcej dramaturgicznie dzieje się między bohaterami.

I jeszcze jedno. Kiedy pierwszy raz otwiera się partyturę *Normy*, może pojawić się myśl o dłużyznach, powtarzalności pewnych sekwencji. Nie będę się wypierał tego wrażenia. Tymczasem każda kolejna lektura otwiera nas na doskonałość i bogactwo tej muzyki – Bellini to mistrz, którego porównałbym chyba tylko z Mozartem. Frazy prawie nigdy

się nie powtarzają, a Bellini wymusza na nas prawdziwie głębokie postrzeganie dzieła muzycznego – uważne, refleksyjne, z oddechem.

Nawet jeśli jego geniusz nie jest od razu oczywisty, zapewniam, że mieli tego świadomość inni wielcy kompozytorzy, od Verdiego czy Chopina po Wagnera. Na frazy „zaczerpnięte” z *Normy* można trafić na przykład w *Traviacie*. A taka „pożyczka” to oczywiście najwyższy dowód uznania.

JN : Historyczne wątki utworu uruchamiały wyobraźnię, czy raczej komplikowały jego realizację?

LA : Opera podlega pewnym modom. Na przykład w romantyzmie chętnie sięgano do bardzo odległych epok, ubierając akcję w atrakcyjny, historyczny kostium. Często jednak historyczne okoliczności mają charakter wyłącznie pretekstowy, służą wyłącznie jako rama. Dziś z kolei moda jest taka, by ten historyczny kostium zamienić na jeszcze inny – często całkowicie oderwany od realiów dzieła. Ta droga w operze nigdy mnie specjalnie nie kusila.

Moim zdaniem problem *Normy* nie jest polityczny, nie wiąże się z dawnymi walkami o niepodległość, ciemieżonym ludem i brutalnością najeźdźców. Nie widzimy tu Rzymian mordujących Gallów. Nie ma potrzeby przekładania tej historii na bliższe nam realia, gdzie na przykład Rzymianie byliby nazistami, ewentualnie armią Napoleona w XIX-wiecznej Hiszpanii. *Norma* opowiada o tym, że Rzymianin i jego kochanka, Druidka reprezentują dwa różne, zupełnie nieprzystające do siebie światy. Nawet miłość, ogromne, wzajemne zauroczenie, nie pomogą pokonać tych barier. To opowieść o ludziach i ich emocjach, z konfliktem cywilizacji w tle.

JN: Bez rzymskiej togi, bez zbierania jemioli w scenie rytuału?

LA: Rzymskiego kostiumu nie będzie, ale święta jemiola tak, ta należy bowiem do wewnętrznego świata kapłanki Normy. Zależało mi, by jak najbliżej dotrzeć do prawdy zawartej w tym dziele. A prawdą tej opery jest konflikt, dramat dwu pryncypiów – pryncypium porządku i władzy, reprezentowanego przez najeźdźców i pryncypium miłości i życia, uosobianego przez Normę. Tutaj nie ma materiału na starożytne przebieranki! Widz natychmiast wyczułby fałsz, nawet śmieszność tej opowieści. Być może sam kostium można by jeszcze obronić, ale dodanie peruki, jakiegoś stylizowanego uczesania, sposób niezamierzony osłabiałoby prawdę tego konfliktu. Nie opowiadamy bajek o Druidach i rzymskich żołnierzach.

JN: A zatem o czym jest ta opowieść?

LA: To czysta tragedia, w której emocje są tak mocne, że kres może im przynieść tylko śmierć. Bohaterom po prostu pęka serce, a ich namiętności spalają się w finałowych płomieniach – i to jest właśnie największa trudność w inscenizowaniu tej opery. Reżyser opowiada tę wielką tragedię, podporządkowany nie tylko rytmom muzyki, ale całej strukturze opery. Musimy wypracować symbiozę z muzyką Belliniego, jakby to on skomponował muzykę właśnie do naszego przedstawienia. Wspaniałe wyzwanie, wyzwajające ambicje. A nagrodą mogą być naprawdę wielkie przeżycia. Zapraszam na spektakl!

rozmawiała Justyna Nowicka



Of Passion that Burns Out in Flames

Justyna Nowicka: You have already worked on the performances of major operas in literature, but this is the first time that you have reached out for an opera by Bellini. Was it an unfulfilled opera dream?

Laco Adamik: The choice of repertoire in an opera theatre is not only about dreams. It also depends on the particular policy that an institution pursues in terms of its repertoire, the ensemble that the management has on hand, and last but not least, or maybe above all, the needs of the audience. It is important that the ensemble includes artists who are able to rise to the challenge of specific roles.

JN: How challenging was *Norma*?

Tomasz Tokarczyk: From my point of view, the most difficult task was to gather the right group of soloists. I'm proud that the part of Norma will be sung by Katarzyna Oleś-Blacha, an outstanding soloist, whose fans come to our the-

**Interview with
performance director
Laco Adamik
and director of music
Tomasz Tokarczyk**



atre for the sole purpose of watching her perform. We've also invited Karina Skrzyszewska to sing this part. I'm happy that the part of Adalgisa will be performed by Monika Korybalska, a very talented young singer, whose career is starting to flourish. Her voice is described as "mezzo-soprano with heights" – it is absolutely necessary in this part, which abounds in really high sounds. It happens in *Norma* that the mezzo-soprano Adalgisa sings higher than her rival Norma, who is a soprano.

JN : Bellini often wrote his operas with specific singers in mind. We know that *Norma* was written for the famous Giuditta Pasta, and later on became a showpiece of Maria Callas.

LA : I've chosen *Norma*, because we wanted the title part to be sung by Katarzyna Oleś-Blacha in order for this excellent singer to get a challenge great enough to be worth her talent. We're glad that Karina Skrzyszewska is also part of the cast, because she is wonderful in this part.

JN: It is said that the part of *Norma* is the “killer of sopranos”.

