

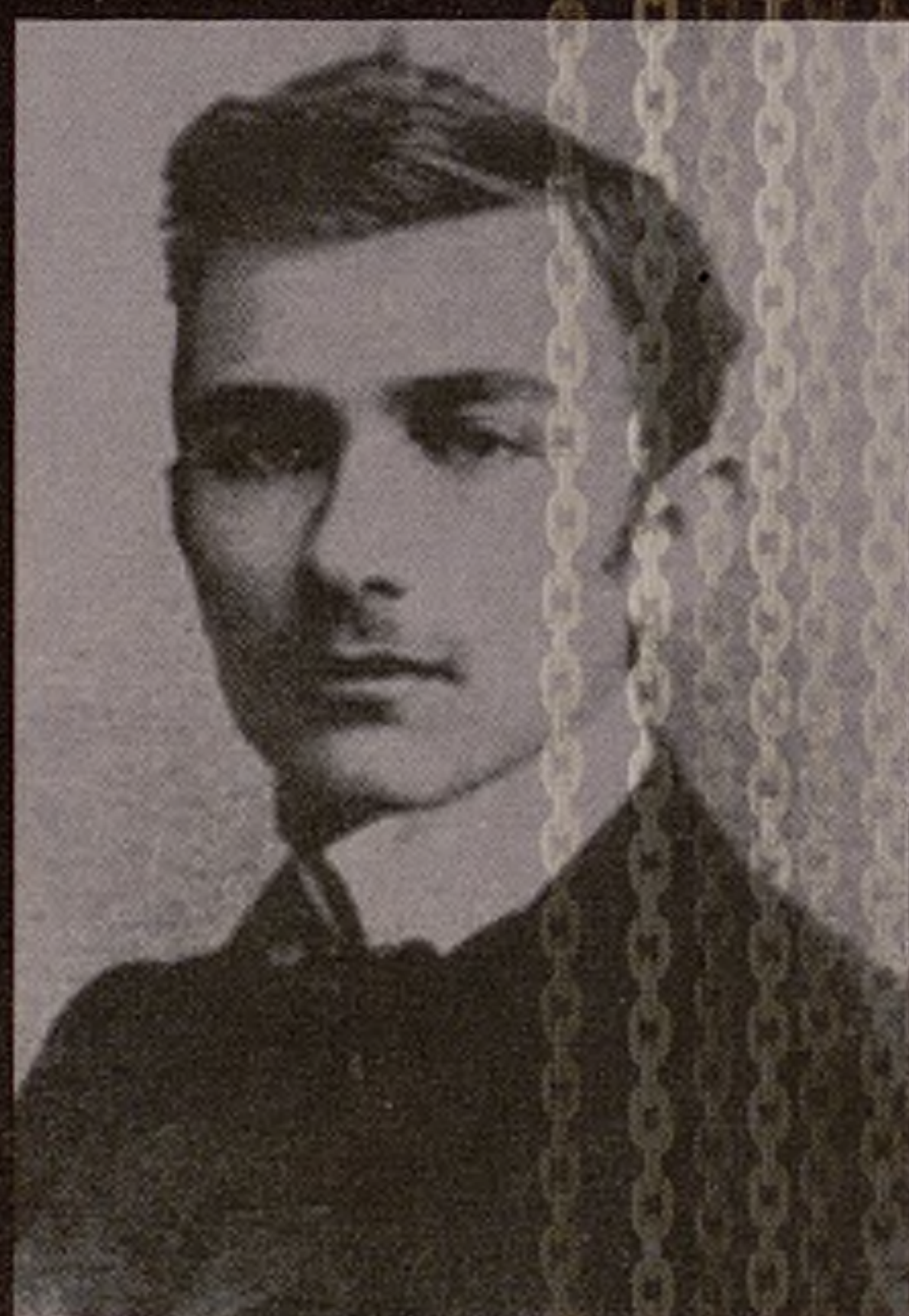


OPERA KRAKOWSKA



KRÓL ROGER

Karol Szymanowski



Karol Szymanowski



Karol Szymanowski
Król Roger
King Roger

premiera / premiere

13.11.2015



Opera Krakowska
instytucja kultury
Województwa
Małopolskiego

Karol Szymanowski
KRÓL ROGER / King Roger
opera w 3 aktach / opera in 3 acts

libretto / libretto by
Jarosław Iwaszkiewicz, Karol Szymanowski

prapremiera / world premiere
Warszawa, Teatr Wielki, / Warsaw, The Grand Theatre
19.06.1926

reżyseria i kostiumy / director & costume designer
MICHAŁ ZNANIECKI

kierownictwo muzyczne / music director
ŁUKASZ BOROWICZ

scenografia / set designer
LUIGI SCGLIO

choreografia / choreographer
DIANA THEOCHARIDIS

przygotowanie chóru / choir master
ZYGMUNT MAGIERA

przygotowanie chóru dziecięcego / children's choir master
MAREK KLUZA

reżyseria światła / lighting designer
BOGUMIŁ PALEWICZ

Roger
MARIUSZ KWIECIEŃ
MARIUSZ GODLEWSKI

Roksana / Roxana
KATARZYNA OLEŚ-BLACHA
IWONA SOCHA

Pasterz / Shepherd
PAVLO TOLSTOY
ADAM ZDUNIKOWSKI

Edrisi
VASYL GROKHOLSKYI
ADAM SOBIERAJSKI

Arcykapłan / Archbishop
PRZEMYSŁAW FIREK
JACEK OZIMKOWSKI

Diakonisa / Deaconess
MARTA ABAKO
AGNIESZKA CZĄSTKA
MONIKA KORYBALSKA

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

dyrygent / conductor
ŁUKASZ BOROWICZ

współpraca reżyserska / assistant director
ZOFIA DOWJAT

asystent reżysera / director's assistant
DAGMAR BILIŃSKA-KORBAN

współpraca muzyczna / assistant music director
PAWEŁ SZCZEPAŃSKI

kostiumy – współpraca / assistant costume designer
JOANNA MEDYŃSKA

asystent choreografa / choreographer's assistant
VICTOR KORPUSENKO

asystent kierownika chóru / choir master's assistant
JOANNA WÓJTOWICZ

inspicjenci / stage managers
AGNIESZKA SZTENCEL, MAGDALENA WĄSOWSKA

suflerzy / prompters
KRYSTYNA BEHOUNEK, DOROTA SAWKA

korepetytorzy solistów / soloists' coaches
KRISTINA KUTNIK, OLHA TSYMBALYUK, GRZEGORZ BRAJNER

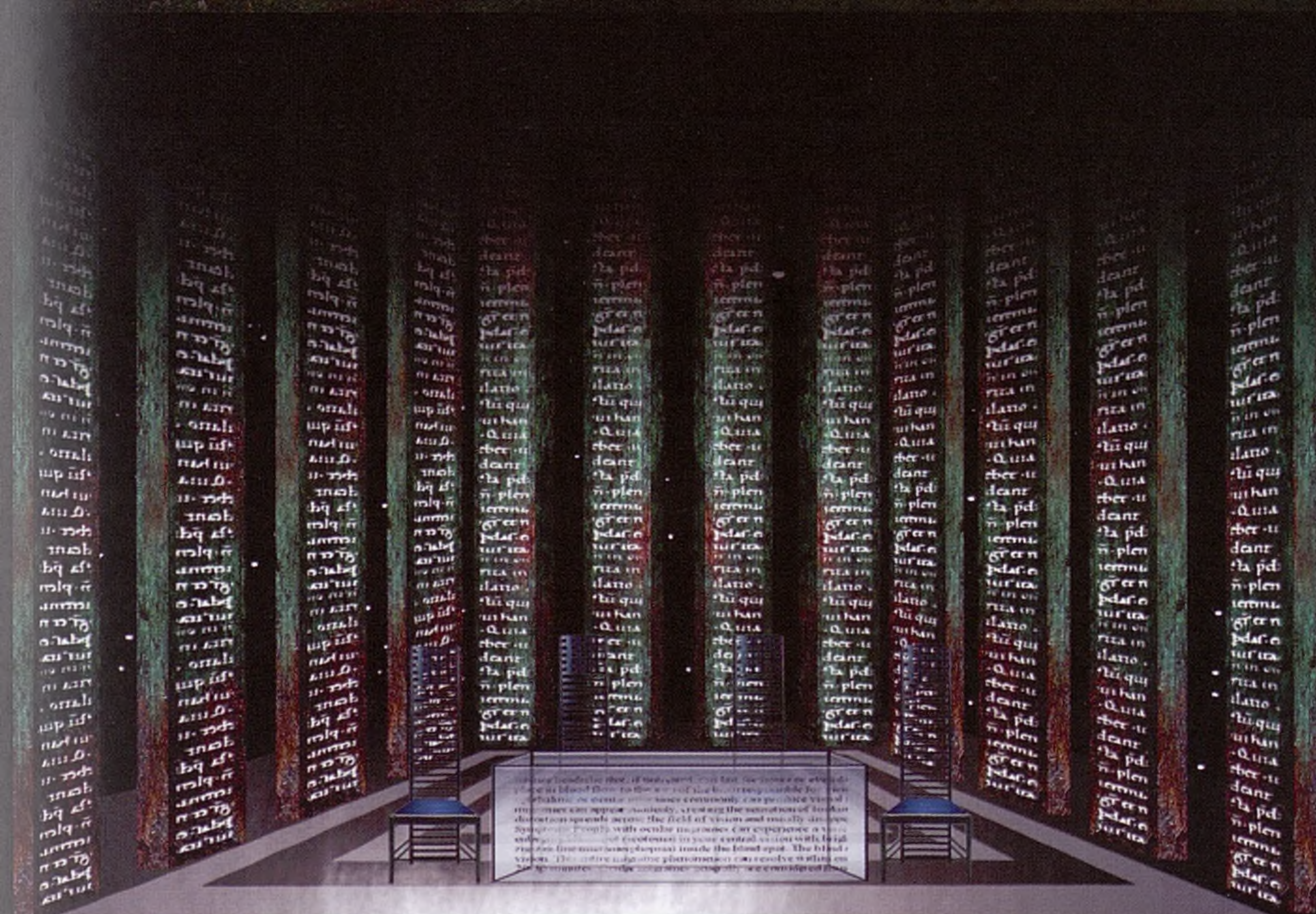
akompaniator baletu / ballet accompanist
LUDMIŁA TUŁACZ

akompaniator chóru / choir accompanist
WIOLETTA FLUDA

akompaniator chóru dziecięcego / children's choir accompanist
MARIA MAZURKOWSKA

projekty scenografii LUIGIEGO SCOGLIO

stage designs by LUIGI SCOGLIO



AKT I | ACT I

TERESA CHYLIŃSKA

„ROGER – TO JA”

Zaczęło się w sierpniu 1918 roku w Elizawetgradzie od długich rozmów, w czasie których 36-letni, sławny już kompozytor Karol Szymanowski nakłaniał swego młodszego, 24-letniego kuzyna, Jarosława Iwaszkiewicza, początkującego poetę, do współpracy nad wspólnym dziełem dla teatru. Karol snuł sugestywne wspomnienia ze swych podróży, opowiadał o Sycylii, sztuce włoskiej, antycznej Grecji i czarach Morza Śródziemnego, wciągał Jarosława w świat problemów, którym dawał wyraz na kartach pisanej właśnie powieści *Efebos*. Trudno osądzić, czy Iwaszkiewicz pojął złożoność sytuacji i motywów kierujących kompozytorem, z pewnością jednak uległ sile osobowości Karola, skoro niebawem po powrocie do Kijowa skreślił szkic, którego bohaterami byli cesarz Fryderyk II, królowa matka Konstancja i arabski mag, a w którym chodziło po prostu o wtajemniczenie bohatera w misteria dionizyjskie. Pomysł wąły, ale spełnił swe zadanie: stał się detonatorem wyobraźni Szymanowskiego. *Pobieżny szkic sycylijski [...] olśnił mię od razu dziwną swą bliskością, stał się objawieniem własnej jakiejś tajemnicy! Oczywiście strasznie mi się podoba! i nic bym nie pragnął, jak gdybyś się nad nim zaczął serio zastanawiać!* Zanim Jarosław zdążył zabrać się do pracy, rozpalona wyobraźnia kompozytora zdążyła mu podsunąć niemal kompletną teatralno-muzyczną wizję przyszłej opery. W powstałym *Szkicu sycylijskiego dramatu* Szymanowskiego pojawiły się postaci Cesarza (Rogera), Kobiety (Roksany), Młodzieńca (Pasterza), Arabskiego Maga (Edrisiego) i Archidiakona, zarysowana została teatralna forma trzech aktów: bizantyjskiego, arabskiego i greckiego. *Moja ulubiona idejka, o tajnych pokrewieństwach Chrystusa i Dionizosa,*

