Orfeusz w piekle

Jacques Offenbach

OPERA KRAKOWSKA





Opera Krakowska

Instytucja Kultury
Województwa
Małopolskiego

Jacques Offenbach

Orfeusz w piekle

premiera / premiere
22.10.2020

MAŁOPOLSKA

Jacques Offenbach

Orfeusz w piekle

Orphée aux enfers / *Orpheus in the Underworld*

libretto – Ludovic Halévy & Hector Crémieux

przekład na język polski / Polish translation – Jerzy Merunowicz
tekst piosenek / lyrics – Andrzej Ozga
opracowanie / editing – Wojciech Kępczyński
tłumaczenie / translation – Dorota Sawka

prapremiera / world premiere
Paryż / Paris, Théâtre des Bouffes-Parisiens 21.10. 1858
(Théâtre de la Gaîté, 7.02. 1874)

premiera polska / Polish premiere
Warszawa / Warsaw, 19.02. 1862

kierownictwo muzyczne / music director
TOMASZ TOKARCZYK

reżyseria / director
WŁODZIMIERZ NURKOWSKI

scenografia i kostiumy / set and costume designer
ANNA SEKUŁA

choreografia /choreographer
VIOLETTA SUSKA

przygotowanie chóru / choir master
JACEK MENTEL, JANUSZ WIERZGACZ, JOANNA WÓJTOWICZ

reżyseria światła / lighting designer
BOGUMIŁ PALEWICZ

projekcje multimedialne / multimedia projections
MAŁGORZATA ZWOLIŃSKA

obsada / cast

Orfeusz / Orpheus
JAROSŁAW BIELECKI, DOMINIK SUTOWICZ

Eurydyka / Eurydice
MARCELINA BEUCHER, MARIA DOMŻAŁ
KATARZYNA OLEŚ-BLACHA, KAROLINA WIECZOREK

Pluton | Arysteusz / Pluto | Aristaeus
ŁUKASZ GAJ, ADAM SOBIERAJSKI

Jupiter
PRZEMYSŁAW REZNER, GRZEGORZ SZOSTAK

Opinia Publiczna / Public Opinion
ELWIRA JANASIK, ANNA LUBAŃSKA

John Styx
KRZYSZTOF KOZAREK, MICHAŁ KUTNIK, JANUSZ RATAJCZAK

Kupidyn / Cupid
ZUZANNA CABAN, PAULA MACIOŁEK

Merkury / Mercury
ADRIAN DOMARECKI, ŁUKASZ RATAJCZAK

Diana
AGNIESZKA KUK, IWONA SOCHA

Junona / Juno
AGNIESZKA CZĄSTKA-NIEZGÓDKA, KARIN WIKTOR-KAŁUCKA

Wenus / Venus
MONIKA KORYBALSKA, EWA MENASZEK

Minerwa / Minerva
MARTA ABAKO, MAGDALENA BARYLAK, KARIN WIKTOR-KAŁUCKA

Mars
MICHAŁ KUTNIK, SEBASTIAN MARSZAŁOWICZ, JACEK OZIMKOWSKI

ORKIESTRA, CHÓR i BALET OPERY KRAKOWSKIEJ
KRAKOW OPERA ORCHESTRA, CHOIR and BALLET

STUDIO BALETOWE OPERY KRAKOWSKIEJ
KRAKOW OPERA BALLET STUDIO

dyrygent / conductor
TOMASZ TOKARCZYK

współpraca muzyczna / assistant music director
ADAM MOKRUS

asystentka reżysera / director's assistant
ANNA POPIEL

asystentki choreografa / choreographer's assistants
WIOLETTA MACIEJEWSKA, ALESIA SMYRNOVA

inspicjenci / stage managers
MATEUSZ MAKSELON, DAGMAR BILIŃSKA-KORBAN

suflerki / prompters
DOROTA SAWKA, MARIA MITKOWSKA

korepetytorzy solistów / soloists' coaches
ZENOVIIA-ANNA DANCHAK, JOACHIM KOŁPANOWICZ, KRISTINA KUTNIK
EMANUELE LEOMPORRI, KATARZYNA STARZYCKA