TT: Bellini is perceived as a composer who is incredibly demanding for soloists, that’s true. Every soloist will admit, however, that singing his music is highly beneficial for one’s vocal hygiene. On the other hand, opinions about “cemetaries of sopranos” are very eagerly cited. I can’t entirely agree with that. Singers’ technical skills are of great, or even decisive, importance here. Even the most difficult parts by Bellini, such as *Norma*, give space for wise preparation in terms of technique. Maria Callas, who gave outstanding renditions of *Norma*, is a perfect example. Unfortunately, she overstrained her voice by aggressively attacking the sounds. The effect was obviously intriguing, very dramatic, but Callas herself quickly failed using such technical means, which forced her to cancel, or even disrupt, her performances.

LA: In addition, the technical hurdles are as big as the emotional hurdles that the artist needs to overcome. This is a key issue. In my opinion, opera theatre has exactly the same role as drama theatre. It’s not only a kind of “pleasure for the eye”, or “pleasure for the ear”, as it is sometimes said. Naturally, opera uses special means, but the challenge is similar – a viewer should live the lives of the characters, and identify himself with them. In opera, drama is to a large extent expressed by music, this may not be ignored. There was a moment in history when it seemed that opera was dying, and the genre had been exhausted. Meanwhile, it’s the opposite – we, the listeners and viewers of the opera, are constantly learning about it, and constantly rising to the challenge of the opera. This is an incredibly complex genre in terms of formal requirements. On the one hand, it is much conventionalised, but on the other hand, it requires maturity and openness. I think there is nothing more beautiful than the opera! And I mean good opera, of course.



JN : *Norma* is indeed a great example of a perfect work. They say that when Georges Bizet was once asked to rewrite this opera for other instruments he replied by saying that the task was “unnecessary, or even impossible”. This is the most frequently told anecdote about *Norma*.

TT : I must say that learning Bellini’s score was a fascinating process! First impression... well, the delight was not quite obvious. Above all, the material is very extensive, this is a long opera. Moreover, recitatives – an important element in Bellini’s music, which takes a lot of space in *Norma*. This opera only contains recitativo accompagnato, which employs the orchestra, and is much more complicated to perform than recitativo secco.

It requires ideal cooperation with the soloists, and it must be said that Bellini composed those fragments in an incredibly difficult way. In the case of Mozart, for example, we are used to logical, even obvious, harmonic progression in modulations. But Bellini’s modulations in recitatives can be really surprising, and require absolute precision from the singers. On top of that, the first thing that the director Laco Adamik asked me to do was not to make any of them shorter. These are the moments when the interaction between the characters becomes most dramatic.

And one more thing. When you first open the score of *Norma* you may think that some parts are too long and some sequences are repetitive. I won’t deny this impression. But every subsequent read tells us something more about the flawlessness and richness of this music – Bellini is a master I can probably only compare to Mozart. Phrases almost never repeat themselves, and Bellini forces us to truly and deeply perceive this musical piece – with attention, reflection, and breath.

Even if his genius is not apparent right away, I can assure you that other great composers were aware of that, from Verdi or Chopin to Wagner. Phrases “derived” from *Norma* may, for example, be found in *Traviata*. And such a “loan” is obviously the greatest form of recognition.

JN: Have the historical issues presented in the work inspired the imagination, or rather made it more complicated to stage the work?

LA: Opera is influenced by certain trends. For example, in the Romantic era, the action often took place in a very distant past, which provided an attractive historical backdrop for the opera. Very often, however, historical circumstances are only a pretext, and serve as nothing more than just a framework. Today, in turn, the trend is to change that historical backdrop into yet another one – often completely detached from the realities of a given work. This approach to the opera has never been especially tempting for me.

I think that *Norma*’s problem is not political, it’s not related to the ancient fights for independence, people under oppression, or brutality of the invaders. We don’t see the Romans killing the Gauls here. I don’t see the need to translate that story into the realities that are closer to us, where, for example, the Romans would be the Nazis, or, alternatively, Napoleon’s army in the 19th century Spain. *Norma* tells the story of a Roman and his Druid lover who represent two different and completely incompatible worlds. Even love, great mutual attraction, does not help to overcome the barriers. This is a story about people and their emotions, set against a backdrop of a conflict of civilisations.

JN : Without a Roman toga, without collecting mistletoe in the scene of the ritual?

LA : We'll not have the Roman costume, but we'll include the sacred mistletoe, as it's part of the internal world of priestess Norma. It was important for me to reach the truth contained in that work to the greatest extent possible. And the truth of that opera is the conflict, a tragedy of two principles – the principle of order and power, represented by the invaders, and the principle of love and life, embodied by Norma. This is not a place for ancient dressing-up! A viewer would immediately sense that this story is false, or even ridiculous. Maybe the costume itself could be defended, but adding a wig, or some kind of a stylised hairdo, would unintentionally weaken the truth of that conflict. We don't tell fairy tales about Druids and Roman soldiers.

JN : What is this story about then?

LA : This is pure tragedy in which emotions are so strong that only death can put them to an end. The characters are simply heartbroken, and their passions burn out in the flames that we see in the finale – this is the most difficult element related to the staging of this opera. The director tells this great tragedy, subordinated not only to the rhythms of music, but also to the entire structure of the opera. We must develop a symbiosis with Bellini's music, as if Bellini composed music to match our performance. This is a wonderful challenge that drives ambitions. And the reward may come in the form of a really great experience. We look forward to seeing you at the theatre!

Interview by Justyna Nowicka



TREŚĆ OPERY

AKT I

Święty las Druidów. Oroveso z kapłanami i wojownikami oczekuje pojawienia się na niebie księżyca, bo wtedy właśnie kapłanka Norma dokona rytualnego obcięcia jemioli z konarów świętego dębu. Wypatrują również znaku od boga Irminsula, który wezwie ich do walki ze znienawidzonymi Rzymianami.

Korzystając z osłony nocy, w lesie pojawił się Pollione. Towarzyszący mu Flavio sądzi, że przybyli do Normy, ukochanej i matki jego dzieci. Tymczasem Pollione wyznaje, że jego sercem zawładnęła teraz piękna kapłanka Adalgisa (aria „Meco all’altar di Venere”). Trąbki oznajmiają powrót Druidów, Pollione chce mimo wszystko pozostać, Flavio zmusza go, by odszedł.