*nie jest Ci zapewne obca. – pisał Karol do Jarosława. – Myślowo to mi się jasno rysuje nawet, w tym mniej więcej kształcie: olbrzymie kontrasty i bogactwa dziwnie się łączących światów (bizantynizm, Wschód, Normanowie) (prolog). Poszukiwanie ukrytego znaczenia tego, rozwiązywanie jakichś nierozwiązalnych zagadek (właściwy dramat – teatr w Syrakuzach etc.). Pod względem zewnętrznie scenicznym jest tam takie fantastyczne bogactwo, iż o większym marzyć trudno – co mnie właśnie tak pociąga. (Szkoda, że współcześni reżyserzy nie czytają dokładnie wskazówek inscenizacyjnych Szymanowskiego, one bowiem świadczą nie tylko o rodzaju wrażliwości i wyobraźni kompozytora, ale stanowią integralny element warstwy symboliczno-znaczeniowej opery.) We wrześniu Karol i Jarosław spędzili czas jakiś w Odesie, omawiając szczegóły dalszej współpracy nad *Pasterzem* (taki był pierwotny tytuł opery). Szymanowski miał napisać scenariusz zewnętrzny całości, a Iwaszkiewicz libretto, czyli wszystkie partie śpiewane. Sprawa była dla Szymanowskiego najwyższej wagi: *Nie taję przed Tobą, że kwestia tego dramatu jest poniekąd kwestią dalszej mej artystycznej egzystencji, tak już głęboko pomysł ten zapuścił korzenie w moje wnętrze.**

W rzeczy samej w roku 1918 Szymanowski znalazł się na ostrym życiowym wirażu. W twórczości osiągnął swoiste apogeum tak w stylu jak palecie środków, a wypadki dziejowe (wojna, rewolucja) spowodowały „przerwę w istnieniu”, oddaliły od muzyki, wymusiły rozmyślanie o naturze i istocie historycznych procesów. Także wzruszenia i przeżycia podległe władaniu Erosa doszły do punktu zwrotnego, nieuniknione stało się znalezienie nowej filozofii życiowej, zmierzenie się z problemem tożsamości erotycznej. Owocem tych refleksji i intelektualnych zmagania stała się napisana do końca 1918 roku powieść *Efebos*, w której autor ustami swych bohaterów zadawał pytania o naturę miłości, o źródła cywilizacji i kultury europejskiej, o judeo-helleńskie korzenie chrześcijaństwa, o rolę artysty i miejsce sztuki w czasie dokonujących się w Europie zmian kulturowych, społecznych i politycznych. Poszukiwał mechanizmów

historii, analizował zjawiska kosmopolityzmu, internacjonalizmu i paneuropeizmu (*avant la lettre*), rozważał problemat sztuki narodowej. Załączkową ideą fabuły *Efebosa* uczynił Szymanowski wewnętrzne dzieje duszy jednego człowieka, historię kolejnych wyzwoleń, prowadzących od epoki Niewolnictwa Narodu ku coraz szerszemu objęciu życia, aż do zdobycia „istotnej wolności ducha”. Swoje przeznaczenie bohater *Efebosa* odkrył w bogu piękna i miłości – Erosie – Chrystusie – Dionizosie. Ten Dionizos miał piękną, cierpiącą i łagodną twarz Chrystusa, patronował człowiekowi tęskniącemu za pełnią radości i twórczego uniesienia. Taki sam będzie w operze *Pasterz-Dionizos* – bóg dobra, radości i piękna. W *Efebosie* zaczęło bić serce *Króla Rogera*.

W 1919 roku Szymanowski przyjechał do Warszawy, od roku stolicy wolnej, niepodległej Polski. Po ludzku – ogołocoony ze wszystkiego, co posiadał. Przedtem król życia, suwerenny władca swego artystycznego świata, teraz „pątnikiem stał się król”. Epoka Niewolnictwa Narodu historycznie należała już do przeszłości, ale sztuka musiała się z jej dziedzictwem zmierzyć. Jedni w euforii wolności najchętniej zrzuciliby z ramion ten ciężar:

*Czyli to będzie w Sofii, czy też w Waszyngtonie,
Od egipskich piramid do śniegów Tobolska
Na tysiączne się wiorsty rozsiadła nam Polska,
Papuga wszystkich ludów – w cierniowej koronie.*

A powinno być inaczej:

*A latem niech się słońce przegląda w motylach
A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę, zobaczę.* (Jan Lechoń)

Dla Szymanowskiego taka dychotomia nie istniała. Z Epoki Niewolnictwa do czasu Wolności przeprowadziło go niezawodne jak nić Ariadny poczucie ciągłości polskiej kultury, która

ma swoje zaplecze, swoją historię, a nade wszystko swoją duchową odrębność. Z tego był zawsze dumny – teraz do wolności i dumy dołączyła odpowiedzialność. Karol Hubert Rostkowski powiadał, że Karola w nowej rzeczywistości „rozpierała polskość”. Kompozytor zdawał sobie sprawę, że w wolnym kraju artysta winien swoją egzystencję odpowiednio usprawiedliwić i przewartościować, od nowa określić stosunek do sztuki i swoją rolę społeczną.

W połowie 1920 r. Karol doczekał się obiecanego przez Jarosława libretta (stale jeszcze) *Pasterza*. Był bardzo spragniony kompozytorskiej pracy, ale okazało się, że w librecie z dawnych uniesień i zapału Jarosława pozostało niewiele. Karol musiał w papierowe „dionizyjskie misterium” wpuścić żywą krew autentycznego dramatu. *Zabrałem się do opracowania libretta Pasterza. Muszę trochę pozmieniać. (...) Skończyłem I i II akt Pasterza. Cieszę się z nowych wkładek – nabrał trochę sensu i logiki. Myślę uparcie nad trzecim, który z gruntu muszę zmienić.* Wypadało o tym wszystkim powiadomić Jarosława: *Zabrałem się do ostatecznego uporządkowania Pasterza (którego wolałbym jednak nazywać Królem Rogerem). (...) napisałem inscenizacje drobiazgowo (i reżyserskie uwagi) do wszystkich aktów. W I i II akcie dodałem dłuższe «sola» dla Roksany w I, a dla Rogera w II akcie, gdyż oni ostatecznie za mało za dorywczo «śpiewają» (zresztą dodatki uzasadnione dramatycznie). Natomiast III akt zmieniłem z gruntu. Czy nie uważasz, że symbolizm jego był za jasrawy i co gorsza – za dziecinny (jako pomysł). No i stało się: o ile zmiany w I i II akcie Iwaszkiewicz chłodno wprowadził, ale jednak przyjął – o tyle modyfikacji zakończenia nie zaakceptował i do współautorstwa aktu III nigdy się nie przyznawał. Po prostu nie przyjął idei *Efebosa-Rogera* w tym kształcie, w jakim powstała ona w wyobraźni Szymanowskiego. U Iwaszkiewicza Roger rozpoznał w Pasterzu Dionizosa i poszedł za nim*

w mrok wyrzekając się świata, podczas gdy u Szymanowskiego Roger zachował swą indywidualność, a Dionizos swe jasne i radosne oblicze.

Czym jest opera *Król Roger*? Dionizyjskim dytyrambem? Dramatem filozoficznym sięgającym fundamentalnych problemów egzystencji? Religijnym misterium szukającym tajemnicy pokrewieństw Chrystusa i Dionizosa, cierpienia, miłości i ofiary? Freudowską historią splątanych impulsów erotycznych Rogera i Roksany, królewskiego libido przekierunkowanego na homoseksualną miłość do Pasterza, czyli nowy, hermafrodytyczny obiekt pożądania (Pasterz i Roksana – *animus* i *anima*)? A może jest to – jak u Carla Junga – psychodrama, teatr duszy, na którego scenie zмага się człowiek i jego Cień, i dopiero wydobycie na jaw dualności i zintegrowanie tego, co dionizyjskie z tym, co apollińskie, prowadzi do zdobycia wewnętrznej pełni i harmonii osobowości? Pole do interpretacji jest niemałe, zważmy jednak, że poruszamy się głównie w świecie symboli, a przecież dla Szymanowskiego był to problem życiowy: *kwestia tego dramatu jest poniekąd kwestią dalszej mej artystycznej egzystencji*. Tak jakby partytura *Króla Rogera* miała przynieść odpowiedź na zadane sobie przez kompozytora jakieś fundamentalne egzystencjalne pytanie? I czego by ono dotyczyło?

Dynamika dramatu, jego napięcie kierunkowe tkwi w postaci Króla Rogera, a dokładniej mówiąc w jego stosunku do Pasterza-Dionizosa. Początkowo Roger jest jak „człowiek bez właściwości”, nawet nie zasłużył na swój muzyczny motyw przewodni, jego oblicze będzie się krystalizowało dopiero w relacji Króla do Pasterza. Pasterz burzy spokój jego duszy, wydobywa na jaw to, co w istności Rogera nieuświadomione, niedopuszczone, stłumione. Jest siłą, która fascynuje, ale która budzi lęk, a jednak to właśnie w odpowiedziach Pasterza Roger doszukuje się prawdy o sobie. Wielki władca przemierza ciemną dolinę zwątpień, wyrzeczeń i walki, aż ogołocony i – zda się –

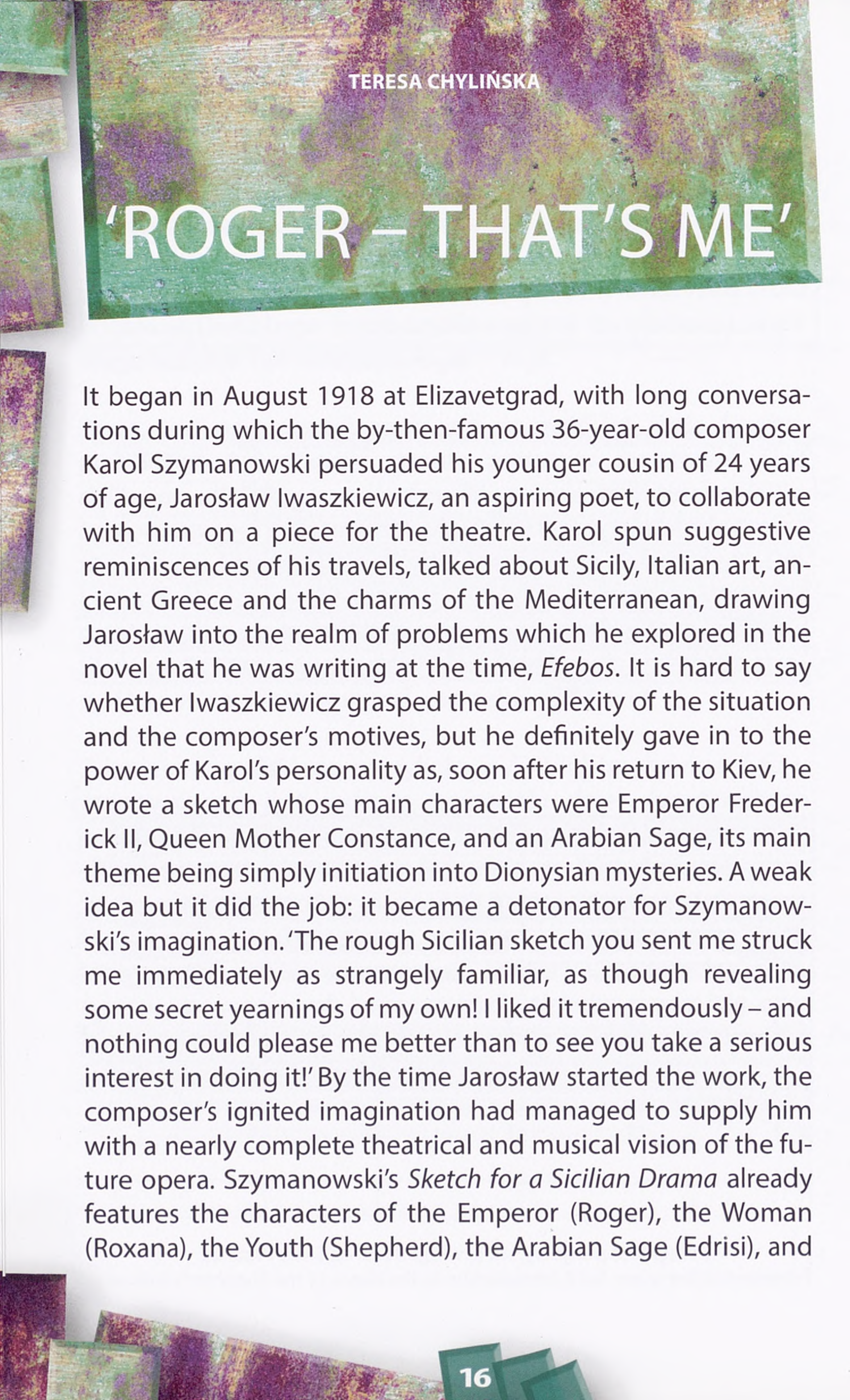
bezsilny, staje przed przemienionym Pasterzem, symboliczną transfiguracją boga Dionizosa, który przybył, by odkryć przed Rogerem prawdę jego własnego serca, by roztoczyć przed nim bachiczną wizję wieczystej radości i upojenia. Król ze wzniesionymi ramionami zamiera w bezruchu, zasłuchany i wpatrzony w świetlistą zjawę. Trwa w milczeniu, które kryje faustowską walkę Rogera o własną duszę. Po chwili świetliste bóstwo rozpływa się w ciemnościach. Roger obronił swą podmiotowość, wybrał jednostkową wolność, uchronił swoją tożsamość. Czy było to zwycięstwo, czy rezygnacja? Odpowiedzi *expressis verbis* nie otrzymujemy, Szymanowski lękał się naiwnej dosłowności i deklaratywności, ale ostateczny sens dzieła możemy deszyfrować z muzyki. Z wielkiego finału opery. Wielkiego nie przez rozbudowanie scen, lecz przez natężenie ekstatycznej radości i zwycięskiego uniesienia. Gdy Edrisi (symbolizujący racjonalną stronę jestestwa króla) po zniknięciu orszaku Dionizosa załamuje się w poczuciu klęski – Roger z radością rozgląda się wokół jak człowiek, którego oczekiwania właśnie się spełniły: *Edrisi! Już świt!* Wykładnia muzyczna nie pozostawia wątpliwości: Roger – jeszcze chwilę temu zdesperowany i zagubiony – doznaje duchowej epifanii, odnajduje radość, wolność i moc, staje się mocarzem władnym decydować o swoim losie. Zdobywszy wolność za cenę najwyższego duchowego wysiłku może postąpić jeszcze o krok dalej: może ze swojej wolności uczynić dar, może ją złożyć w ofierze. *A z głębi samotności, z otchłani mocy mej przejrzyste wyrwę serce, w ofierze słońcu dam!* Przez orkiestrę przechodzi lekki, radosny ruch, chór instrumentów rośnie w siłę i blask, następuje wspaniała apoteoza, a potem raz jeszcze podnosi się gwałtownie wezbrana fala dźwięku zwieńczona jasnym, czystym akordem C-dur. Roger odniósł pełne zwycięstwo, wszystko, co do niego należało przemienił w ofiarną żertwę złożoną na ołtarzu nowego życia. Jeden z bohaterów *Efebosa* szukając swojej prawdy powiedział: *Powinniśmy wiedzieć, co w życiu należy kochać*. Nadeszła pora, kiedy Szymanowski pojął, że prawdą jego serca jest:

*fanatyczna miłość do Idei Polski. Że tej prawdzie pragnie teraz służyć, jej podporządkować wszystkie siły wyobraźni i umysłu. To uczucie stanie się kierowniczą ideą, wewnętrzną konstrukcją, napięciem jego dojrzałych lat. Temu słońcu Roger złożył w darze swoją artystyczną duszę. Słuchając w 1928 roku *Króla Rogera* w Duisburgu kompozytor szepnął do siedzącej obok niego kuzynki Tali Neuhaus: *Roger – to ja*.*

Praca nad operą rozciągnęła się na sześć lat życia Szymanowskiego. Na ostatniej stronie partytury zanotował: *Fine dell'opera. «Król Roger» zaczęty w Warszawie we wrześniu 1920 r. komponowany i instrumentowany w następnych latach w Krakowie, Paryżu, Londynie, New-Yorku, Bydgoszczy, Zakopanem i Dukaszach, skończony 12 sierpnia 1924 r. w Dukaszach. Wpisując ostatnią nutę opery miał już w kompozytorskiej tece lechickie *Słopiewnie*, mazowiecko-podhalańskie *Mazurki* i pierwsze strony *Harnasiów*. *Gustaw umarł – narodził się Konrad*.*

Zdaniem angielskiego muzykologa A. Wightmana opera Szymanowskiego jest jednym z niewielu dzieł dwudziestego wieku, które bezpośrednio mierzą się z problemem pełni człowieczeństwa, a jako taka jest jednym z rzadkich dramatów muzycznych, które można uważać za najprawdziwszy dokument filozoficzny, psychologiczny, a nawet – w najszerszym i najlepszym tego słowa znaczeniu – religijny. *Jest to jedna z najbardziej pouczających i przesyconych głęboką mądrością oper pierwszej połowy XX wieku. Rzuca światło na kondycję człowieka i wydobywa radość egzystencji*.

Teresa Chylińska



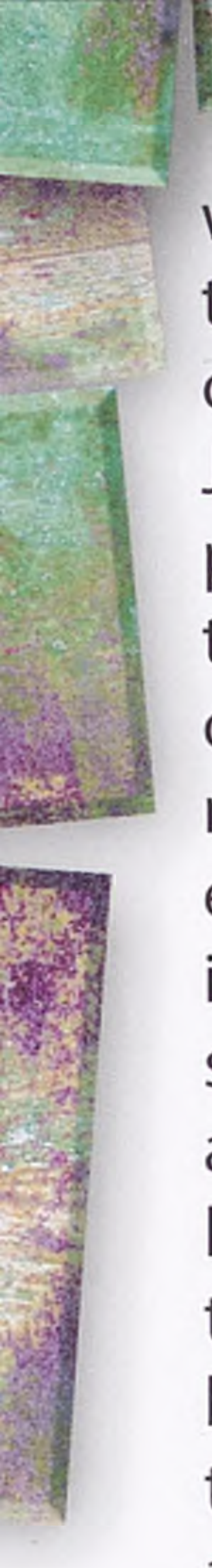
TERESA CHYLIŃSKA

'ROGER – THAT'S ME'

It began in August 1918 at Elizavetgrad, with long conversations during which the by-then-famous 36-year-old composer Karol Szymanowski persuaded his younger cousin of 24 years of age, Jarosław Iwaszkiewicz, an aspiring poet, to collaborate with him on a piece for the theatre. Karol spun suggestive reminiscences of his travels, talked about Sicily, Italian art, ancient Greece and the charms of the Mediterranean, drawing Jarosław into the realm of problems which he explored in the novel that he was writing at the time, *Efebos*. It is hard to say whether Iwaszkiewicz grasped the complexity of the situation and the composer's motives, but he definitely gave in to the power of Karol's personality as, soon after his return to Kiev, he wrote a sketch whose main characters were Emperor Frederick II, Queen Mother Constance, and an Arabian Sage, its main theme being simply initiation into Dionysian mysteries. A weak idea but it did the job: it became a detonator for Szymanowski's imagination. 'The rough Sicilian sketch you sent me struck me immediately as strangely familiar, as though revealing some secret yearnings of my own! I liked it tremendously – and nothing could please me better than to see you take a serious interest in doing it!' By the time Jarosław started the work, the composer's ignited imagination had managed to supply him with a nearly complete theatrical and musical vision of the future opera. Szymanowski's *Sketch for a Sicilian Drama* already features the characters of the Emperor (Roger), the Woman (Roxana), the Youth (Shepherd), the Arabian Sage (Edrisi), and

the Archdeacon, and outlines the theatrical form of the three acts: Byzantine, Arabian, and Greek. 'My favourite little idea, about the secret affinity between Christ and Dionysus, is probably nothing new to you,' Karol wrote to Jarosław. 'Mentally, I have quite a clear vision of it, more or less shaped as follows: huge contrasts and wealth of strangely merged worlds (Byzantinism, the Orient, the Normans) (prologue). Searching for the hidden meaning of it, solving some insoluble puzzles (the drama proper – theatre in Syracuse, etc.). In externally scenographic sense, there is such fantastic wealth in it that you can hardly dream of a greater one – which is exactly what draws me to it so.' (Pity that today's directors do not read Szymanowski's stage directions carefully because they not only are indicative of the kind of sensitivity and imagination that characterized the composer but also form an integral component of the opera's symbolic meanings.) In September, Karol and Jarosław spent some time in Odessa, discussing the details of their intended collaboration on *The Shepherd* (as the opera was initially titled). Szymanowski was to write the initial scenario in whole, and Iwaszkiewicz the libretto, i.e. all the sung parts. It was a matter of utmost importance to Szymanowski: 'I will not conceal from you that the issue of this drama is to an extent the issue of my own continued artistic existence – that is how far this idea has rooted itself inside me.'

Indeed, by 1918 Szymanowski had reached a critical time in his life. He had attained a kind of apogee in his creative endeavour, both in terms of style and the range of means of expression used, while the historical events (war, revolution) had caused a 'break in his existence', taken him away from music, and obliged him to ponder on the nature and essence of historical processes. Those of his passions and experiences that were ruled by Eros had also come to a turning point, so that it became inevitable for him to look for a new philosophy of life, to grapple with the problem of his erotic identity. The fruit yielded by those reflections and intellectual grapplings



was the novel *Efebos*, finished by the end of 1918, in which the characters voiced the author's questions about the nature of love, the sources of European culture and civilization, the Judeo-Hellenic roots of Christianity, the artist's role and the place of art during the cultural, social and political transformations underway in Europe. He tried to identify the mechanics of history, analyzed the phenomena of cosmopolitanism, internationalism and pan-Europeanism (*avant la lettre*), and considered the problematic of national art. Szymanowski's germinal idea for the plot of *Efebos* was the internal history of one man's soul, an account of successive emancipations, leading from an Era of National Bondage towards an ever wider embrace of life, all the way to the achievement of an 'essential freedom of the spirit'. The hero of *Efebos* found his destiny in the god of beauty and love: *Eros – Christos – Dionysos*. This Dionysus had the beautiful, suffering face of Christ, was the patron deity of a man longing for a fullness of joy and creative ecstasy. In the opera, the same characteristics pertain to the Shepherd-Dionysus – a god of goodness, joy, and beauty. The heart of *King Roger* had begun to beat in *Efebos*.

In 1919, Szymanowski came to Warsaw, the capital of the free, independent Poland for one year now. In human terms, he was destitute of all his previous assets. Formerly on top of the world, a sovereign ruler of his artistic realm, 'the King is a pilgrim now.' The Era of National Bondage was history now but art still had to take on the challenge of that heritage. There were those who would gladly shed this burden in their euphoric enjoyment of freedom:

*Whether in Sofia, or in Washington,
From Egypt's pyramids to the Tobolsk snows
We have Poland for acres around,
The parrot of all peoples – in a crown of thorns.*

But things should be different:

*In the summer, let the sun rest on butterflies,
And in the spring let me see spring, not Poland.* (Jan Lechoń)

No such dichotomy existed to Szymanowski. His passage from the Era of Bondage to the time of Freedom was guided, as reliably as with Ariadne's string, by his sense of the continuity of Polish culture, which had its own background, its own history, and above all its separate spiritual identity. He had always been proud of it, and now added responsibility to freedom and pride. Karol Hubert Rostworowski used to say that Karol was 'bursting with Polishness' in that new reality. The composer was aware that, in a free country, an artist should justify and re-evaluate his existence accordingly, redefine his relation to art and his role in society.

In mid-1920, Karol finally received from Jarosław the promised libretto of (what was still called) *The Shepherd*. He was more than ready to do some work as a composer but it turned out that the libretto retained little of Jarosław's former elation and enthusiasm. Karol needed to infuse the cerebral 'Dionysian mystery' with the living blood of authentic drama. 'I have set out to work on the libretto of *The Shepherd*. I need to make some changes (...) I have finished Acts I and II of *The Shepherd*. I am happy with these new insertions: it has acquired some sense and logic. I am persistently thinking over the third one, which I need to change thoroughly.' The right thing to do was to inform Jarosław about all this: 'I have set out to give *The Shepherd* (which I would however prefer to call *King Roger*) a final ordering. (...) I have written detailed staging descriptions (and director's comments) for all the acts. In Act I and II I added longer "solos", for Roxana in I and for Roger in II, because ultimately they "sing" too little, too sporadically (actually, these additions are justified in dramatic terms). And as for Act III, I have changed it thoroughly. Don't you think that its symbolism was too blatant and, what's worse, too infantile (as an idea)?' The inevitable happened: while Iwaszkiewicz did (coldly) accept the changes in Acts I and II, he did not approve of the modifications in the final part and subsequently never admitted authorship of Act III. He just refused to accept the idea of *Efebos-Roger* as shaped in Szymanowski's imagination.