akompaniatorka chóru / choir accompanist
OLGA PIOTROWSKA-CENDER

akompaniatorki baletu / ballet accompanists
EMILIA STRZECHA, OLENA YASILKIVSKA

opracowanie napisów na tablicę świetlną / surtitles
DOROTA SAWKA



Jacques Offenbach
1819-1880

Piotr Nędzyński

Jacques Offenbach *Orfeusz w piekle*, czyli humor, dowcip i kąpiel w szampanie

Operetkę często nazywano „młodszą siostrą opery" albo nieco ironicznie „córką, która zeszła na złe drogi". Ja wolę przyjąć, że to po prostu „wesoła opera", nieodrodna latorośl opery komicznej, czyli francuskiej opera comique albo włoskiej opera buffa. Ciekawe, że czas narodzin obu gatunków da się ściśle ustalić. Za pierwszą operę, określoną przez twórców florenckich: kompozytora Jacopo Periego i poetę Ottavio Rinucciniego jako „dramma per musica", uważa się *Dafne*, wystawioną na dworze hrabiego Bardi w 1597 roku. Nazwa opera, czyli dosłownie dzieło, dla nowego gatunku formy dramatycznej łączącej muzykę z akcją sceniczną przyjęła się powszechnie dopiero pod koniec XVII wieku. Za datę narodzin operetki uznaje się dzień 5 lipca 1855 roku, a więc dokładnie wieczór prapremiery pierwszego dzieła Offenbacha w jego własnym teatrze „Bouffes Parisiens".

Opera przetrwała, mimo kryzysu twórczości tego gatunku w II połowie XX wieku. Konia z rzędem temu, kto wskaże choćby jednego kompozytora tego okresu, którego dzieło znalazłoby się w „żelaznym repertuarze" teatrów operowych. Powstają jednak współcześnie nowe kompozycje. A opery z przeszłości, umownie od baroku (Monteverdi) do Richarda Straussa, przyciągają rzesze publiczności, cierpiąc jedynie na przerost ego (czasem niedouczonych) reżyserów, którzy nagminnie udziwniają inscenizacje.

W przeciwieństwie do opery, operetka zakończyła żywot w połowie XX wieku, a więc po mniej więcej stu latach trwania gatunku. Zastąpił ją musical. Różnica podstawowa jest taka, że w operetkach śpiewa się głosami dokładnie takimi jak w operach, a w musicalach występują piosenkarze. Wyjątkiem potwierdzającym regułę jest słynne nagranie *West Side Story* Leonarda Bernsteina z udziałem Kiri Te Kanawa, Marilyn Horne, Tatiany Troyanos i José Carrerasa pod dyrekcją kompozytora.

Sławny krytyk „Timesa", Cecil Smith, uznawał, że w historii operetki i musicalu były tylko cztery utwory, które „wstrząsnęły światem": *Orfeusz w piekle*, *Zemsta nietoperza*, *Wesoła wdówka* i *My Fair Lady*. Ja dodałbym jeszcze do tego *Skrzypka na dachu*.

Offenbach był niewątpliwie człowiekiem skorym do żartów. Na przykład przez całe życie utrzymywał, że urodził się w Kolonii w 1821 roku, gdy tymczasem wiadomo niewątpliwie, że przyszedł na świat dwa lata wcześniej w miasteczku Offenbach-am-Main w pobliżu Frankfurtu. Dzieciństwo rzeczywiście spędził w Kolonii, gdzie jego ojciec był kantorem w synagodze (może nawet rabinem, to nie jest pewne). Chłopiec był niezwykle uzdolniony muzycznie. Już w wieku 8 lat występował publicznie grając najpierw na skrzypcach, a potem na wiolonczeli. W 1833 roku, a więc mając lat 14, został

Piotr Nędzyński

Jacques Offenbach's *Orpheus in the Underworld*, or humour, wit, and bathing in champagne

Operetta has often been called 'opera's younger sister' or, somewhat sarcastically, its 'daughter gone astray'. I prefer to see it simply as 'light opera', an undeniable offspring of comic opera, i.e. the French *opéra comique* or the Italian *opera buffa*. Incidentally, the birthdate of both of these genres can be determined with precision. The work considered the first opera, which its Florence-based originators – composer Jacopo Peri and poet Ottavio Rinuccini – described as *dramma per musica*, is *Dafne*, which premiered at the palace of Count Bardi in 1597. The term opera, literally meaning 'work', as a description for this new kind of dramatic form combining music with stage action, did not come into common use until the late 17th century. The date recognized as the birth of operetta is 5 July 1855, i.e. the opening night of Offenbach's first work staged at his own theatre, the Bouffes Parisiens.

Opera has survived to this day, despite a crisis in the creation of new works in the genre in the second half of the 20th century. I have yet to see someone able to point to at least one composer from that period whose work would be part of the 'iron repertory' of opera theatres. Nonetheless, new compositions continue to be created in our time. And yet operas from the past, spanning the time, say, from the Baroque (Monteverdi) to the time of Richard Strauss, still bring in huge audiences, though not without some fallout from the overblown egos of (sometimes undereducated) directors, who can't help weirding things up in their productions.

Unlike opera, operetta ended its life in the mid-20th century, i.e. after more or less a hundred years of its existence as a genre, superseded by the musical. The primary difference between the two is that operettas are sung in exactly the same voices as operas, while musicals are performed by non-operatic singers. The exception that confirms the rule is the famous recording of Leonard Bernstein's *West Side Story* with Kiri Te Kanawa, Marilyn Horne, Tatiana Troyanos, and José Carreras, conducted by the composer himself.