Norma studzi wojenny zapal Druidów - czas zemsty jeszcze nie nadszedł. Wznosi modlitwę o pokój (aria „Casta Diva”), kiedy zaś bogowie zażądają krwi Rzymian, wezwie Druidów do walki. W rzeczywistości chodzi jej o to, by ochronić ukochanego.

Adalgisa błaga bogów, by uwolnili ją od miłości do Pollione, jego samego prosi zaś, by zostawił ją w spokoju. Ale Pollione nie zamierza rezygnować, wkrótce wyrusza do Rzymu i chce, by Adalgisa pojechała z nim. Kapłanka opiera się jego namowom, lecz w końcu ulega. Obiecuje, że jutro się z nim spotka (duet „Va crudele, al dio spietato”).

Komnata Normy. Clotilde jest świadkiem cierpień Normy, która kocha swoje dzieci, a jednocześnie ich nienawidzi. Co więcej, Pollione ma wrócić do Rzymu, a Norma nie wie, co się z nią stanie. Adalgisa prosi ją o wsparcie. Opowiada jej o swej miłości, uczuciu niegodnym kapłanki, Norma zaś przypomina sobie własne przeżycia (duet „lo fui così”). Chce wybaczyć Adalgisie



i zwolnić ją ze ślubów czystości. Pyta o imię ukochanego. Adalgisa wskazuje na Pollione, który właśnie nadszedł. Norma zarzuca mu niewierność i zdradę, ale każe odejść z Adalgisą, choć Adalgisa go odtrąca. Norma zapowiada zemstę.

AKT II

Komnata Normy. Dzieci śpią, Norma postanowiła je zabić, a potem sama zginąć, ale nie może popełnić takiej zbrodni. Prosi Clotilde, by zabrała dzieci, Adalgisę zaś, by zaopiekowała się nimi po jej śmierci - może u jej boku Pollione będzie dla nich lepszym ojcem. Adalgisa odmawia i zapewnia Normę, że zwróci jej ukochanego (duet „Mira, o Norma”).

Las Druidów. Oroveso zawiadamia zebranych, że wkrótce przybędzie nowy prokonsul rzymski. Pokoju utrzymać się nie da, ale ze świątyni nie rozległ się jeszcze sygnał do walki.

Świątynia boga Irminsula. Norma czeka na Pollione, który za namową Adalgisy ma do niej wrócić. Zamiast niego pojawia się jedynie Clotilde. Norma wie zatem, że jej nadzieje były bezpodstawne. Uderza w gong wzywający Druidów — nadszedł czas wojny z Rzymianami (chór „Guerra! Guerra!”). W świątyni odkryto Pollione. Druidzi chcą go zabić, Norma postanawia z nim rozmawiać — ocali go, pod warunkiem że wyrzeknie się Adalgisy. Pollione odmawia. Wobec tego Adalgisa zostanie stracona; Pollione daje wprawdzie w zamian własne życie, lecz Norma ogłasza swą decyzję: trzeba bogom złożyć ofiarę z kapłanki, która zdradziła kraj i złamała śluby czystości. Tłum żąda jej imienia. Norma oświadcza: „To ja!”. Pollione rozumie szlachetność jej uczynku i postanawia zginąć razem z nią. Norma prosi ojca, by nie zabijał jej dzieci. Oroveso początkowo odmawia, ale wzruszony jej słowami zgadza się. Norma i Pollione idą na stos.

Jacek Marczyński

Przewodnik operowy, Świat Książki 2011



PLOT OF THE OPERA

ACT 1

The Druid's sacred grove. Oroveso and the priests and warriors await the moon to come up, as that is when the priestess Norma is to perform the ritual cutting of mistletoe from the branches of the sacred oak tree. They are also on the lookout for a sign from the god Irminsul, who will call them to battle the hated Romans.

Under the cover of night, Pollione arrives at the grove. His companion Flavio thinks they have come to Norma, Pollione's lover and the mother of his children. However, Pollione admits that his heart now belongs to the beautiful priestess Adalgisa (the aria "Meco all'altar di Venere"). Trumpets sound the return of the Druids, but although Pollione wants to stay despite their arrival, Flavio makes him leave.

Norma cools down the war fervour of the Druids — it is not yet the time for vengeance. She prays for peace (the aria "Casta diva"), and when the gods demand Roman blood, she calls on the Druids to fight. In truth, she seeks to protect her love.

Adalgisa begs the gods to free her from her love for Pollione, and begs the man himself to leave her be. But Pollione does not quit; he is heading to Rome soon, and wants Adalgisa to come with him. The priestess initially refuses his pleas, but eventually submits. She promises to meet him the next day (the duet "Va crudele, al dio spietato").

Norma's dwelling. Clotilde witnesses the suffering of Norma, who both loves her children and despises them. Moreover, Pollione is to return to Rome, and Norma does not know what will become of her. Adalgisa asks her for support. She tells her about the love she feels, a feeling unworthy of a priestess, and Norma remembers her own experiences (the duet "Io fui così"). She wants to forgive Adalgisa and free her from her vows of chastity. She asks her about the name of her lover. Adalgisa points to Pollione,



approaching just then. Norma accuses him of infidelity and betrayal, but orders him to leave with Adalgisa, even though Adalgisa rejects him. Norma pledges revenge.

ACT 2

Norma's dwelling. The children are asleep; Norma has decided to kill them, then die herself, but she cannot bring herself to commit the crime. She asks Clotilde to take the children away, and she asks Adalgisa to look after them after Norma is dead - perhaps at her side Pollione would become a better father to them. Adalgisa refuses and promises Norma that she will return her lover to her (the duet "Mira, o Norma").

The Druids' grove. Oroveso announces to the gathered audience that a new Roman proconsul is to arrive soon. The peace cannot be maintained anymore, but the signal to wage war has not been sounded from the temple yet.