In Iwaszkiewicz's original version, Roger recognized Dionysus in the Shepherd and followed him into the darkness, renouncing the world, while Szymanowski's Roger retained his individuality, and Dionysus preserved his bright and joyous countenance.

What is the opera *King Roger*? A Dionysian dithyramb? A philosophical drama probing the fundamental problem of existence? A religious mystery play inquiring into the secret of the affinities between Christ and Dionysus, suffering, love and sacrifice? A Freudian story of Roger and Roxana's tangled erotic impulses, a royal *libido* channelled into homosexual love for the Shepherd, i.e. a new, hermaphrodite object of desire (the Shepherd and Roxana – *animus* and *anima*)? Or perhaps it is – after Carl Jung – a psychodrama, a theatre of the soul where man struggles with his Shadow, and only bringing out the duality and integrating the Dionysian with the Apollonian leads to the attainment of inner fulfilment and a harmonious personality? The scope for interpretation is vast, but let us be aware that we have moved into the realm of symbols while, to Szymanowski, it was a life problem: 'the issue of this drama is to an extent the issue of my own continued artistic existence.' As if the score of *King Roger* were to yield the answer to some fundamental existential question that the composer had asked himself? And what would that be about?

The dynamics of the drama, its directed tension is in the character of King Roger, or more precisely in his relation to the Shepherd-Dionysus. Initially Roger is like 'the man without qualities'; he has not even merited a musical leitmotif of his own, and his character is only going to crystallize in the King's relation to the Shepherd. The Shepherd disturbs the peace of his soul, bringing out what in Roger's being is unconscious, unadmitted, suppressed. It is a force that fascinates but inspires fear, and yet it is in the Shepherd's answers that Roger

finds the truth about himself. The great ruler traverses the dark vale of doubt, resignation and struggle before – stripped of his grandeur and, apparently, helpless – he stands before the transformed Shepherd, a symbolic transfiguration of the god Dionysus who has arrived to reveal to Roger the truth of his own heart, in order to spread before him a bacchanal vision of perpetual bliss and intoxication. The King freezes with his arms raised, enraptured, listening and gaping at the luminous spectre. He persists in a silence that conceals Roger's Faustian fight for his own soul. After a while the luminous deity disappears into the darkness. Roger has managed to salvage his being as a sentient self, chosen individual freedom, protected his own identity. Is it a victory, or a resignation? We are not given an express answer, as Szymanowski shunned naïve literalism and declarativeness, but the ultimate meaning of the work can be deciphered from the music. From the opera's grand finale. Grand not through the elaborateness of the scenes but through the intensity of ecstatic joy and victorious elation. When, following the disappearance of the Dionysian train, Edrisi (symbolizing the rational side of the King's self) breaks down, crushed by the sense of defeat, Roger looks around with joy like a man whose expectations have been fulfilled: 'Edrisi, it's dawn!' The musical interpretation leaves no doubt: Roger – desperate and lost just a moment ago – experiences a spiritual epiphany, regains his joy, freedom and power, becomes a man of strength capable of deciding his own fate. Having attained freedom at the expense of the utmost spiritual effort, he can make another step forwards: he can make a gift of his freedom, offer it as a sacrifice. 'And from the depth of loneliness, from the abyss of my might, I'll tear out my clear heart, I'll offer it to the sun!' A light joyful commotion passes through the orchestra; the choir of instruments gains strength and radiance; a magnificent apotheosis takes place, followed by another surging wave of sound, crested with a clear C-major chord. Roger has

achieved a full victory; he has turned all that he had into a sacrificial offering laid on the altar of new life. One of the characters of *Efebos*, looking for his truth, says: 'We ought to know what to love in our lives.' A time had come when Szymanowski realized that the truth of his heart was a 'fanatic love for the Idea of Poland.' That this was the truth that he wanted to serve now, subordinate all his powers of imagination and reason to. That feeling was to become the guiding idea, the inner structure, the tension of his mature years. It was to this 'sun' that Roger made a gift of his artistic soul. When listening to *King Roger* in Duisburg in 1928, the composer whispered into the ear of his cousin Tala Neuhaus, seated next to him: 'Roger – that's me.'

The work on the opera took six years of Szymanowski's life. He noted on the last page of the score: 'Fine dell'Opera. "Król Roger", began in Warsaw in September 1920, composed and instrumentated in the following years in Krakow, Paris, London, New York, Bydgoszcz, Zakopane and Dukszty, finished on 12 August 1924 at Dukszty.' Writing the last note of the opera, he already had in his portfolio the Lechitic *Słopiwnie*, the Mazovian-Podhalan *Mazurkas*, and the early pages of *Harnasie*. 'Obiit Gustavus, natus est Conradus.'

According to English musicologist A. Wightman, Szymanowski's opera is one of the few twentieth-century works dealing directly with the problem of humanity, and as such one of the rare music dramas that can be described as genuinely philosophical, psychological, and even – in the most profound and best meaning of the word – religious. '*King Roger* can be numbered among the most enlightened and illuminating operas of the first part of the twentieth century. It throws light on the human condition and radiates joy in existence.'

Teresa Chylińska



AKT II | ACT II

TREŚĆ OPERY

Zgodnie z didaskaliami Szymanowskiego akcja opery rozgrywa się na Sycylii w XII w., bohaterem jest władca wyspy, Roger II, który pod swym berłem zjednoczył Sycylijczyków, Normanów oraz potomków dawniej władających wyspą Greków, Rzymian i Arabów.

AKT I

W katedrze w Palermo odbywa się uroczysta liturgia, na którą przybył Roger z małżonką Roksaną, doradcą, arabskim mędrcem Edrisim, i dworem. Archiereios, udzieliwszy błogosławieństwa, domaga się, by król bronił wiary przed szerzącą się herezją. Mimo iż tłum żąda śmierci dla bluźniercy, Roger rozkazuje strażom przyprowadzić go. Zjawia się Pasterz – młody, piękny, miedzianowłosy. Pytany, jakiego boga głosi, śpiewa: *Mój Bóg jest piękny jako ja, mój Bóg jest dobry Pasterz... Radość cicha drzemie w Jego uśmiechu. Spętany nową wolność dam!* Tłum przejęty zgrozą domaga się dlań śmierci. Roger rozkazuje Pasterzowi, by jeszcze tej nocy stawiał się w królewskim pałacu, gdzie zostanie wysłuchany i osądzony. Lud przeczuwając nieszczęście wznosi modły do Boga.

AKT II

Król lęka się uczuć, jakie wznieca w nim tajemniczy Pasterz, gniewa go poddanie się przez Roksanę czarowi przybysza. Z górnej galerii rozlega się jej śpiew błagający Rogera o łaskę dla Pasterza: *Uśnijcie krwawe sny króla Rogera.* Pojawia się Pasterz. Śpiewa ponownie pieśń o swoim bogu: *Przychodzę sam, jakoś mi kazał, królu. Pozdrawiam cię imieniem Wielkiej Miłości.* W pewnej chwili daje swym muzykantom znak, by zaczęli grać. Ich osobliwa, zniewalająca muzyka rzuca na zebranych dworzan mistyczno-taneczny czar, po chwili wszystkich obecnych

ogarnia ekstatyczne, zmysłowe, taneczne zachwycenie. Roger, targany zwątpieniem i rozpaczą na widok Roksany odchodzącej w somnambulicznym tańcu, zdobywa się na stanowczość, każe strażom pojmać i uwięzić Pasterza. Pasterz jednak rozrywa krępujące go łańcuchy i wzywa zgromadzonych, by podążyli za nim „na słoneczny brzeg”. Scena pustoszeje. Pozostaje na niej tylko Roger z Edrisim. Król odrzuca insygnia władzy – wybiera tułaczy los: *Pątnikiem stał się król!*

AKT III

Król w zakurzonej tunice, znużony, z pustym sercem, targany jest zwątpieniem w sens tego, co zrobił, złamany odejściem Roksany. Nieoczekiwanie słysząc głosy Roksany i Pasterza wołające: *Rogerze!* Ona sama ukazuje się, wabi Rogera słowami: *Wwiodę cię w bramy mego pałacu, tam spoczniesz na moim łożu. Daj mi swą rękę, Rogerze!* Ale król zapłacił zbyt wysoką cenę za zburzenie swego dotychczasowego świata, by zawieść tym słowom. Jedynie sam Pasterz może je uwiarygodnić. I oto w świetle płomieni roznieconego ofiarnego stosu ukazuje się Pasterz. Zwraca się do Rogera: *Czy słyszysz głos mój, co wieczyście z głębi twego serca śpiewa pieśń radosną?* Roger nieporuszony wpatruje się w jaśniejącą postać Dionizosa, która po chwili znika w brzasku nadchodzącego świtu. Ogień na ołtarzu dogasa, natęża się natomiast światło poranka. Na opustoszałej scenie pozostają tylko Roger i Edrisi. Ten ostatni utracił wszelką nadzieję: *Prześniony sen, stargany łańcuch złud.* Stargany oczywiście przez Rogera. Ale właśnie te słowa wyrwają króla z odrętwienia, z traumatycznego zapatrzenia się w siebie. Intonuje on zwycięski, pełen radosnej mocy hymn: *Słońce! – Słońce! Edrisi! Jak białe skrzydła mew na modrej mórz roztoczy żagle! W bezkresy płyną... W dal! Jak lekkie, zwinne, jak białe piany fal! Edrisi! Skrzydła rosną, obejmą cały świat! A z głębi samotności, z otchłani mocy mej przejrzyste wyrwę serce w ofierze słońcu dam!*

SYNOPSIS OF THE OPERA

According to Szymanowski's stage directions, the opera is set in 12th-century Sicily, and its hero is the island's monarch, Roger II, who united under his rule the Sicilians, the Normans and the descendants of other peoples previously holding the island: the Greeks, the Romans, and the Arabs.

Act I

A solemn liturgy is underway at the Palermo Cathedral, attended by Roger and his wife Roxana, his advisor, the Arabian Sage Edrisi, and the courtiers. Having blessed the congregation, Archiereios postulates that the King should defend the faith against the spreading heresy. Although the crowd demands the death of the blasphemer, Roger orders the guards to bring him in. In comes the Shepherd – young, beautiful, with copper-coloured hair. When asked what god he worships, he sings: 'My god is beautiful like I, my God is a good Shepherd... Great grace sleeps in his smile... I'll give new freedom to those in chains!' Horrified, the crowd demands his death. Roger orders the Shepherd to appear at the royal palace at night, to be heard and judged. Sensing imminent misfortune, the people offer prayers to God.

Act II

The King is apprehensive of the feelings aroused in him by the mysterious Shepherd, and also angered by Roxana's submission to the stranger's charm. Her singing is heard from the upper gallery, a plea to Roger to pardon the Shepherd: 'You sleep now, dreams of King Roger filled with blood.' The Shepherd appears, singing again the song about his god: 'O King, I come by myself, as you commanded, I greet you in the name of a great love.' At some point he signals to his musicians to start playing.

Their odd, enthralling music casts a mystic charm on the courtiers and soon nearly everyone is entranced in an ecstatic, sensual dance. Roger, tormented by doubt and despair on seeing Roxana move away in a somnambular dance, musters his assertiveness and tells the guards to arrest the Shepherd. The latter, however, breaks his chains and calls upon those present to follow him 'to his sunny shore'. The crowds leave the stage, and only Roger and Edrisi stay behind. The King casts off his regalia, choosing instead an itinerant life: 'The King is a pilgrim now!'

Act III

The King, wearing only a dusty tunic, is tired, empty-hearted and torn by doubt as to the purposefulness of what he has done, and crushed by Roxana's departure. Unexpectedly, the voices of Roxana and the Shepherd are heard, calling: 'Roger! She alone appears, luring Roger: 'I will lead you into the gates of my palace, there you will rest on my bed. Give me your hand, Roger!' But the King has paid too high a price for the disintegration of what was his world to trust these words. Only the Shepherd himself can lend credibility to them. And then the Shepherd appears in the glow of the flames of the sacrificial stake. He turns to Roger: 'Can you hear my voice? Which eternally from your heart sings a joyous song?' Unmoved, Roger gapes at the glowing figure of Dionysus, who then disappears in the light of the coming dawn. The fire on the altar falters as the morning light gains strength. The stage is empty again, with only Roger and Edrisi left. The latter had lost all hope: 'The dream is done! The chain of illusions breaks!' It has, of course, been broken by Roger. But these words wake the King from his stupor, from a traumatic, enraptured gaze into his own self. He intones a hymn of victory, filled with joyous power: 'Sunlight! Sunlight! Edrisi! Like the white wings of seagulls, sails on the wide blue seas! They sail to the farthest ends. Like the light, nimble, white foam of the waves! Edrisi! Wings are growing! They'll embrace the whole world! And from the depth of loneliness, from the abyss of my might, I'll tear out my clear heart, I'll offer it to the sun!'