The famous *Times* critic Cecil Smith believed there were only four works in the history of operetta and musical that had 'shaken the world': *Orpheus in the Underworld*, *The Bat*, *The Merry Widow*, and *My Fair Lady*. I would add *The Fiddler on the Roof* to that list.

Offenbach was undoubtedly a man of jest. For example, all his life he claimed to have been born in Cologne in 1821, while it is known beyond doubt that he came into this world two years before that date, in the town of Offenbach-am-Main near Frankfurt, though he did indeed spend his childhood in Cologne, where his father was a cantor in a synagogue (possibly even a rabbi, but this is not certain). The boy was an extremely talented musician.

przyjęty do Konserwatorium Paryskiego. Złamanie żelaznej zasady, że uczą się tam tylko obywatele francuscy, wymógł jego dyrektor, twórca *Westalki*, Luigi Cherubini. Poprzednio uchylono statut uczelni tylko dla Franciszka Liszta. Po paru latach Offenbach podjął pierwszą pracę jako wiolonczelista w Opéra Comique. W wieku 20 lat dzięki poparciu Friedricha Flotowa, kompozytora *Marty*, dał pierwszy publiczny koncert i wkrótce stał się cenionym na paryskich salonach wirtuozem. Zaczął też komponować; początkowo drobne utwory. Sławę przyniosła mu piosenka Fortunia napisana w 1850 roku do nowej sztuki Musseta *Świecznik*. Po latach stała się motywem przewodnim muzyki jednej z jego operetek. A skomponował ich dokładnie 102. Aż trudno uwierzyć!

Pierwsze utwory sceniczne nie przyniosły Offenbachowi sukcesu, ale w 1855 roku otrzymał wreszcie upragnioną licencję na własny teatr, który nazwał „Bouffes Parisiens". Początkowo była to zwykła drewniana buda, gdzie wcześniej występowali magicy, kuglarze i akrobaci. Po paru miesiącach przeniósł się jednak do dużego teatru z widownią na 700 miejsc, znajdującego się w prestiżowym pasażu Choiseul. Budynek stoi do dzisiaj. Pierwsze sukcesy dały mu: błazenada muzyczna w 1 akcie *Dwaj ślepcy* – 1855, muzyczna chińszczyzna w 1 akcie *Ta-ki-kram* (*Ba-ta-clan*) – 1855 oraz *Zaręczyny przy latarniach*, określone jako wodewil w 1 akcie – 1857. Teatr miał jednak kłopoty finansowe. Trzeba było czegoś większego, co zapełniłoby cały wieczór. I tak pojawił się *Orfeusz w piekle* w 2 aktach. To był triumf. Od prapremiery 21 października 1858 roku na scenie Bouffes Parisiens grano go bez przerwy przez 227 wieczorów. Kolejny, 228 spektakl, przeniesiono do większego i wielce szacownego Théâtre Italien z uwagi na zapowiedzianą obecność samego cesarza, Napoleona III, który bawił się znakomicie tak jak wszyscy. W 1866 roku *Orfeusz w piekle* osiągnął w Paryżu 500 przedstawień. Bardzo szybko pojawił się na scenach zagranicznych – 1859: Wrocław, 1860: Wiedeń, Berlin, Bruksela, Sztokholm, Kopenhaga, 1861: Nowy Jork, Warszawa, Petersburg, Budapeszt, 1862: Zurych, Amsterdam, 1864: Madryt, Oslo i tak dalej i już na zawsze. Stał się symbolem francuskiego ducha, unikalnego „esprit". Po nim przyszły kolejne arcydzieła: *Piękna Helena* (1864), *Rycerz Sinobrody* (1866), *Życie paryskie* (1866), *Wielka księżna Gerolstein* (1867), *Robinson Kruzoe* (1867), *Perichola* (1868), *Rozbójnicy* (1869). To te najważniejsze. Popularność Offenbacha za czasów II Cesarstwa we Francji osiągnęła takie wyżyny, że powszechnie nazywano go „Mozartem bulwarów". Pasmo sukcesów przerwała wojna francusko-pruska w 1870 roku. W Paryżu uznano go za Prusaka z powodu jakiejś podobno antyfrancuskiej piosenki, napisanej w 1848 roku w Kolonii. Rodzina Offenbacha wyjechała do Hiszpanii i osiadła w San Sebastian. Kompozytor odwiedził też wtedy Włochy i Austrię. W Wiedniu spotkał się z Janem Straussem – synem. Namówił słynnego kompozytora walców do zajęcia się operetką. Przypomnijmy: prapremiera *Zemsty nietoperza* odbyła się w 1874 roku. Powrót do Francji nastąpił szybko, bo już latem 1871 roku.