The temple of the god Irminsul. Norma waits for Pollione, who is to return to her at Adalgisa's request. But instead, only Clotilde arrives. Norma understands her hopes were futile. She strikes the gong that calls the Druids — the time has come for war against the Romans (the choir "Guerra! Guerra!"). Pollione has been found in the temple. The Druids want to kill him, but Norma decides to speak to him — she can save him, on the condition he renounces Adalgisa. Pollione refuses. The means Adalgisa is to be executed; Pollione offers his life instead, but Norma announces her decision: the gods require a sacrifice to be made of the priestess who betrayed her country and broke her vows of chastity. The crowd demands to know her name. Norma declares: "I am she!" Pollione comprehends the nobility of her act and decides to die alongside her. Norma asks her father to spare her children. Oroveso refuses at first, but moved by her words agrees to do so. Norma and Pollione go onto the pyre.

Jacek Marczyński

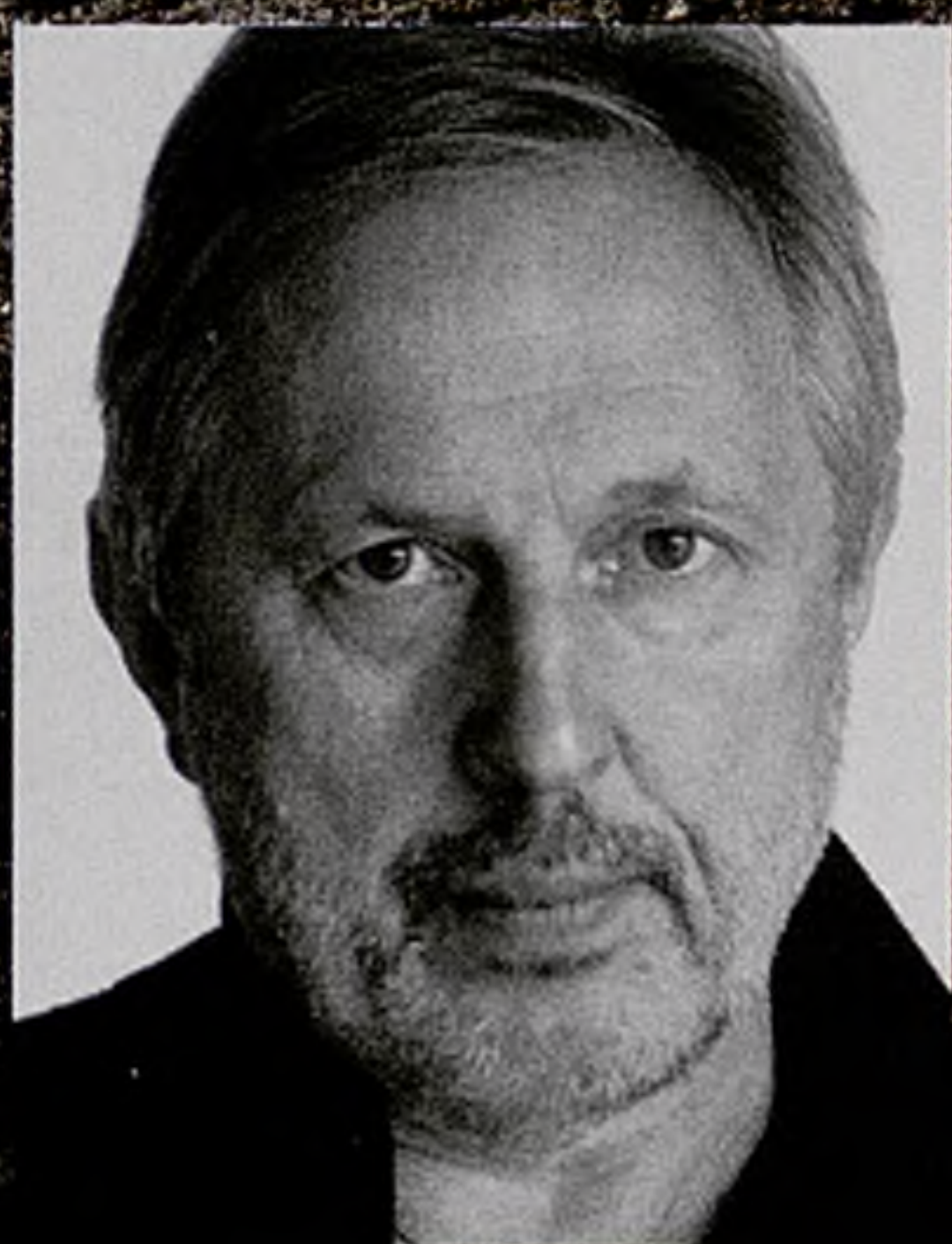
Przewodnik operowy, Świat Książki 2011







projekty scenografii Barbary Kędzierskiej / set design by Barbara Kędzierska



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 innymi scenami operowymi kraju – Operą Wrocławską, Teatrem Wielkim w Łodzi, Operą Nova w Bydgoszczy i Operą Krakowską. W repertuarze krakowskiej sceny znajdują się jego inscenizacje *Łucji z Lammermoor* Donizettiego, *Strasznego dworu* Moniuszki, *Barona cygańskiego* Straussa, *Diablów z Loudun* Pendereckiego, *Carmen* Bizeta, *Wesela Figara* Mozarta, *Trubadura* Verdiego, *Toski* i *Cyganarii* Pucciniego, *Tannhäusera* Wagnera. Od 2008 roku zajmuje stanowisko głównego reżysera tej sceny. Jest laureatem wielu nagród i wyróżnień.



TOMASZ TOKARCZYK

kierownictwo muzyczne

Dyrygent. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie dyrygentury prof. J. Katlewicza oraz w klasie skrzypiec prof. E. 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 Festiwałem 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. A. Dobberem, M. Kwietniem, K. Oleś-Błachą, A. Rucińskim, M. Walewską. Od roku akademickiego 2016/2017 jest wykładowcą Akademii Muzycznej w Krakowie.