AKT II | ACT II



AKT II | ACT II

ROZMOWA Z REŻYSEREM MICHAŁEM ZNANIECKIM

Król Roger w Operze Krakowskiej to Pana kolejne spotkanie z tym arcydziełem. Jak zmienia się Pana odczytywanie Szymanowskiego?

Król Roger to jedno z moich marzeń operowych, ale przede wszystkim to obowiązek, repertuarowa konieczność. Utwór uzyskał w świecie szczególny status, staje się obowiązkową pozycją w najważniejszych teatrach. Cieszę się, że już nikomu nie trzeba tłumaczyć, dlaczego warto sięgać do Szymanowskiego. Wciąż jeszcze *Król Roger* bywa postrzegany jako dzieło tajemnicze czy enigmatyczne, niemniej fascynuje i zdobywa kolejne sceny.

Gdy w 2012 roku realizowałem *Króla Rogera* w Hiszpanii, dostałem bardzo konkretne zadanie – wytłumaczyć publiczności, o co chodzi w tej operze. Przede mną reżyserowali tam *Króla Rogera* Krzysztof Warlikowski i David Pountney. Ich inscenizacje zrobiły ogromne wrażenie, ale publiczność była zdezorientowana treścią, bogactwem libretta. Nie szukałem więc nowej metafory czy oryginalnej interpretacji, potrzebowałem klucz do przybliżenia, wręcz uproszczenia dzieła dla hiszpańskiej publiczności. Odmienne pracowaliśmy nad Szymanowskim w Brazylii, gdzie widzowie doświadczali czegoś w rodzaju szoku. Tam Szymanowskiego pokochano miłością od pierwszego wejrzenia.

Król Roger to utwór wielopoziomowy, poddający się różnym interpretacjom. Wykorzysta Pan swoje dotychczasowe doświadczenia z tym tytułem?

Ta opera może być częścią dyskusji o mechanizmach władzy i ideologiach, o hedonizmie, homoseksualizmie. Można tu zastosować

tropy psychoanalityczne, ale także skojarzenia religijne. Szymanowski jest kompozytorem absolutnie uniwersalnym. Za każdym razem brzmi współcześnie, ale też za każdym razem zupełnie inaczej. Nawet gdybym kiedyś miał pokusę ponownego wykorzystania któregoś z inscenizacyjnych tropów, byłoby to po prostu niemożliwe. Interpretacja *Króla Rogera* zmienia się bowiem wraz z sytuacją, miejscem, zmienia się zawsze wraz ze mną. Także moja publiczność jest inna, dojrzała, bardziej świadoma, niż na przykład ta z 2012 roku.

Czyli Król Roger we współczesnych dekoracjach?

Chcemy, żeby był to spektakl o nas. To, co często najbardziej problematyczne w pracy nad operą, psychologia i stylizacja, zostaną tu uwspółcześnione. Muzyka Szymanowskiego daje nam możliwość psychologicznego pogłębienia postaci bohaterów i relacji między nimi. Często jest również tak, że bezpośredni wpływ na moje interpretacje mają inne utwory, nad którymi pracuję równolegle. Tym razem jest to *Walkiria* Wagnera, którą niedawno skończyłem w Oviedo. Teoria wagnerowskich leitmotivów stała mi się szczególnie bliska, odkryłem u Szymanowskiego powtarzalność pewnych słów, czy motywów. W krakowskiej inscenizacji kluczowym pojęciem będzie „lustro”, które w różnych sytuacjach, ale także w rozmaitych metaforach odnajdziemy w wielu momentach *Króla Rogera*. Nawet w najśłynniejszym zdaniu wyśpiewanym przez Pasterza, *Mój Bóg jest piękny jako ja*. Postać Pasterza interpretuje się zazwyczaj jako burzyciela starych porządków. To on pozwala odkryć każdemu z bohaterów jego nową, albo prawdziwą, przytłumioną tożsamość. W krakowskiej inscenizacji idę dalej, Pasterz mówi do bohaterów „kochajcie siebie samych tak, jak kochacie i podziwiacie bogów, bądźcie sami jak bogowie”. Pasterz wzywa ich do bycia hedonistami i egoistami, daje prawo do bycia zapatrzonymi w swoje odbicie narcyzami. Samorealizacja staje się nową religią. Czy nie jest to jeden z podstawowych zarzutów, formułowanych wobec naszej cywilizacji? To bluźniercze stawianie się w roli Boga, stawianie się ponad innymi, zarzucał współczesnemu człowiekowi także papież Franciszek. Także notabene osobom duchownym.

W Pana realizacjach pojawiają się radykalne transfery, kiedy, jak w Miłości do trzech pomarańczy Prokofiewa, przenosi Pan akcję z dworu królewskiego do domu opieki. W jakiej rzeczywistości odnajdzie się Roger?

Współczesność jest ważna, ale bez nachalnych atrybutów. Nie będzie ani dzinsów, ani telefonów komórkowych. Zbudowaliśmy miejsca symboliczne, które kojarzą się z naszym domem, i z wielkimi budowlami XVII wieku, antyczną Grecją, czy nawet Bizancjum, jak chciał Szymanowski. W pierwszym akcie budujemy wielki pałac – pałac norm, zasad, reguł rządzących rzeczywistością. Pojawiają się tam różne, czasem niedookreślone symbole i atrybuty religii i wiedzy, a przede wszystkim słynny obelisk z pierwszej i ostatniej sceny *Odysei kosmicznej 2001*. Także napisy wykonano w różnych językach i alfabetach: łacińskich, arabskich, hebrajskich. Gmach wiedzy runie, w III akcie zamieni się w ruinę, pokryje piachem, jak w postapokaliptycznym finale *Planety małp*.

O czym mówi III akty opery, najbardziej enigmatyczny, wieloznaczny?

To ważny epilog po wielkich emocjach. Nie wiemy, co tak naprawdę dzieje się z bohaterami między II a III aktem. Z dramaturgii opery nie wynika to jednoznacznie. Wiemy, że bezskutecznie poszukują Pasterza, domyślamy się, że wyruszają w świat, by osiągnąć samo-realizację. W mojej interpretacji Roger i Roksana pojawiają się w III akcie starsi o 30 lat, towarzyszy im jednak rozczarowanie. Roksana jest trochę jak Julia Roberts w filmie *Jedź, módl się, kochaj* – podstarzała hippiska, która podróżowała po świecie w poszukiwaniu sensu życia. Jej powrót do domu musi być pełen goryczy. Także Roger wraca rozczarowany. Niczego nie znalazł, a jego pałac leży w gruzach. Wyzwoleniem może być tylko śmierć – tak rozumiem oślepiające słońce, które pojawia się na koniec.

Śmierć jako przejście, jako wyzwolenie z kręgu poszukiwań?

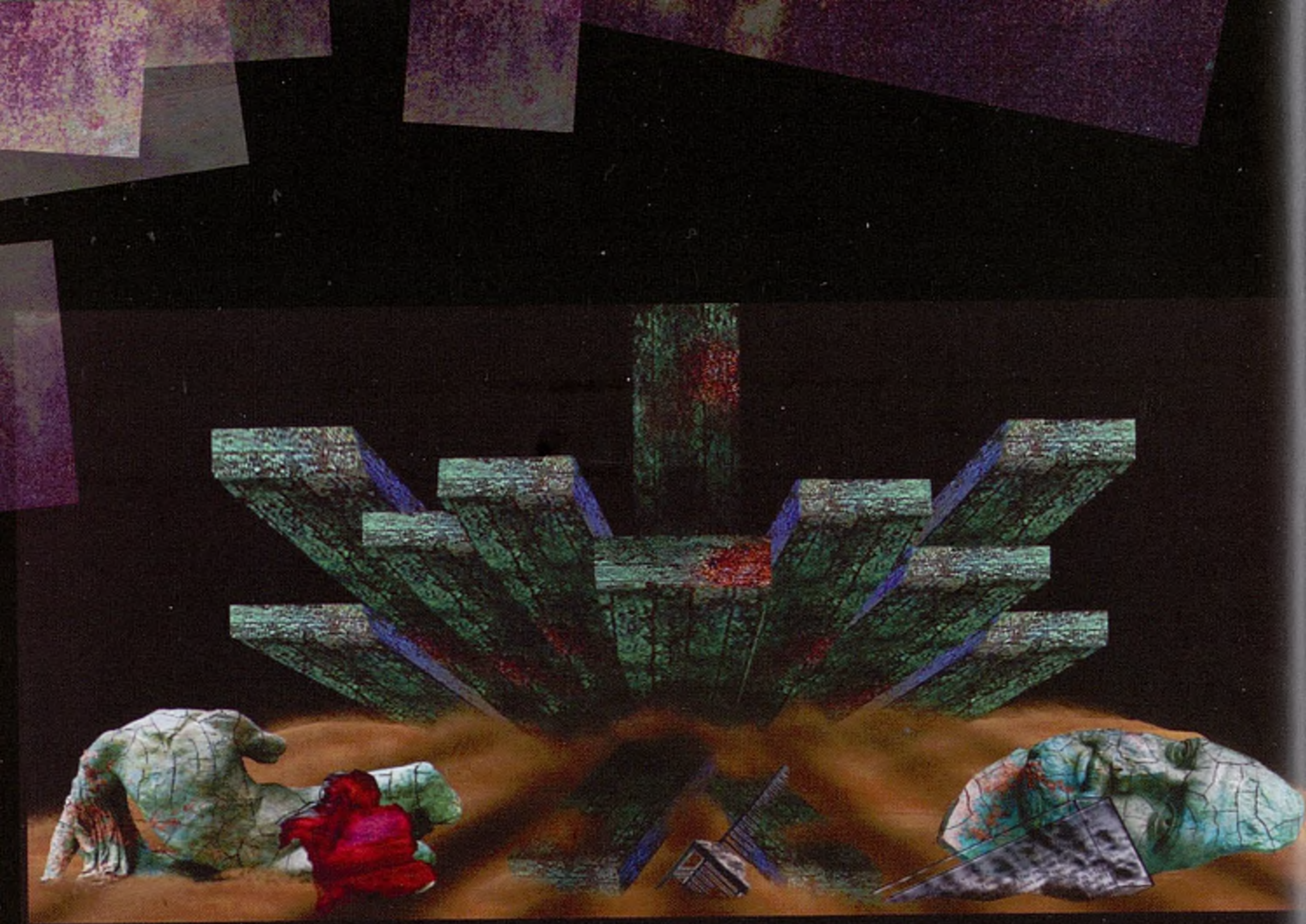
Ostatnia scena bywa dla realizatorów kłopotliwa, stylistyczny zwrot w muzyce jest radykalny. Moim zdaniem słońce u Szymanowskiego jest metaforą śmierci. Tak to widzę dziś, może to kwestia wieku? Śmierć oznacza przejście, ale niekoniecznie koniec. Być może jest początkiem kolejnej wędrówki, na przykład po świecie opisanym przez Dantego. Może być buddyjską reinkarnacją. Każdy człowiek w pewnym wieku zaczyna zadawać sobie egzystencjalne pytania – po co tu jesteśmy, skąd się wzięliśmy i dokąd podążamy. Te pytania mogą doprowadzić do euforii poznania, do zbudowania domu, stworzenia wielkiego dzieła. Mogą też trwać całe życie, do ostatniego dnia, i nie przynieść odpowiedzi.

W dziele Szymanowskiego pytanie pozostaje otwarte, nierozstrzygnięte. Ja dopowiadam, że odpowiedzią jest śmierć, ale w tej odpowiedzi pojawia się także otwarcie na to, co następuje po niej.

Kolejnym Pana realizacjom w Krakowie towarzyszy duże oczekiwanie. Trudno nie zauważyć, że zbudował Pan tu prawdziwy „dream team”.

To fantastyczne uczucie dobrze znać chór, świetnie rozumieć się z orkiestrą, wracać po prostu do dobrych znajomych. Soliści są ważni, ale przy tak wielkich realizacjach liczy się cały zespół. *Król Roger* ma też wspaniałego ambasadora w osobie Mariusza Kwietnia. Dzięki swojej pozycji w najważniejszych teatrach świata, świadomie przyczynia się do rozpropagowania tej opery. Praca z Mariuszem Kwietniem i prowadzącym orkiestrę Łukaszem Borowiczem to spełnienie operowych marzeń.