At just eight years old he was giving public performances, first on the violin, and later on the cello. In 1833, at fourteen, he was admitted to the Paris Conservatory. The iron rule that only French citizens could study there was broken at the exhortation of Luigi Cherubini, the institution's director. The only previous departure from the statutes had been for Franz Liszt. A few years later Offenbach took up his first position as a cellist with the Opéra Comique. At twenty, with the support of Friedrich Flotow, the composer of *Martha*, he gave his first public concert and soon became a virtuoso adored by the Paris salons. He also began to compose music, initially small pieces, and finally making his name with the Song of Fortunio, which he composed in 1850 for de Musset's play *The Candlestick*. Years later it provided the leitmotif and title for one of his operettas. And the number of these that he composed was exactly 102. Unbelievable!

Offenbach's earliest works for the stage did not bring him success, but in 1855 he finally obtained the much desired licence to operate his own theatre, which he called Bouffes Parisiens. Initially, it was an ordinary wooden shed, previously used by magicians, jugglers and acrobats for their performances. Within a few months, however, he had moved into a large theatre with an auditorium seating 700, located in the prestigious Passage Choiseul; the building remains standing to this day. His earliest successes came with the *bouffonerie musicale* in one act *The Two Blind Men* (1855), t*he chinoiserie musicale* in one act *Ba-ta-clan* (1855), and *The Wedding by Lantern-Light*, described as a vaudeville in one act (1857). His theatre, however, was still in financial distress. He needed something bigger, something that would fill a whole evening. And this need gave rise to *Orpheus in the Underworld* in two acts. It was a triumph. From the premiere on 21 October 1858, it was performed for 227 nights non-stop at the Bouffes Parisiens. The 228th show was transferred to the larger and highly respectable Théâtre Italien, because the emperor himself was to be in attendance. Napoleon III had a grand time, as did everybody else. By 1866, *Orpheus in the Underworld* had been performed 500 times in Paris alone. It spread instantly to foreign theatres – in 1859 to Breslau; in 1860 Vienna, Berlin, Brussels, Stockholm, and Copenhagen; in 1861 New York, Warsaw, Petersburg, and Budapest; 1862 Zurich and Amsterdam; 1864 Madrid, Oslo, and so on and so forth, for ever. It became a symbol of the unique French *esprit*. It was followed by more masterpieces: *The Beautiful Helen* (1864), *Bluebeard* (1866), *La vie parisienne* (1866), *The Grand Duchess of Gerolstein* (1867), *Robinson Crusoe* (1867), *La Périchole* (1868), and *The Bandits* (1869). And these are only the major ones. Offenbach's popularity during the time of the Second Empire in France reached such heights that he was commonly referred to as 'the Mozart of the Boulevards'. His ongoing series of successes was arrested by the Franco-Prussian War of 1870. In Paris he was proclaimed a Prussian, on account of some allegedly anti-French song that he had written back in 1848 in Cologne. Offenbach's family left for Spain

Ale nie był to już ten sam Paryż, ani ten sam Offenbach, schorowany i przygnębiony. Stworzył wprawdzie drugą, znacznie rozszerzoną, czteroaktową wersję *Orfeusza w piekle* (1874), która spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem, ale nowe operetki nie miały wzięcia. Ostatnie lata życia, od 1877 roku, wypełniło mu opus magnum: opera *Opowieści Hoffmanna*, niedokończona (instrumentacji większości scen dokonał Ernest Guiraud, twórca recytatywów do *Carmen* Bizeta) i fascynująca. To jedno z najbardziej oryginalnych, niepowtarzalnych w swoim uroku dzieł w całej historii opery. Jacques Offenbach zmarł w Paryżu w roku 1880.

Tematy mitologiczne były tworzywem literackim opery od jej zarania. Szczególnie mit Orfeusza, trackiego śpiewaka, który potrafił wzruszać dzikie bestie, a nawet kamienie. Już drugie dzieło wspomnianego na wstępie Jacopo Periego miało tytuł *Euridice* (1600), tak samo jak pierwszy dramma per musica Giulio Cacciniego (również 1600). Najsłynniejszy jest i pozostaje *Orfeusz i Eurydyka* Christopha Willibalda Glucka (wersja włoska 1762, francuska 1774). W czasach Offenbacha opera Glucka była ciągle niezwykle popularna i uchodziła niemal za coś w rodzaju pomnika z marmuru, niemal świętość. Być może to właśnie zainspirowało naszego kompozytora do wzięcia na warsztat tego samego tematu, aby potraktować go żartobliwie. Autorem szkicu scenariusza był słynny Ludovic Halévy, m.in. współtwórca libretta *Carmen*. Ale ostatecznie tekst – niezwykle dowcipny – zredagował Henri Crémieux. Zawiera on wiele odniesień - dzisiaj już nieczytelnych, ale zrozumiałych dla ówczesnej publiczności paryskiej – do sceny politycznej a nawet słabostek samego cesarza. Pozostała wiecznie żywa kpina z nadęcia każdej nieudanej władzy, szczególnie takiej święcie przekonanej, że działa w imieniu i dla dobra narodu (dzisiaj suwerena).