BARBARA KĘDZIERSKA

scenografia

Wybitny scenograf i kostiumolog. Przez wiele lat współpracowała z telewizją, co zaowocowało scenografią do kilkudziesięciu spektakli teatralnych, widowisk muzycznych i poetyckich, wielkich festiwali i koncertów. Przygotowywała scenografie w teatrach dramatycznych – Starym Teatrze w Krakowie, w warszawskich Teatrze Powszechnym i Teatrze Ateneum. Pokażna część twórczości artystki to przedstawienia operowe. W latach 1982-1990 pracowała jako scenograf w Teatrze Wielkim w Warszawie, gdzie zrealizowała m.in. takie pozycje jak *Wozzeck* Berga, *Włoszka w Algierze* Rossiniego, *Fidelio* Beethovena, *Manru* Paderewskiego, *Amadigi di Gaula* Haendla, *Kniaz Igor* Borodina, *Złoty kogucik* Rimskiego-Korsakowa. Współpracuje: z Operą Wrocławską, gdzie m.in. zrealizowała scenografię i kostiumy do megaprodukcji *Kniaz Igor*, Teatrem Wielkim w Łodzi, Operą Śląską w Bytomiu, Operą Krakowską. Dla krakowskiej sceny przygotowała scenografię do *Dydony i Eneasza* Purcella, *Toski* i *Cyganerii* Pucciniego, *Łucji z Lammermoor* Donizettiego, *Makbeta* Verdiego, *Straszne go dworu* Moniuszki, *Barona cygańskiego* Straussa, *Diabłów z Laudun* Pendereckiego, *Carmen* Bizeta, *Wesela Figara* Mozarta, *Trubadura* Verdiego, *Tannhäusera* Wagnera. Jej prace były wielokrotnie nagradzane.



MARIA BALCEREK

kostiumy

Scenograf, kostiumograf. Współpracuje z teatrami operowymi, dramatycznymi, uprawia także twórczość teatralną i filmową dla dzieci. Pierwszą Złotą Maskę otrzymała za *Carmen* wg Mérimée - spektakl dla dorosłych w Teatrze Arlekin, następną za kostiumy do *Snu nocy letniej* w Teatrze Jaracza w Łodzi, potem zdobyła jeszcze wiele nagród. W 1998 zrealizowała dwie opery, do każdej projektując ponad 300 kostiumów: *Bal maskowy* w Operze Narodowej i *Opowieści Hoffmanna* w Operze Nova. Ważniejsze jej realizacje to *Tango z Lady M* - Polski Teatr Tańca, *Carmen*, *Halka* - Teatr Wielki w Poznaniu, *Cyganeria*, *Wolny strzelec* - Opera Wrocławska, *Falstaff*, *Aida*, *Czarodziejski flet* i *Wolny strzelec* - Teatr Wielki w Łodzi, *Faust* - Opera Bałtycka, *Ça ira* Watersa - Teatr Wielki w Poznaniu, *Baron cygański* - Opera Nova w Bydgoszczy, *Polita* - Teatr Buffo, *Poławiacze pereł* i *Hiszpańska noc* *Carmen* - Zarzuela Show - Opera Wrocławska. Najczęściej współpracuje z Waldemarem Zawodzińskim, Markiem Weissem, Januszem Józefowiczem. W Operze Krakowskiej projektowała kostiumy do *Zemsty nietoperza* (2005), *Madama Butterfly* (2009), *Dziadka do orzechów* (2013) i *Don Pasquale* (2016). Jest autorką scenografii do filmu *O największej kłótni* (wg L. Kołakowskiego w reż. Zbigniewa Koteckiego), nagradzanego na międzynarodowych festiwalach filmowych.



JACEK MENTEL

przygotowanie chóru

Dyrygent. Studiował dyrygenturę symfoniczną w krakowskiej Akademii Muzycznej pod kierunkiem prof. Jerzego Katlewicza (dyplom z wyróżnieniem). Od 1987 do 2009 był dyrygentem i kierownikiem Chóru Mieszanego Filharmonii Krakowskiej. Przygotował ponad 300 pozycji z repertuaru wokalo-instrumentalnego oraz na chór a cappella, uczestniczył w kilkudziesięciu festiwalach krajowych oraz zagranicznych. Jest adiunktem ze stopniem doktora habilitowanego przy Katedrze Dyrygentury w krakowskiej Akademii Muzycznej. Współpracuje z zespołem folklorystycznym *Krakus* przy Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie. 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. Jest wiceprezsem Polskiego Towarzystwa Bachowskiego.



BOGUMIŁ PALEWICZ

reżyseria światła

Reżyser światła. W Operze Wrocławskiej zrealizował wiele przedstawień z wykorzystaniem najnowszych technik scenicznych m.in. superwidowiska *Pierścień Nibelungów* w Hali Stulecia, *Napój miłosny* na Pergoli, *Otello* na Wyspie Piaskowej, *Turandot* i *Bal maskowy* na Stadionie Olimpijskim. Obecnie jako niezależny artysta współpracuje z większością scen operowych i teatrów muzycznych w Polsce. Ma na koncie realizacje oświetlenia także do zagranicznych produkcji w Palau de les Arts Reina Sofia w Walencji, ABAO w Bilbao, w Teatro Real w Madrycie, w operze w Tel Awiwie, Teatro Colon w Argentynie, Teatro Lirico w Triście. Współpracuje z najlepszymi reżyserami i choreografami m.in.: Michałem Znanieckim, Laco Adamikiem, Markiem Weissem, Janem Klatą, Hansem Peterem Lehmanem, Dieterem Kaegi, Ignacio Garcia. Realizuje także oprawy świetlno-wodne do nowo powstałych fontann (Wrocław, Toruń, Kraków, Łódź, Inowrocław).