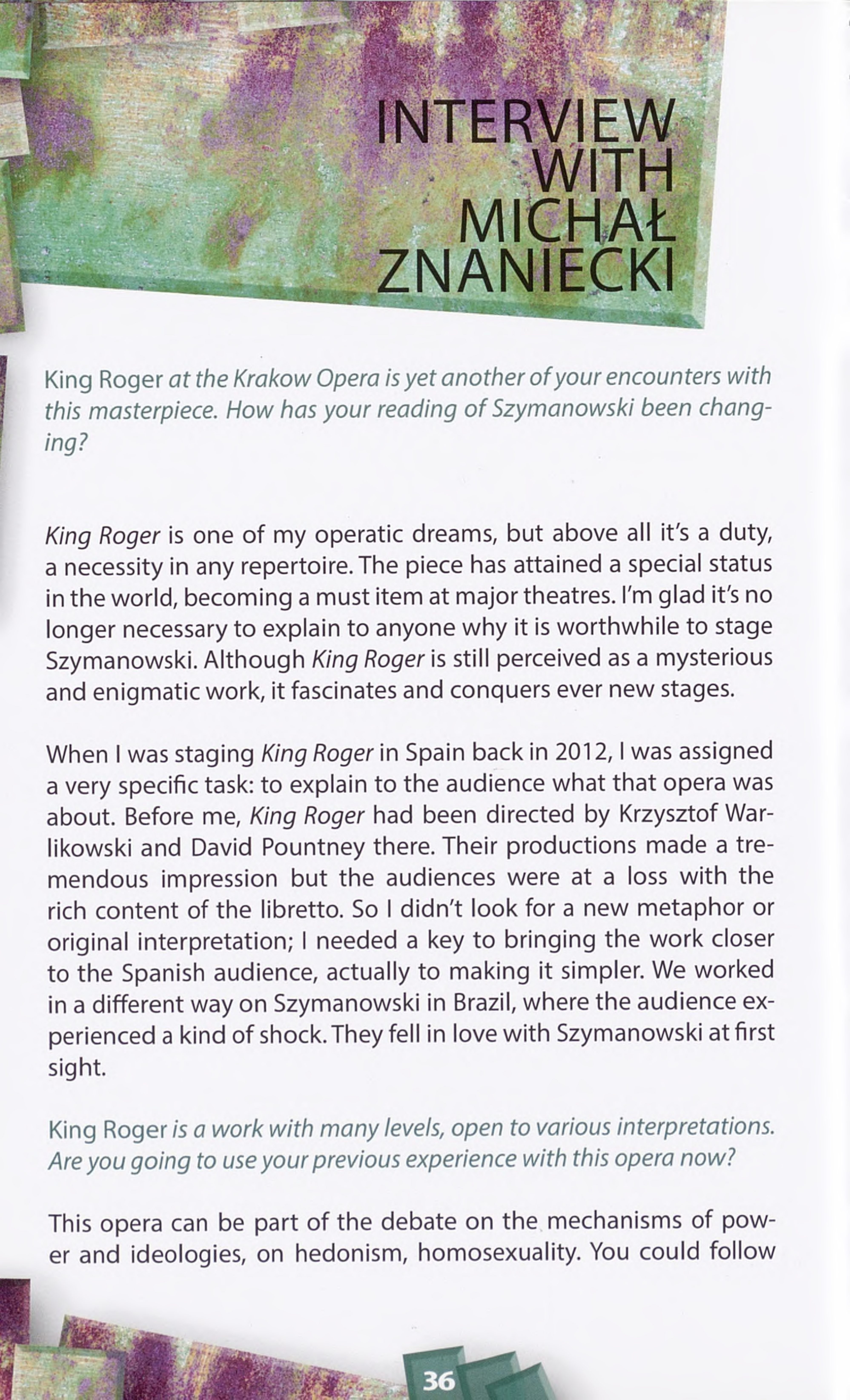
rozmawiała Justyna Nowicka



AKT III | ACT III



AKT III | ACT III



INTERVIEW WITH MICHAŁ ZNANIECKI

King Roger at the Krakow Opera is yet another of your encounters with this masterpiece. How has your reading of Szymanowski been changing?

King Roger is one of my operatic dreams, but above all it's a duty, a necessity in any repertoire. The piece has attained a special status in the world, becoming a must item at major theatres. I'm glad it's no longer necessary to explain to anyone why it is worthwhile to stage Szymanowski. Although *King Roger* is still perceived as a mysterious and enigmatic work, it fascinates and conquers ever new stages.

When I was staging *King Roger* in Spain back in 2012, I was assigned a very specific task: to explain to the audience what that opera was about. Before me, *King Roger* had been directed by Krzysztof Warlikowski and David Pountney there. Their productions made a tremendous impression but the audiences were at a loss with the rich content of the libretto. So I didn't look for a new metaphor or original interpretation; I needed a key to bringing the work closer to the Spanish audience, actually to making it simpler. We worked in a different way on Szymanowski in Brazil, where the audience experienced a kind of shock. They fell in love with Szymanowski at first sight.

King Roger is a work with many levels, open to various interpretations. Are you going to use your previous experience with this opera now?

This opera can be part of the debate on the mechanisms of power and ideologies, on hedonism, homosexuality. You could follow

psychoanalytic tropes here, but also religious connotations. Szymanowski is an absolutely universal composer. He sounds contemporary every time, but also entirely different every time. Even if I ever felt tempted to reuse some of the staging tropes, it would simply be impossible because the interpretation of *King Roger* changes with the changing situation, place; it always changes along with me. My audience is also different, more mature, more aware now than for example the audience in 2012.

So, King Roger in a contemporary setting?

We want this show to be about us. What is often the most problematic in opera work, the psychology and the stylization, will be modernized here. Szymanowski's music offers opportunities for greater psychological depth in the characters and the relations between them. Besides, my interpretations are often directly influenced by other projects I'm working on. This time it's *The Valkyrie* by Wagner, which I have recently done in Oviedo. The theory of Wagnerian leit-motifs has become particularly close to my heart; I've discovered a repetitiveness of certain words or motifs with Szymanowski. In the Krakow production, 'mirror' is going to be the key concept, which we're going to find in various situations, but also in various metaphors in a number of instances throughout *King Roger*. Even in the best-known sentence sung by the Shepherd, 'My God is beautiful like I'. The character of the Shepherd is usually interpreted as someone who overturns the old order. He is the one who enables each of the protagonists to discover their new or true but suppressed identity. I go further than that in my Krakow production; the Shepherd says 'love yourselves as you love and admire the gods, be yourselves like gods.' The Shepherd calls upon them to be hedonists and egoists, gives them the right to be narcissists enraptured by their own reflections. Self-realization is becoming the new religion. Is this not one of the accusations formulated against our civilization? This blasphemous putting of ourselves in the place of God, putting ourselves above others, is also what Pope Francis has accused modern man of. Including clergymen, by the way.

There are some radical transfers in your productions, such as in Prokofiev's The Love for Three Oranges, where you move the action from the royal court to a care home. What kind of reality is Roger going to find himself in?

Contemporary setting is important but there's no need for any aggressive accoutrements. No jeans or cell phones. We have built symbolic places that will produce associations with both our homes and the grand buildings of the 17th century, ancient Greece, or even Byzantium, as Szymanowski wanted it. In Act One, we're building a large palace – a palace of norms, principles, the rules governing the reality. There are various, sometimes not entirely determinate symbols and attributes of religion and knowledge there, and above all the famous obelisk from the first and last scene of *A Space Odyssey 2001*. The inscriptions have also been made in various languages and alphabets: Latin, Arabic, Hebrew. The edifice of knowledge is going to crumble and in Act Three it's going to turn into ruins, covered with dust. The destruction of such a civilization always spells tragedy.

What is the message of Act Three of the opera, the most enigmatic, ambiguous one?

It's an important epilogue after great emotions. We don't know what really happens to the protagonists between Acts Two and Three. It is not unambiguously deducible from the dramatic structure of the opera. We know they've been looking for the Shepherd, unsuccessfully; we guess that they set out into the world to attain self-realization. In my interpretation Roger and Roxana appear in Act Three 30 years older, filled with a feeling of disappointment. Roxana is a bit like Julia Roberts in *Eat, Pray, Love* – an aging hippie who has travelled around the world searching for the meaning of life. Her return home must be very sad. Roger comes back disappointed too. He hasn't found anything, and his palace lies in ruins. The only release is death – this is how I understand the blinding sun that appears at the end.

Death as a transition, a release from the circle of searching?

The final scene can be troublesome for directors; the stylistic turnaround in the music is radical. In my opinion, with Szymanowski the sun is a metaphor of death. This is how I see it today; perhaps it's a question of age? Death means a transition but not necessarily the end. Maybe it's the beginning of another journey, for example through the world described by Dante. It may be the Buddhist reincarnation. At a certain age every person begins to ask existential questions: why are we here, where did we come from? These questions may lead to euphoric acquisition of knowledge, to building a home, to creating a great work. They can also last one's whole lifetime, till the very last day, and never produce an answer.

In Szymanowski's work, the question remains open, unsettled. What I'm adding to it is just that death is the answer, but inherent in this answer is also openness to what happens afterwards.

Your successive productions in Krakow are accompanied by considerable anticipation. It's hard not to notice that you've built a real 'dream team' here.

It's a fantastic feeling to know the choir well, to have an excellent understanding with the orchestra, just to be back with people you know so well. Soloists are important, but in large productions the whole team is what counts. *King Roger* also has a great ambassador in Mariusz Kwiecień. With his position at the world's major theatres, he has been knowingly contributing to the dissemination of this opera. Working with Mariusz Kwiecień and the orchestra's conductor Łukasz Borowicz is an operatic dream come true.

Interview by Justyna Nowicka



MICHAŁ ZNANIECKI

Reżyser, dramaturg, scenograf i pedagog. Studiował na Uniwersytecie w Bolonii u Umberto Eco oraz Giorgio Strehlera w Piccolo Teatro di Milano. Zadebiutował w mediolańskiej La Scali mając zaledwie 24 lata i był najmłodszym w historii reżyserem debiutującym w tym teatrze. Autor ponad 180 spektakli pracuje na najważniejszych scenach operowych całego świata, między innymi we Włoszech, Francji, w Irlandii, Hiszpanii, w Polsce, Argentynie, Urugwaju czy na Kubie. Wspecjalizował się w megaprodukcjach plenerowych, które realizował na stadionach, wyspach i w parkach, współpracuje z Israeli

Opera na pustyni w Masadzie. Szczególne miejsce w jego dorobku artystycznym zajmują projekty teatralne, edukacyjne i angażujące grupy wykluczone społecznie, za które był wielokrotnie nagradzany, między innymi medalem Regionu Puglia za zasługi artystyczne i społeczne. Współpracował z największymi nazwiskami świata opery i teatru, między innymi z Placido Domingo, Piotrem Beczałą, Mariuszem Kwietniem, Lorinem Maazelem czy Jose Curą. Był jednym z najmłodszych dyrektorów Opery Narodowej w Warszawie i Opery Poznańskiej. W 2011 za spektakl *Eugeniusz Oniegin* otrzymał nagrodę Premios Liricos Teatro Campoamor dla najlepszej produkcji premierowej roku w Hiszpanii. Jego polskie produkcje musicalowe parokrotnie nagradzane były Złotymi Maskami. W roku 2012 z okazji 20-lecia działalności artystycznej odznaczony srebrnym medalem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Zasłużony Kulturze Gloria Artis. Ambasador Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016. Założyciel i dyrektor Festiwalu Opera Tigre – Buenos Aires w Argentynie.