Głównymi bohaterami są oczywiście Orfeusz i jego żona Eurydyka. Ale odwrotnie niż w micie i u Glucka – znudzeni i zmęczeni chcą się od siebie za wszelką cenę uwolnić. Scenę zapełniają też bogowie Olimpu na czele z Jupiterem, pokazani jako figury pełne zgoła ludzkich wad. Co prawda starożytni Grecy i Rzymianie wyobrażali sobie rzeczywiście swoich bogów jako podobnych do ludzi, tyle że nieśmiertelnych, ale jednak się z nich raczej nie naśmiewali.

Genialnym owocem pomysłowości twórców jest alegoryczna postać Opinii Publicznej, prawdziwego tyrana strzegącego nieżyciowych reguł. W czasach Offenbacha chodziło o zafałszowaną mieszczańską moralność na pokaz. Dzisiaj byłby to może internet pełen hejtów albo przeciwnie – jakaś świątobliwa instytucja szafująca frazesami i jednocześnie kryjąca własne grzechy i grzeszki.

Muzyka Offenbacha wręcz onieśmiela bogactwem inwencji melodycznej i rytmicznej. Zauważmy, że kompozytor nie używa terminu „operetka".

and made their home in San Sebastian. During that time the composer also visited Italy and Austria. In Vienna, he met with Johann Strauss the Son. He persuaded the celebrated waltz composer to take up operetta. As a reminder: *The Bat* premiered in 1874. Offenbach was back in France quite soon, in the summer of 1871. But the Paris he returned to was not the same city any more, and Offenbach himself was beset by illness and depression. It is true that he created a second, considerably extended, version of *Orpheus in the Underworld* (in four acts, 1874), which met with an enthusiastic reception, but his new operettas attracted only minimal audiences. His final years, from 1877 onwards, were taken up with work on his opus magnum: the opera *The Tales of Hoffmann*, unfinished (the instrumentation of most of the scenes was completed by Ernest Guiraud, the composer of the recitatives in Bizet's *Carmen*) and fascinating. It is one of the most original works in the history of opera, unique in its charm. Jacques Offenbach died in Paris in 1880.

Mythological themes have provided the literary material for opera since its very inception, and none more so than the myth of Orpheus, the Thracian singer capable of moving wild beasts, or even stones, with his song. As early as 1600 the second work by Jacopo Peri, mentioned here in the opening paragraph, was entitled *Euridice*, as was the first ever *dramma per musica* by Giulio Caccini in the same year. The most famous such work has always been Christoph Willibald Gluck's *Orfeo ed Euridice* (Italian version 1762; French 1774). In Offenbach's time, Gluck's opera continued to be extremely popular, and its status was akin to that of a marble monument, verging on the sacred. This may have been what inspired our composer to take up the same subject, but lend it a humorous tone. The outline of the script was written by the famous Ludovic Halévy, known as the author of the *Carmen* libretto, among many others. But the final text – extremely witty – was penned by Henri Crémieux. It contains numerous innuendos (no longer decipherable today but comprehensible to the Parisian audience of the time) related to the political scene, and even to the follies of the emperor himself. What has remained is the immortal mockery at the pomposity of any misguided government, especially one that strongly believes that it is acting on behalf and to the benefit of the people (today's sovereign).

The main protagonists are, of course, Orpheus and his wife Eurydice but, unlike in the original myth and Gluck's opera, being bored and tired, they want to be free of each other at all costs. The stage is also filled with the gods of Olympus, headed by Jupiter, portrayed as figures with entirely human flaws. True, the ancient Greeks and Romans did indeed imagine their gods as similar to humans, with the exception of their immortality, but they hardly ever made fun of them.

The most ingenious invention of the authors is the allegorical character of Public Opinion, the true tyrant guarding the rules that go against the grain

Pierwsza wersja *Orfeusza w piekle* ma podtytuł „opéra-bouffon", co dosłownie znaczy „opera błazeńska", ale można też przetłumaczyć na „opera komiczna", czyli odpowiednik włoskiej „opera buffa". Druga, znacznie rozszerzona i wzbogacona o liczne nowe numery muzyczne, określona została przez kompozytora jako „opéra-féerie", czyli „feeria operowa" – coś czarującego, magicznego. Terminu „operetka" w stosunku do *Orfeusza w piekle* pierwszy użył słynny krytyk H. Moreno (pod tym pseudonimem występował Henri Heugel), pisząc w „Le Ménestrel": *To wstąpienie operetki na tron jako wielkiej opery (grand opera), to nowa francuska opera bouffe, której przeznaczeniem jest zastąpić z sukcesem dawną feerię sceniczną, ponieważ ma o wiele więcej mocy, a wartość jej muzyki jest o wiele wyższa.*