KATARZYNA OLEŚ-BLACHA Norma

Sopran koloraturowy. Absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie, pedagog tej uczelni. Laureatka wielu międzynarodowych konkursów wokalnych. Jest solistką Opery Krakowskiej, posiada w swym dorobku kilkadziesiąt partii operowych, w tym Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie*, Hanny w *Strasznym dworze*, Gildy w *Rigoletcie*, Donny Anny w *Don Giovannim*, Violetty w *Traviacie*, Zerbinetty w *Ariadnie na Naxos*, Hrabiny Almaviva i Zuzanny w *Weselu Figara*, Adiny w *Napoju miłosnym*, Eurydyki w *Orfeuszu i Eurydyce*, Leonory w *Trubadurze*, Małgorzaty w *Mefistofelesie*, Musetty w *Cyganerii*, Fiorilli w *Turku we Włoszech*, Olimpii, Antonii, Giulietty i Stelli w *Opowieściach Hoffmanna*, tytułową Łucję w operze Donizettiego. Rolą tą debiutowała w 2008 r. w Operze Narodowej w Warszawie. Współpracuje z wieloma teatrami operowymi, filharmoniami i zespołami muzyki dawnej. W kręgu zainteresowań artystki znajduje się również muzyka oratoryjno – kantatowa oraz kameralna. Chętnie wykonuje utwory współczesnych kompozytorów. Koncertuje w kraju i za granicą (m.in. Kraków, Warszawa, Wrocław, Szczecin, Katowice, Stuttgart, Wolfsburg, Innsbruck, Linz, Hanower, Berlin, Monachium, Regensburg, Fulda, Graz, Strasburg, Szanghaj, Wiedeń).



KARINA SKRZESZEWSKA Norma

Sopran. Ukończyła Akademię Muzyczną we Wrocławiu. Umiejętności wokalne kształciła na licznych kursach mistrzowskich. W 2008 r. brawurowo zadebiutowała tytułową partią w *Łucji z Lammermoor* G. Donizettiego w Operze Śląskiej, co zaowocowało nagrodą Złotej Maski oraz zaproszeniem do występu w tej samej roli w słowackich Koszycach, a następnie do Narodowego Teatru w Bratysławie, gdzie kreowała partię Donny Anny w *Don Giovannim* W. A. Mozarta. Rozwijała swoją karierę zarówno w Polsce jak i za granicą (wielokrotne tournee w Belgii, Holandii i Hiszpanii, a także liczne występy m.in. na Ukrainie, w Grecji, Bułgarii, Portugalii i w USA). Kreacje w operach *Maria Stuarda* w Teatrze Wielkim w Poznaniu i w Operze Śląskiej, jak i w *Anna Bolena* w Teatrze Wielkim w Łodzi, przyniosły artystce rozgłos i miano znakomitej odtwórczyni heroicznych ról włoskiego bel canta. W sezonie 2016-2017 wzbogaciła swój repertuar o trzy wymagające role verdiowskie – wystąpiła jako Elisabetta w *Don Carlosie* (Opera Nova w Bydgoszczy), Leonora w *Mocy przeznaczenia* (Opera Śląska), a w Operze Bałtyckiej zadebiutowała jako Abigaille w *Nabucco*. Prowadzi bogatą działalność koncertową, chętnie sięga do muzyki sakralnej i kameralnej.



PAOLO LARDIZZONE Pollione

Tenor. Pochodzi z Sycylii. Naukę śpiewu rozpoczął pod kierunkiem sławnego barytona Giacomo Rocchetti, potem pogłębiał umiejętno-

ści w Akademii im. Beniamino Gigli w Recanati, a następnie u znanego śpiewaka Giorgio Merighi w Jesi. W 2013 r. uczestniczył w mistrzowskim kursie, prowadzonym przez jednego z najwybitniejszych barytonów włoskich Renato Bruson. Ma w repertuarze partie tenorowe w takich operach jak *Rigoletto*, *Traviata*, *Trubadur*, *Makbet*, *Nieszpory sycylijskie*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Jaskółka*, *Cyganeria*, *Manon Lescaut*, *Turandot*, *Carmen*, *Łucja z Lammermoor*, *Aida*. Śpiewał partię Cavaradossiego w *Tosce* w Teatro Lirico w Spoleto, księcia Mantui w *Rigoletcie* i Alfreda Germonta w *Traviacie* na Beijing Music Festival w Pekinie, Radamesa w *Aidzie* w Operze w Kairze, Rodolfa w *Cyganerii* w Palais de la Music w Strasburgu, Fausta w *Mefistofelesie* w Splicie, Don José w *Carmen* i Manrica w *Trubadurze* w Revolving Theater w czeskim Krumlowie. W Teatrze Operowym w Pilźnie śpiewał tytułową rolę w operze G. Pucciniego *Edgar*, wystąpił też jako Canio w *Pajacach* Leoncavalla, otrzymując wielki aplauz ze strony widzów i pochwały krytyków, a za rolę Edgara uzyskał nominację do nagrody Thalia.



ARNOLD RUTKOWSKI *Pollione*

Jest obecnie jednym z najbardziej rozpoznawalnych tenorów i uznanym polskim śpiewakiem na świecie. Występuje z czołowymi śpiewakami operowymi takimi jak Sonia Yoncheva, Ambrogio Maestri, Nino Machaidze, Andrzej Dobber. W 2009 roku wystąpił u boku Plácido Domingo na wspólnym koncercie, a w roku 2017 zadebiutował w partii Polliona w *Normie* u boku Edity Gruberowej. Debiut w Modenie w 2009 roku, jako Don José w *Carmen*, otworzył mu drogę na sceny światowe. Występował w Teatro Ravenna, Teatro Ferrara, Opera

San Juan (Puerto Rico), Phoenix Metropolitan Opera, Michigan Opera w Detroit, na Festivalu w Szeged (Węgry), w Operze Narodowej w Budapeszcie, Bolschoy Theater w Moskwie, Mikhailovsky Theater w Sankt Petersburgu, National Opera w Helsinkach, Stockholm Royal Opera House, w Operach w Tulonie i Marsylii, na Festivalu Aix-en-Provence, w Operze w Lyonie, w Opera de Paris, w Theater Wiessbaden, Deutsche Oper am Rhein w Dusseldorfie, Oper Leipzig, Staatstheater Stuttgart, Semperoper Dresden, Staatsoper Hamburg, Staatsoper Berlin, Sydney Opera House, Volksoper w Wiedniu, Theatre de Geneve, Zurich Opera House, Concertgebouw w Amsterdamie, Opera w Limie (Peru), w Teatrze Wielkim w Warszawie. Jest laureatem takich konkursów wokalnych jak Operalia, Klassikmania w Wiedniu, Konkurs im. Ady Sari, Europejski Konkurs Tenorów im. Jana Kiepury. Współpracuje z cenionymi artystami ze świata opery takimi jak reżyserzy Dmitry Czerniakov, Peter Sellars, Robert Carsen czy dyrygenci Nello Santi, Pier Giorgio Morandi, Alan Altinoglu.