ŁUKASZ BOROWICZ



Dyrygent. Pierwszy dyrygent gościnny Filharmonii Poznańskiej. Dyrektor Artystyczny Polskiej Orkiestry Radiowej w latach 2007 - 2015. Absolwent, a także doktor w dziedzinie dyrygentury warszawskiej Akademii Muzycznej im. F. Chopina. Laureat konkursów dyrygenckich w Trydencie, Atenach, Porto i Bambergu. Wyróżniony „Paszportem Polityki 2008”, nagrodą „Koryfeusza Muzyki Polskiej” (2011), Nagrodą im. C. K. Norwida (2013), nagrodą „Tansman 2014” za wybitną indywidualność muzyczną. Dyrygował wieloma orkiestrami, m.in.: Royal Philharmonic Orchestra, BBC Scottish Symphony Orchestra, Akademie für Alte Musik Berlin, Kon-

zerthausorchester Berlin, Komische Oper Berlin, NDR Radiophilharmonie Hannover, MDR Sinfonieorchester Leipzig, Düsseldorfer Symphoniker, Hamburger Symphoniker, Wiener Volksoper, Orkiestrą Opery w Marsylii, Orchestre National de Montpellier, Orchestra della Svizzera Italiana, Philharmonie Zuidnederland i większością polskich orkiestr symfonicznych. Jako dyrygent operowy realizował premiery m.in. w Operze Narodowej w Warszawie, Operze Krakowskiej, Operze Bałtyckiej, Teatrze Wielkim w Łodzi, Operze Nantes-Angers, Operze w Bilbao, Operze w Montevideo. *Król Roger* jest czwartą pozycją, którą przygotował dla Opery Krakowskiej po *Don Giovannim* Mozarta (2009), *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego (2010), *Halce* Moniuszki (2011). W ramach koncertów i nagrań z Polską Orkiestrą Radiową wykonał wiele zapomnianych polskich oper (*Flis* i *Verbum Nobile* S. Moniuszki, *Legenda Bałtyku* F. Nowowiejskiego, *Bezdomna jaskółka* S. Laksa, *Maria R.* Statkowskiego, *Przygoda króla Artura* G. Bacewicz, *Monbar* czyli *Flibustierowie* I. F. Dobrzyńskiego, *Zemsta za mur graniczny* Z. Noskowskiego).

Dyskografia Łukasza Borowicza liczy ponad 65 albumów, w tym 28 albumów zrealizowanych z Polską Orkiestrą Radiową. Dla wytwórni Chandos nagrał wszystkie koncerty skrzypcowe Grażyny Bacewicz. Komplet dzieł symfonicznych Andrzeja Panufnika z Polską Orkiestrą Radiową oraz Konzerthausorchester Berlin dla wytwórni cpo został uhonorowany Special Achievement Award ICMA 2015. Płyta Piotra Beczały *Heart's Delight*, nagrana z Royal Philharmonic Orchestra pod jego batutą dla wytwórni Deutsche Grammophon, uzyskała w Polsce status Złotej Płyty. www.lukaszborowicz.com



LUIGI SCOGLIO

Włoski scenograf. Urodzony w Bazylei; po studiach złotnictwa artystycznego w Państwowym Instytucie Sztuki w Mesynie na Sycylii ukończył także z wyróżnieniem wydział scenografii na Akademii Sztuk Pięknych w Urbino. Aktualnie pracuje jako scenograf w teatrach dramatycznych i operowych, w filmie i reklamie, we Włoszech i za granicą. Od 1999 r. współpracował z wieloma zespołami operowymi i teatralnymi oraz reżyserami (Luca Ronconi, Michał Znaniecki, Mario Corradi, Rosetta Cucchi, Italo Nunziata, Fabrizio Crisafulli, Anne Riitta Ciccone, Denis Krief, Patricia Panton, Giorgio Rossi, Paolo De Falco, Natalia Ba-

bińska) – oprócz opery i dramatu także w zakresie teatru eksperymentalnego i muzycznego oraz teatru tańca. Od siedemnastu lat w ramach artystycznego partnerstwa z reżyserem Michałem Znanieckim współtworzy jego najważniejsze przedstawienia. Zajmuje się także instalacjami wideo i innymi, fotografią oraz aranżacją wystaw sztuki oraz imprez i pokazów związanych ze scenografią. W 2010 r. był nominowany do Złotej Maski za scenografię do musicalu *Producenci* (Teatr Rozrywki w Chorzowie 2008/2009). W 2011 r. za przedstawienie *Eugeniusza Oniegina* (koprodukcja z Operą Krakowską) w reż. M. Znanieckiego z całym zespołem otrzymał nagrodę Premios Liricos Teatro Campoamor dla najlepszej produkcji premierowej roku w Hiszpanii.



DIANA THEOCHARIDIS

Tancerka i choreograf. Urodzona w Buenos Aires, pierwsze nauki pobierała w szkole tańca przy Teatro San Martín, studiowała we Francji i we Włoszech. Choreografie jej autorstwa regularnie wykonywane są na scenach argentyńskich – w Teatro Colón, Teatro San Martín, Teatro Nacional Cervantes, Teatro Argentino de La Plata, a także we Francji, Włoszech, w Wenezueli, Meksyku, Chile i Brazylii. Jako reżyser zrealizowała *Variété* (muzyka Mauricio Kagla) w Teatro Colón oraz przedstawienie *La Rosa...* (muzyka Martina Matalóna) na scenach Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (Paryż), Arsenal de Metz,

TAC/Scène Nationale de Poitiers. Reżyserowała także *Orfeusza i Eurydykę* Glucka, *Mieszczanina szlachcicem* Lully'ego, *Kastora i Polluksa* Rameau z zespołem Compañía de las Luces/Colegio Nacional de Buenos Aires. Przygotowała choreografie do wielu przedstawień operowych na deskach Teatro Colón w Buenos Aires, Teatro Argentino de La Plata, Opery Krakowskiej, Palacio Euskalduna w Bilbao, Teatru Wielkiego w Poznaniu, Teatro Sodre w Montevideo, Teatro San Carlo w Neapolu, Olavshallen w Trondheim, Megaro Mousikis w Salonikach, Chorwackiego Teatru Narodowego w Zagrzebiu. W latach 2003–2007 kierowała Eksperymentalnym Centrum Opery i Baletu przy Teatro Colón w Buenos Aires, a aktualnie jest członkiem zarządu argentyńskiego Narodowego Funduszu Sztuki.



ZYGMUNT MAGIERA

Dyrygent, tenor, manager kultury. Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Krakowie. Założyciel i szef artystyczny OCTAVA ensemble. Jako dyrygent współpracował m. in. z Operą Wrocławską (pełniąc funkcję kierownika chóru), Operą Krakowską, Chórem Polskiego Radia, Capella Cracoviensis (kierownik artystyczny zespołu śpiewaków), Chórem i Orkiestrą Akademii Muzycznej w Krakowie, Krakowskim Chórem Kameralnym, Kantorei Sankt Barbara oraz Krakowskim Chórem Akademickim Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wraz z OCTAVA ensemble przygotowywał liczne nagrania, uczestniczył w wielu koncertach, konkursach i najważniejszych festiwalach muzycznych w kraju i za granicą. Zdobył m.in. Grand Prix Ogólnopolskiego Turnieju Chórów „LEGNICA CANTAT” oraz Grand Prix X Ogólnopolskiego Festiwalu Chóralnego „Cantio Lodziensis”. Prowadzi także działalność pedagogiczną. Od sezonu 2011/2012 jest kierownikiem Chóru Opery Krakowskiej.



MAREK KLUZA

Dyrygent i pedagog. 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. 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.



BOGUMIŁ PALEWICZ

Reżyser światel. 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 do zagranicznych produkcji w Palau de les Arts Reina Sofia w Walencji, ABAO Bilbao, w Teatro Real w Madrycie, w operze w Tel Awiwie, Teatro Colon w Argentynie, Teatro Lirico w Trieście. Współpracuje z najlepszymi reżyserami i choreografami m.in.: Michałem Znanieckim, Laco Adamikiem, Markiem Weiss Grzesińskim, Janem Klatą, Hansem Peterem Lehmanem, Dieterem Kaegi, Ignacio Garcia. Od kilku lat realizuje także oprawy świetlno-wodne do nowo powstałych fontann (Wrocław, Toruń, Kraków, Łódź, Inowrocław).



MARIUSZ KWIECIEN Roger

Baryton. Krakowianin, ukończył warszawską Akademię Muzyczną. Słynący z pięknego głosu, ogromnej muzykalności i silnej osobowości scenicznej występuje w Europie, Ameryce Północnej i Japonii. Najczęściej współpracuje z Metropolitan Opera, Lyric Opera of Chicago, wiedeńską Staatsoper, Covent Garden, paryską Opéra Bastille i Teatro Real w Madrycie. Jest absolwentem Metropolitan Opera's Lindemann Young Artist Development Program. W Metropolitan Opera zaśpiewał w ostatnich sezonach Marcella w *Cyganerii*, Silvia w *Pajacach*, Malatestę w *Don Pasquale* i Enrica w *Łucji z Lammermoor*, Almavivę w *Weselu Figara*, Guglielma w *Così fan tutte*, Escamilla w *Carmen*, Riccarda w *Purytanach*

oraz tytułowe role w *Don Giovannim* i *Eugeniuszu Onieginie*. Występował w londyńskiej Covent Garden jako Don Giovanni, Rodrigo w *Don Carlosie*, Marcello w *Cyganerii*, Germont w *Traviacie* i Oniegin w operze Czajkowskiego. Partię Oniegina śpiewał wielokrotnie m.in. w Palais Garnier w Paryżu, w Operze Narodowej w Warszawie, w moskiewskim teatrze Bolszoj, w chicagowskiej Lyric Opera, w Teatro Real w Madrycie i w Bayerische Staatsoper w Monachium, a ostatnio także w Operze Krakowskiej i Teatrze Wielkim w Poznaniu. Paryska Opera Bastille gościła Mariusza Kwietnia jako tytułowego Króla Rogera, a także Belcore w *Napoju miłosnym* i Riccardo w *Purytanach*. Występował również w operze we Florencji, mediolańskiej La Scali, Arena di Verona i Grand Theatre de Geneve. Publiczność wiedeńska miała okazję usłyszeć artystę jako Don Giovanniego, Oniegina, Belcore w *Eliksirze miłości* oraz jako Riccarda w *Purytanach*. *Król Roger* jest piątą premierą, którą przygotował z zespołem Opery Krakowskiej po *Don Giovannim* (2009), *Eugeniuszu Onieginie* (2010), obie w reż. M. Znanieckiego, *Halce* (2011) w reż. W. Zawodzińskiego i *Weselu Figara* (2012) w reż. L. Adamika. Partię Rogera śpiewał, prócz wspomnianej Opera Bastille, w Teatro Real w Madrycie, w Bilbao, na festiwalu w Santa Fe, a w maju 2015 w Royal Opera House w Londynie.



MARIUSZ GODLEWSKI Roger

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 Narodowej. 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. W 2014 r. otrzymał Teatralną Nagrodę Muzyczną im. Jana Kiepury w kategorii najlepszy śpiewak.



KATARZYNA OLEŚ-BLACHA **Roksana**

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*, 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, Hannover, Berlin, München, Regensburg, Fulda, Graz, Strassburg, Shanghai, Wiedeń).



IWONA SOCHA **Roksana**

Sopran. Absolwentka AM w Katowicach i Wydziału Radiowo-Telewizyjnego Uniwersytetu Śląskiego. Finalistka i laureatka krajowych i międzynarodowych konkursów Wokalnych. Otrzymała teatralną nagrodę muzyczną im. Jana Kiepury w kategorii najlepsza śpiewaczka operowa 2013. Współpracuje z Teatrem Wielkim-Operą Narodową w Warszawie, Teatrem Wielkim w Łodzi, Operą Wrocławską i Śląską, warszawskim Teatrem Muzycznym. Jest solistką Opery Krakowskiej, gdzie śpiewała m.in. partie Donny Anny w *Don Giovannim*, Zuzanny w *Weselu Figara*, Adiny w *Napoju miłosnym*, Violetty w *Traviacie*, Mimi w *Cyganerii*, Eurydyki w *Orfeuszu i Eurydyce*, Adeli i Rozalindy w *Zemście nietoperza*, Micaeli w *Carmen*, Saffi w *Baronie cygańskim*. Występuje z filharmoniami w Polsce i za granicą, jest

częstym uczestnikiem polskich i międzynarodowych festiwali muzycznych. W jej dorobku znajdują się nagrania dla radia i TV.



PAVLO TOLSTOY **Pasterz**

Tenor. Ukończył Lwowską Akademię Muzyczną. Już jako student śpiewał w zespole lwowskiej opery partie Beppo w *Pajacach*, Leńskiego w *Eugeniuszu Onieginie*, Alfreda w *Traviacie*, Stefana w *Strasznym dworze*. Od 2005 roku przez dwa lata występował na deskach Opery Wrocławskiej m.in. jako Ferrando w *Così fan tutte*, Tamino w *Czarodziejskim flecie*, Alfredo w *Traviacie*, Rodolfo w *Cyganerii*, Pasterz w *Królu Rogerze*. Jako Pasterz występował również w Teatrze Maryjskim, na festiwalu w Edynburgu oraz w Gran Teatre del Liceu w Barcelonie. Od 2007 pracuje w Operze Nova w Bydgoszczy. Współpracuje z Teatrem Wielkim Operą Narodową w Warszawie, gdzie śpiewał partie Jose w *Le serment* A.Tansmana, Artura w *Łucji z Lammer moor*, Alfreda w *Traviacie*, Don Ottavia

w *Don Giovannim*, Rybaka w *Słowiku* I. Strawińskiego, Edmonda w *Manon Lescaut*. W lipcu 2013 wystąpił na Savonlinna Opera Festival w Finlandii jako Alfredo w *Traviacie*. Artysta ma w repertuarze również utwory oratoryjno-kantatowe.