Trudno w to uwierzyć, ale partytura drugiego wcielenia *Orfeusza w piekle* (premiera w Théâtre de la Gaîté, 7 lutego 1874) zawiera 30 numerów, w większości bardzo krótkich, jakby kompozytor z największą hojnością obdarzał słuchacza swymi pomysłami. Każdy lśni i zachwyca. Każdy ma własny, niepowtarzalny charakter, a mimo to razem składają się na stylistycznie spójną całość. To ponad dwie godziny muzyki. Są fragmenty o lirycznym zamyśleniu, jak trzy arie Eurydyki: „Couplets du Berger joli" (Kuplety o uroczym pasterzu), „Invocation à la mort" (Inwokacja do śmierci) i „Couplets des regrets" (Kuplety żalu) oraz „Chanson" Arysteusza/Plutona (Piosenka Pasterza). Przeważają jednak utwory frywolne, o żywych rytmach. Ogólnie dominuje nastrój pełnej humoru zabawy. Nie sposób omówić wszystkich elementów składowych dzieła. To zresztą zbyteczne, bo muzyka przemawia sama za siebie. Wymienię jednak kuplety zadufanej i komicznie pewnej siebie Opinii Publicznej, urocze „myśliwskie" kuplety Diany, skoczne rondo („Rondo saltarelle") Merkurego, przezabawne kuplety byłego króla Beocji, który stał się Strażnikiem Hadesu, kuplety pocałunków Kupidyna/Amora, hymn do Bachusa (Eurydyka, Diana, Amor, chór) oraz kuplety Wenus, Amora i Marsa z początku II aktu, w których króciutko i z wdziękiem kompozytor charakteryzuje trzy postacie. Każdy z protagonistów operetki ma zresztą swoją „wizytówkę" muzyczną. Dla Jupitera na przykład to menuet z IV aktu, zapowiedziany już w uwerturze. Ośmieszony Ojciec Bogów powołuje się na Króla-Słońce, czyli Ludwika XIV, co zawiera dodatkową dozę pikanterii.

Fenomenalne są dwa duety o wyrafinowanej konstrukcji. W I akcie „duet koncertowy" niechętnych sobie małżonków ze wspaniałym, iście koncertowym, wirtuozowskim solem skrzypcowym. W akcie III duet Eurydyki z Muchą, czyli zamienionym w owada Jupiterem, w którym orkiestra otacza bohaterów zmysłowym bzyczeniem.

Są liczne rewelacyjne scenki chóralne, np. Chór Rewolty (bogów na Olimpie) z echami Marsylianki w II akcie, Rondo Policjantów, czyli Amorków i Małe Rondo Owadów w III akcie oraz Chór Piekielny w ostatnim. Są też scenki

of real life. In Offenbach's time, the reference was to the false, superficial morality of the bourgeoisie. Today, it might perhaps be the Internet, full of haters, or quite the contrary, some self-righteous institution slinging platitudes while busily covering up their own sins and vices.

Offenbach's music almost intimidates us with its wealth of melodic and rhythmic inventiveness. It is noticeable that the composer does not use the term 'operetta'. The first version of *Orpheus in the Underworld* bears the subtitle *opéra-bouffon*, which literally translates as 'buffoonery opera', but can also be rendered as 'comic opera', i.e. the equivalent of the Italian *opera buffa*. The second version, considerably extended to include numerous new musical numbers, was described by the composer as an *opéra-féerie*, or 'fairy-land opera' – something charming, magical, fantastical. The term 'operetta' in reference to *Orpheus in the Underworld* was first used by the famous critic H. Moreno (the pseudonym of Henri Heugel), who wrote in *Le Ménestrel*: 'This ascension of the operetta to the throne as grand opera is a new French *opéra bouffe* whose destiny is to replace successfully the old *féerie* on stage, as it has a lot more power and the value of its music is much greater.'

As hard as this may seem to believe, the score of the second embodiment of *Orpheus in the Underworld* (premiered at the Théâtre de la Gaîté on 7 February 1874) contains 30 numbers, most of them very short, as though the composer were making a most generous gift of his ideas to the listener. Each of them shines and delights. Each has its own unique character, and yet together they form a stylistically coherent whole. It is more than two hours of music. There are passages of pensive lyricism, such as Eurydice's three arias: 'Couplets du berger joli' (Comely Shepherd Couplets), 'Invocation à la mort' (Invocation to Death) and 'Couplets des regrets' (Couplets of Regret), as well as Aristaeus/Pluto's 'Chanson' (Shepherd's Song). The predominant mood of the pieces, however, is frivolous, with lively rhythms, a mood of humour-filled fun. It would be impossible to discuss all the components of this grand work – and indeed there is really no need to do so, as the music speaks for itself. Suffice it to mention the couplets of the conceited and comically self-assured Public Opinion, the charming 'hunting' couplets of Diana, Mercury's vivacious rondo ('Rondo saltarelle'), the funniest couplets of the former King of Boeotia, who has become the Guard of Hades, Cupid's kiss couplets, the Hymn to Bacchus (Eurydyce, Diana, Cupid, and the chorus), and the couplets of Venus, Cupid, and Mars at the beginning of Act II, in which the composer briefly and gracefully endows the three with their respective characterizations. In fact, each of the protagonists has their musical 'signature'. For Jupiter, for example, it is the minuet in Act IV, presaged in the Overture. The ridiculed Father of the Gods invokes the Sun King, i.e. Louis XIV, which adds extra piquancy to the piece.