VASYL GROKHOLSKYI *Pollione*

Tenor. Absolwent Akademii Muzycznej w Kijowie, solista tamtejszego Narodowego Teatru Opery i Baletu. Współpracował także z kijowską Filharmonią Narodową. Laureat Międzynarodowych Konkursów Wokalnych, śpiewał w salach koncertowych całego świata. Od 2003 roku jest solistą Opery Krakowskiej. Występował tu w partiach: Edgara w *Łucji z Lammermoor*, Fausta w operze Gounoda, Księcia Mantui w *Rigoletcie*, Alfreda Germont w *Traviacie*, Pinkertona w *Madama Butterfly*, Don José w *Carmen*, Ottokara w *Baronie cygańskim*, Jontka w *Halce*, Scaramuccia w *Ariadnie na Naxos*,

Hermana w *Damie pikowej*, Leńskiego w *Eugeniuszu Onieginie*, Nemorina w *Napoju miłosnym*, Manrica w *Trubadurze*, Księcia w polskiej prapremierze *Miłości do trzech pomarańczy* Prokofiewa, Spalanzaniego w *Opowieściach Hoffmanna*. Współpracuje z Operą Narodową w Warszawie, teatrami operowymi w Bydgoszczy, Poznaniu i Szczecinie. W 2010 wygrał XII Turniej Tenorów, organizowany przez Operę na Zamku w Szczecinie.



TOMASZ KUK *Polli*one

Tenor. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie (dyplom z wyróżnieniem), laureat krajowych i zagranicznych konkursów wokalnych. Jest solistą Opery Krakowskiej, współpracuje z Teatrem Wielkim w Łodzi, Teatrem Wielkim w Poznaniu, Operą Nova w Bydgoszczy, a także Operą Narodową w Warszawie. Często występuje gościnnie w przedstawieniach premierowych na zagranicznych scenach, m.in. w Japonii, Anglii, Niemczech, Szwajcarii, Austrii i Czechach. Występował wielokrotnie jako: Ismael w *Nabucco*, Alfred w *Traviacie*, Macduff w *Makbecie*, Carlo w *Joannie d'Arc*, Duca w *Rigoletcie*, Radames w *Aidzie*, Manrico w *Trubadurze*, Don José w *Carmen*, Artur w *Łucji z Lammermoor*, Tebaldo w *Capuleti i Montecchi*, Turiddu w *Rycerskości wieśniaczej*, Jontek w *Halce*, Stefan w *Strasznym dworze*, Idamor w *Parii S. Moniuszki*, Princ w *Rusałce* A. Dvořaka, Leński w *Eugeniuszu Onieginie*, Cavaradossi w *Tosce*, Pincerton w *Madama Butterfly*, Rudolf w *Cyganerii*, Kalaf w *Turandot*, Bacchus w *Ariadnie na Naxos*. Krakowska publiczność podziwiała ostatnio jego kreacje dwóch tytułowych partii: w *Tannhäuserze* Wagnera i w *Opowieściach Hoffmanna* Offenbacha. Ma na swym koncie wiele prestiżowych koncertów oratoryjnych.



AGNIESZKA CZĄSTKA *Adalgisa*

Mezzosopran. Absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie, solistka Opery Krakowskiej, gdzie występuje m.in. w roli Carmen, Zofii w *Halce*, Jadwigi w *Strasznym dworze*, Orfeusza w *Orfeuszu i Eurydyce*, Suzuki w *Madama Butterfly*, Zerliny w *Don Giovannim*, Poliny w *Damie pikowej* i Olgi w *Eugeniuszu Onieginie*, Maddaleny w *Rigoletcie*, Driady w *Ariadnie na Naxos*, Marceliny w *Weselu Figara*, Ines w *Trubadurze*, Smeraldiny w polskiej prapremierze *Miłości do trzech pomarańczy*, Marty w *Mefistofelesie*, Zaidy w *Turku we Włoszech*, Jenty w *Skrzypku na dachu*, Orestesa w *Pięknej Helenie*, Księcia Orlovsky'ego w *Zemście nietoperza*, Głosu Matki w *Opowieściach Hoffmanna*. W repertuarze posiada jeszcze wiele znaczących partii operowych i oratoryjnych. Współpracuje także z innymi teatrami muzycznymi. Koncertowała m.in. w USA, Niemczech, Wielkiej Brytanii, krajach Beneluxu, Norwegii, Ukrainie, Rosji, Słowacji i Kuwejcie.



MONIKA KORYBALSKA *Adalgisa*

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* i Liza w *Hrabinie Maricy*. Współpracuje z Teatrem Wielkim w Łodzi, występowała w Gliwickim Teatrze Muzycznym. 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.