ADAM ZDUNIKOWSKI **Pasterz**

Tenor. Absolwent Akademii Muzycznej w Warszawie. Laureat wielu konkursów wokalnych. Debiutował na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie w 1990 roku. Współpracuje ze wszystkimi teatrami operowymi w Polsce oraz Staatsoper w Hamburgu, Operą Narodową w Sofii i Narodni Divadlo w Pradze. Posiada szeroki repertuar operowy (ponad 40 partii), a także oratoryjny (około 50 tytułów). Występował pod batutami takich znakomitości jak: Jerzy Semkow, Stanisław Skrowaczewski, Nello Santi, Jiri Belohlavek, Jonas Kovacs, Kazimierz Kord, Antoni Wit, Jacek Kasprzyk, Gabriel Chmura, Jerzy Maksymiuk, Noam Sheriff, Krzysztof Penderecki, Lawrence Foster.



VASYL GROKHOLSKYI **Edrisi**

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 *Miłości do trzech pomarańczy*. Współpracuje z Operą Narodową w Warszawie, teatrami operowymi w Bydgoszczy, Poznaniu, Szczecinie. W 2010 wygrał XII Turniej Tenorów w Szczecinie.



ADAM SOBIERAJSKI **Edrisi**

Tenor. Absolwent Akademii Muzycznej w Katowicach. Od 2007 solista Opery Krakowskiej, związany również z Gliwickim Teatrem Muzycznym i Operą Śląską w Bytomiu. Jest dwukrotnym laureatem Konkursu im. I. Borowickiej w Krakowie (2006, 2008), zdobywcą wyróżnienia oraz czterech nagród, w tym dla najlepszego tenora w Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. A. Didura w Bytomiu (2008), laureatem I Europejskiego Konkursu Tenorów w Sosnowcu (2009). Współpracuje z Operą Nova w Bydgoszczy, Teatrem Muzycznym w Poznaniu oraz Filharmoniami: Krakowską, Śląską, Zabrzeńską i Jeleniogórską. Jego repertuar obejmuje partie operowe takie jak Tamino w *Czarodziejskim flecie*, Don Ottavio w *Don Giovannim*, Almaziva w *Cyruliku sewilskim*, Alfred w *Traviacie*, Leński w *Eugeniuszu Onieginie*, Rodolfo w *Cyganerii*, Nemorino w *Napoju miłosnym* oraz operetkowe.



PRZEMYSŁAW FIREK **Arcykapłan**

Bas – baryton. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie, od ćwierćwiecza związany ze sceną Opery Krakowskiej, gdzie śpiewał partie Mefista w *Fauście*, Scarpia w *Tosce*, Escamilla w *Carmen*, Leporella w *Don Giovannim*, Zbigniewa w *Strasznym dworze*, Stolnika w *Halce*, Tomskiego w *Damie pikowej*, Ojca Barré w *Diabłach z Loudun*, Dulcamarę w *Napoju miłosnym*, tytułową partię w *Weselu Figara* i wiele innych. W Operze Narodowej, z którą stale współpracuje, kreował m.in. Szatana w *Raju utraconym* i Żyrona w *Ubu Rex* Pendereckiego, Wozzecka w operze Berga. Ma w swoim repertuarze 50 ról operowych. Bierze udział w koncertach oratoryjnych i recitalach. Występował na scenach niemal całej Europy, a także w Japonii, Chinach, USA.



JACEK OZIMKOWSKI Arcykapłan

Bas. Absolwent Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia w Krakowie w klasie organów prof. Andrzeja Białko. W 1995 r. ukończył z wyróżnieniem studia wokalne pod kierunkiem prof. W.J. Śmietany w Akademii Muzycznej w Krakowie, zostając później asystentem w jego klasie. W 1995 r. wygrał europejski konkurs na stypendium firmy YAMAHA. W 2003 r. uzyskał tytuł doktora w dziedzinie wokalistyki, w 2013 roku zdobył tytuł doktora habilitowanego. Jako prodziekan Wydziału Wokalno-Aktorskiego prowadzi klasę śpiewu solowego w krakowskiej AM. Jest także nauczycielem śpiewu solowego w PSM II stopnia im. Władysława Żeleńskiego w Krakowie. Koncertuje w kraju i za granicą, m.in. w: Szwajcarii, Niemczech, Francji, Belgii, Szwecji, Norwegii, USA, Ukrainie, Litwie, Włoszech, Kazachstanie, Chinach.

Dokonał wielu nagrań do Polskiego Radia i TV. Dotychczas wydano 25 płyt z muzyką dawną w jego wykonaniu.



MARTA ABAKO Diakonisa

Sopran. Ukończyła Akademię Muzyczną w Krakowie. Sztukę wokálną doskonaliła m.in. pod kierunkiem Iriny Archipowej i Victorii de los Angeles. Śpiewała na scenach Niemiec, Danii, Holandii, Francji, Wielkiej Brytanii, Szwajcarii, Włoch, Kanady. Od roku 1992 jest solistką Opery Krakowskiej. W sezonie 1995/1996 występowała w Teatrze Wielkim w Łodzi. W tym samym czasie partią Carmen zadebiutowała w Operze Narodowej w Warszawie. Tam również wykonała partię Oktawiana w *Kawalerze srebrnej róży* R. Straussa. Na krakowskiej scenie śpiewała m.in. partie Papageny w *Czarodziejskim flecie*, Romea w *Capuleti i Montecchi*, Mimi w *Cyganerii*, Cio-Cio-San w *Madama Butterfly*, Siebła w *Fauście*, Mercedes, Carmen i Micaëli w operze Bizeta, Łariny w *Eugeniuszu Onieginie*, Heleny w *Pięknej Helenie* Offenbacha.

Została nagrodzona Złotym Medalem przez Międzynarodowe Centrum Kultury „Foyer des Artistes” przy Uniwersytecie La Sapienza w Rzymie.



AGNIESZKA CZĄSTKA Diakonisa

Mezzosopran. Absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie, solistka Opery Krakowskiej, gdzie występuje m.in. w roli Carmen, Zofii w *Halce* i 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 *Rigoletto*, Driady w *Ariadnie na Naxos*, Marceliny w *Weselu Figara*, Ines w *Trubadurze*, Smeraldiny w *Miłości do trzech pomarańczy*, Marty w *Mefistofelesie*, Jenty w *Skrzypku na dachu*, Orestesa w *Pięknej Helenie*, Księcia Orlovsky'ego w *Zemście nietoperza*. 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 Diakonisa

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*. Współpracuje także z Teatrem Wielkim w Łodzi. Brała udział w wielu festiwalach (m.in. Festiwalu Muzyki Polskiej, Festival de Wilz, Bologna Festival) 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.

**RUCH
MUZY
CZNY #**

co miesiąc 100 stron o muzyce

cena 14 zł (w tym 5% VAT)

250 lat t
„Czarodzie
Anna Radzie

48 2015 (sierpień)

temperowana
ski

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

Kierownik Chóru | Choir Master **ZYGMUNT MAGIERA**
Kierownik Baletu | Ballet Mistress **ELENA KORPUSENKO**

ADMINISTRACJA | ADMINISTRATION

Z-ca Dyrektora ds. Organizacyjnych | Deputy Manager for Organisation **KATARZYNA RYTYSA-BANBUŁA**

Główny Księgowy | Chief Accountant **MAŁGORZATA ŻAK**

Kierownik Działu Koordynacji Pracy Artystycznej | Artistic Coordination Manager **KRZYSZTOF SZAFRAŃ**

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 **MARIA BONIAKOWSKA-LEŚNIEWSKA**

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 62 00

sekretariat@opera.krakow.pl

Rezerwacja | Bookings: 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: two hours before an evening performance

Redakcja programu | Editor ELŻBIETA TOSZA

Opracowanie graficzne | Artwork by GRAŻYNA MAŚLANKOWSKA

Tłumaczenie | Translator JERZY JURUŚ

Korekta | Proofreading EWA BĄKOWSKA

Na okładce wykorzystano plakat autorstwa | On the cover the poster by LUIGI SCOGLIO,
foto | phot MIKOŁAJ MIKOŁAJCZYK

W programie wykorzystano projekty scenografii LUIGI SCOGLIO

Stage designs by LUIGI SCOGLIO have been used in the programme

Wydawca | Publisher Opera Krakowska

listopad | November 2015

Organizator



Instytucja kultury
Województwa
Małopolskiego

Mecenas Opery Krakowskiej



Sponsor



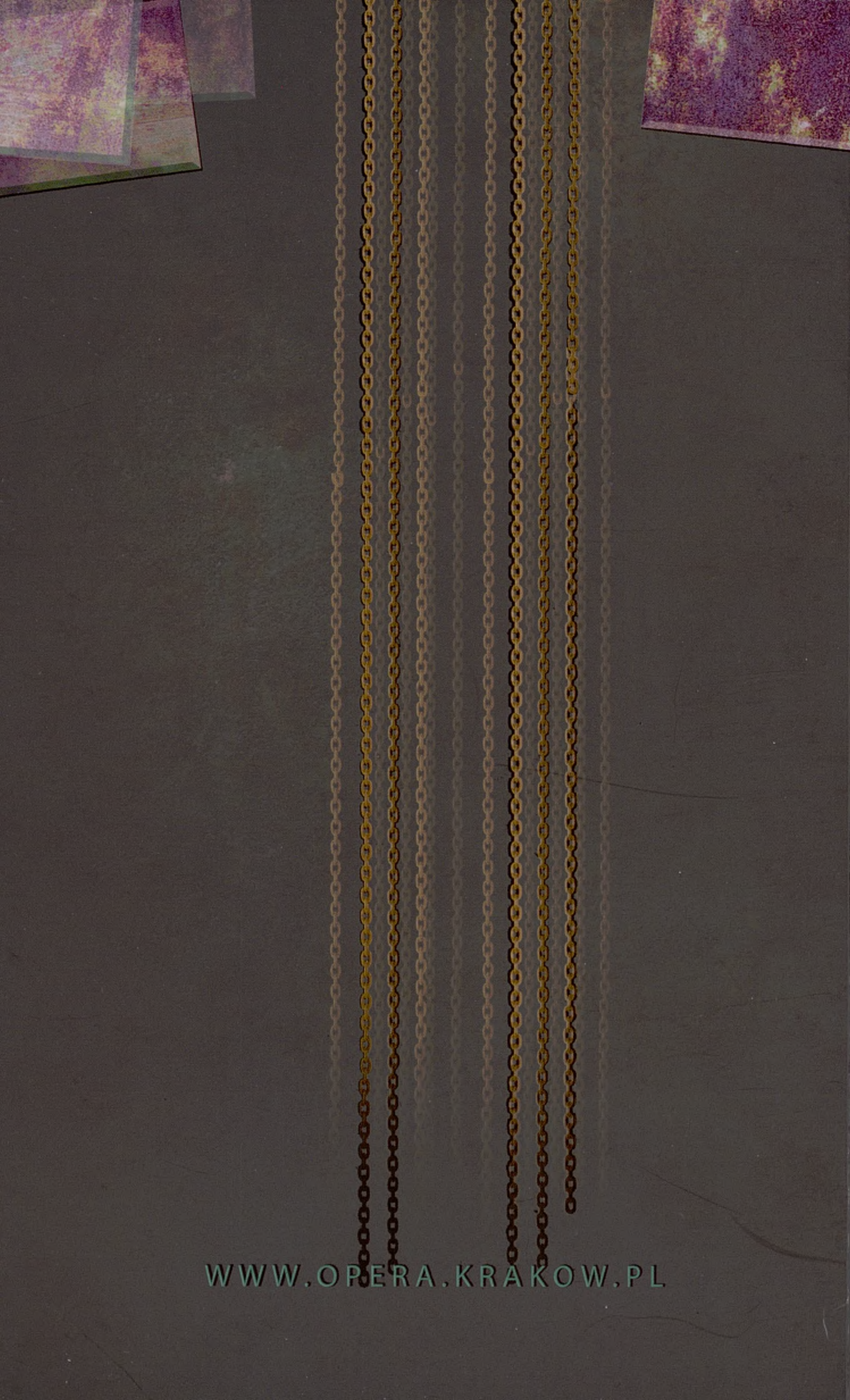
Bank Polski

Patroni medialni wydarzenia



Patroni medialni





WWW.OPERA.KRAKOW.PL