baletowe o finezyjnej orkiestracji jak Balet Pastoralny poprzedzający wejście Arystydesa w I akcie, rozkoszny Taniec Snów i Godzin (divertissement w II akcie) i wspomniany Menuet Jupitera zderzony bezpośrednio z najsłynniejszym, bezczelnym wręcz w swej śmiałości i prostocie kankanem w IV akcie. Nota bene Offenbach ani razu nie używa w partyturze określenia kankan. Są za to galopy (galopady), bardzo szybkie i oczywiście w charakterystycznym rytmie dwumiarowym 2/4. Ten, który stał się wręcz symbolem *Orfeusza w piekle* nosi nazwę „Galop Infernal", czyli Galop Piekielny (balet i chór).

Najbardziej kunsztowne są jednak sceny zespołowe i zbiorowe, przede wszystkim „Rondeau des métamorphoses" (Rondo Przemian) na Olimpie z udziałem wszystkich bogów poza Jupiterem, do którego kierują oskarżenia o różne seksualne ekscesy. Dorównuje ono szalonym rytmem i wpadającą w ucho melodią wspomnianemu kankanowi. Podobnie wyrafinowane i zarazem żywiołowe są finały kolejnych aktów z marszami i galopami.

Na koniec pozwolę sobie na dwa cytaty z krytyki paryskiej, opublikowane w dzień po prapremierze w 1858 roku. Jules Noriac w „Le Figaro" napisał po prostu dziesięć słów: niesłychane, wspaniałe, osobliwe, powabne, czarujące, dowcipne, zabawne, szczęśliwe, doskonałe, melodyjne! A Paul Smith w „Revue et Gazette Musicale de Paris" dorzucił: jeśli mimo wszystko *Orfeusz* nie napełnia was radością, to wińcie tylko siebie samych i wasz osobliwy gust.

Piotr Nędzyński

PIOTR NĘDZYŃSKI, z wykształcenia prawnik. Dzięki paru mądrym osobom z hobby zrobił sobie zawód. Byli to: Jan Weber, Robert Satanowski, Maria Fołtyn, Teresa Żylis-Gara, Montserrat Caballe, Placido Domingo etc. Autor telewizyjnego programu „Wokół wielkiej sceny" i tysięcy audycji radiowych o operze.

Two duets of sophisticated structure are just phenomenal: in Act I, the 'concerto duet' of the estranged spouses with its splendid virtuoso violin solo, and in Act III, the duet of Eurydice and the Fly, i.e. Jupiter turned into an insect, in which the orchestra enshrouds the protagonists in sensual buzzing.

There are numerous superb choral scenes, e.g. the Revolt Chorus (of the rebelling Olympian gods) with its echoes of the Marseillaise in Act II, the Policemen's (Cupids') rondo, the Little Rondo of the Insects in Act III, and the Infernal Chorus in the concluding Act. There are also ballet scenes orchestrated with finesse, such as the Pastoral Ballet preceding the entrance of Aristaeus in Act I, the delightful Dance of the Dreams and Hours (divertissement in Act II), and Jupiter's minuet juxtaposed directly with the most famous cancan in Act IV, the latter almost shameless in its boldness and simplicity. Notably, Offenbach never uses the term cancan in the score. These are *galops* (galopades), very fast and, of course, composed in their characteristic duple metre, 2/4 time. The one that has practically become the hallmark of *Orpheus in the Underworld* is called 'Galop Infernal' (ballet and chorus).

However, the most intricate are the group scenes, primarily the 'Rondeau des métamorphoses' on Olympus, involving all the gods except Jupiter, whom they are accusing of various sexual abuses. With its mad rhythm and catchy melody, it is a match for the cancan. Equally sophisticated and vivacious are the finales of the acts, with marches and *galops*.

In conclusion, let me take the liberty of including two quotations from statements by Parisian critics published on the day after the 1858 premiere. Jules Noriac of *Le Figaro* wrote just ten words: unheard-of, splendid, outrageous, graceful, charming, witty, amusing, auspicious, perfect, melodious! And Paul Smith added in his *Revue et Gazette Musicale de Paris*: If, despite all that, *Orpheus* does not fill you with joy, you have only yourself and your peculiar taste to blame.