SZYMON KOBYLIŃSKI Oroveso

Bas. Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Gdańsku w klasie prof. Floriana Skulskiego. Studiował również w Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi w Turynie i w International Opernstudio w Hamburgu. Doskonalił swoje umiejętności u takich pedagogów jak: C. Desderi, R. Bruson, T. Krause, B. Gaiotti, A. Dobber, A. Saciuk. Już na studiach zadebiutował w Operze Narodowej w Warszawie w *Borysie Godunowie* oraz *Lukrecji Borgii*. W latach 2012-2015 występował w Staatsoper w Hamburgu. Współpracuje z Operą Bałtycką w Gdańsku, Operą Wrocławską, Operą Krakowską, Teatrem Wielkim w Poznaniu i Operą Nova w Bydgoszczy. Zdobywca Grand Prix VIII Ogólnopolskiego Konkursu Impressio Art – Sopot 2016. Zwycięzca I Międzynarodowego Konkursu Wokalnego Ars et Gloria w Katowicach 2016. Finalista Międzynarodowego Konkursu Belvedere 2016 w Cape Town oraz Międzynarodowego Konkursu Hariclea Darclee 2010 w Braila.



WOŁODYMYR PAŃKIW Oroveso

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 zadebiutował jako Sarastro w *Czarodziejskim flecie*. Na krakowskiej scenie kreował również partie Colline'a w *Cyganiarii*, 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*, Dulcarmy 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), Landgraфа w *Tannhäuserze*, Crespela w *Opowieściach Hoffmanna*. 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.



AGATA DEMBSKA-KORNAGA Clotilde

Mezzosopran. Absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie prof. Marka Rzepki. W sezonie 2016/2017 gościła na deskach Teatru Wielkiego w Poznaniu w roli Fiodora w *Borysie*

Godunowie, Trzeciej Damy w *Czarodziejskim flecie*, jako Sacerdotessa w *Aidzie* oraz Duch w spektaklu *Dydona i Eneasze*. W 2016 roku zadebiutowała w Starnberg (Niemcy) w *Orfeuszu i Eurydyce* Ch. W. Glucka w partii Amora. Brała udział w kursach mistrzowskich: Marie Kobayashi, Piotra Bednarskiego, Olgi Pasiecznik, Bogdana Makala, Heleny Łazarskiej oraz Mariusza Kwietnia.



DARIA PROSZEK Clotilde

Mezzosopran. Od roku 2013 jest studentką Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie prof. dr hab. Agnieszki Monasterskiej. W 2016 ukończyła z wyróżnieniem studia licencjackie. Kontynuuje naukę na studiach magisterskich. Doskonaliła warsztat wokalny na kursach mistrzowskich prowadzonych przez Ewę Podleś, Ryszarda Karczykowskiego, Mariusza Kwietnia, Iwonę Sobotkę i Rannveig Braga-Postl. W repertuarze operowym zadebiutowała w 2016 roku rolą Dydony w międzyuczelnianej produkcji opery *Dydona i Eneasze* H. Purcella.



JAROSŁAW BIELECKI Flavio

Tenor. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie śpiewu ks. dra hab. Zdzisława Madeja (dyplom z wyróżnieniem 2017 roku). W czasie studiów 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. Wiosną 2017 roku otrzymał nagrodę specjalną podczas Konkursu Wokalnego im. Jana, Edwarda, Józefiny Reszków.



KRZYSZTOF KOZAREK Flavio

Tenor. Absolwent Wydziału Wokalno-Aktorskiego 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* (Damazy), *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). W swoim repertuarze posiada także partie Tamina z *Czarodziejskiego fletu*, Ferranda z *Così fan tutte* oraz wiele partii oratoryjnych.

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-BĄBUŁA**

Główny Księgowy / Chief Accountant **MAŁGORZATA ŻAK**

Kierownik Działu Koordynacji Pracy Artystycznej

Artistic Coordination Manager **KRZYSZTOF SZAFRAN**

Sekretarz Literacki / Editing Secretary **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 **FRANCISZEK WOŁEK**

Pracownia Akustyczna / Acoustic Section **JĘDRZEJ RUSIN**

Pracownia Elektryczna / Electrical Section **PIOTR ROPEK**

Pracownia Stolarska / Carpenters Section **HENRYK CZARNECKI**

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 KŁĘBCZYK**

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**

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

redakcja programu / editor **ELŻBIETA TOSZA**
opracowanie graficzne / artwork by **GRAŻYNA MAŚLANKOWSKA**

na okładce wykorzystano plakat autorstwa **BARBARY KĘDZIERSKIEJ i LACO ADAMIKA**
on the cover: a poster by **BARBARA KĘDZIERSKA and LACO ADAMIK**
w programie wykorzystano projekty scenografii **BARBARY KĘDZIERSKIEJ**
Stage designs by **BARBARA KĘDZIERSKA** have been used in the programme
zdjęcia / photos **RYSZARD KORNECKI, ANDRZEJ KALINOWSKI,**
ARCHIWUM OPERY KRAKOWSKIEJ / KRAKOW OPERA ARCHIVES
tłumaczenie / translation **BUSINESS LINGO BIURO TŁUMACZEŃ**

wydawca / publisher Opera Krakowska
październik / October 2017

WWW.OPERA.KRAKOW.PL





cena 14 zł (w tym 5% VAT)

19 2017 (wrzesień)

**RUCH
MUZY
CZNY #**

Elżbieta

RUCH MUZY CZNY

co miesiąc 100 stron o muzyce

tof Chorzelski
zictwo Chłopeckiego
wale, festiwale

12 2017 (luty)

założony w 1945

Krytyka za granicą
Bach według Blechacza
Marcin Majchrowski



KPMG w Polsce partnerem Opery Krakowskiej

kpmg.pl

Audyt i usługi poświadczające | Podatki

Usługi doradcze | Usługi księgowe | Doradztwo prawne

Warszawa • Kraków • Poznań • Wrocław • Gdańsk • Katowice • Łódź

Organizator

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO



Mecenas
Opery Krakowskiej



**KRAKÓW
AIRPORT**
im. Jana Pawła II

Sponsor
Opery Krakowskiej



Bank Polski

Partner wydarzenia



Patroni medialni wydarzenia



Patroni medialni Opery Krakowskiej



„OPERA KRAKOWSKA” w Krakowie
Archiwum
ul. Lubicz 48, 31-512 Kraków
tel. 012 29 66 188, fax 012 29 66 103





WWW.OPERA.KRAKOW.PL