Piotr Nędzyński

PIOTR NĘDZYŃSKI, a lawyer by education, has a number of people of wisdom to thank for persuading him to turn his hobby into a profession. They are: Jan Weber, Robert Satanowski, Maria Fołtyn, Teresa Żylis-Gara, Montserrat Caballé, Placido Domingo, etc, etc. He has created the television show 'Wokół wielkiej sceny' (About the Main Stage) and has thousands of radio programmes focusing on opera matters to his credit.





„Śmiechem w nadętą rzeczywistość"

rozmowa z TOMASZEM TOKARCZYKIEM, kierownikiem muzycznym

Jacques Offenbach, jak wielu innych twórców opery i operetki, tworzył różne wersje swoich najsłynniejszych dzieł. Nie inaczej jest w przypadku *Orfeusza w piekle*. Na którą wersję zdecydował się pan w Operze Krakowskiej?

Offenbach komponował utwory dla współczesnego mu, XIX-wiecznego widza oraz dla konkretnych teatrów. W wersji premierowej *Orfeusz* był kameralną operetką – zwięzłą i zwartą, dwuaktową. W 1874 roku powstaje wersja 4-aktowa dla paryskiego Théâtre de la Gaîté, dysponującego dużymi możliwościami scenicznymi. Tym razem pojawia się sporo muzyki baletowej, ale też poszczególne postaci otrzymują solówki (m.in. rondo Merkurego, aria Plutona).
Nie chcemy pozbawiać widza tych muzycznych doznań, łączymy więc obie wersje, czasami używając „nożyczek".

Twórczość Offenbacha kojarzona jest z atmosferą Paryża okresu II Cesarstwa: panowania „lekkiej muzy", nastrojem beztroski, bezrefleksyjnej zabawy. Z kolei jego kompozytorska działalność zaliczana bywa przez niektórych do „przemysłu rozrywkowego". Ten kontekst jest jednak deprecjonujący dla offenbachowskiego „oeuvre". A jak Pan ocenia jego rzemiosło?

Offenbach był wykształconym muzykiem, wirtuozem wiolonczeli. Dobra znajomość instrumentów, umiejętność ich zastosowania pomagały mu przy niezwykle szybkim tempie pisania partytur. Był tytanem pracy, komponował nawet w powozie jadąc na próbę do teatru. Doświadczenia teatralne, zdobyte przez Offenbacha podczas pracy w orkiestrze paryskiej Opéra-Comique, przyczyniły się do lepszego zrozumienia zespołów operowych. Wielki wpływ na jego twórczość miała także muzy-



"Pitting laughter against a pompous reality"

Interview with TOMASZ TOKARCZYK, musical director

Like many other opera and operetta composers, Jacques Offenbach created different versions of his major works. *Orpheus in the Underworld* is no exception. Which version have you chosen for the Krakow Opera?

Offenbach composed his works for contemporary 19th-century audiences and for specific theatres. In its premiere version, *Orpheus* was a chamber operetta – short and compact, in just two acts. In 1874 a four-act version was developed for the Parisian Théâtre de la Gaîté, with its considerable stage potential. Quite a lot of ballet music was added to that version, and various characters were also given solo pieces (e.g. Mercury's rondo or Pluto's aria).

We would not want to deprive the audience of these musical sensations, so we're combining the two versions, applying the 'scissors' now and then.

Offenbach's body of work is associated with the atmosphere of Paris during the period of the Second Empire, marked by the reign of a 'light muse', a mood of freedom from care and thoughtless amusement. Some categorize his efforts as composer as part of the 'entertainment industry'. This context, however, seems excessively depreciative of Offenbach's oeuvre. What is your assessment of his craftsmanship?

Offenbach was an educated musician, a virtuoso cellist. His good knowledge of instruments and skill in using them were helpful to him in writing scores extremely rapidly. He was a titan of labour; he would even compose music in a carriage on his way to a rehearsal at the theatre. The theatrical experience that he accumulated during his work with the Opéra-Comique orchestra in Paris gave him a better understanding of operatic ensembles. His work was also extensively influenced by the music of Mozart and Rossini; he was even referred to as 'the Mozart of the Champs Élysées'.

Offenbach's music is a conglomerate of various styles, and its power is to a large extent in the simplicity of the means – used with temperament and mastery. He best formulated his creed as a composer in an

ka Mozarta i Rossiniego, nazywano go nawet „Mozartem Pól Elizejskich". Muzyka Offenbacha jest konglomeratem różnych stylów, a jej siła w dużej mierze polega na prostocie środków, zastosowanych z niezwykłym temperamentem i maestrią. Swoje credo kompozytorskie sam najlepiej określił w jednym z wywiadów: „Być akademickim i nudnym nie znaczy być artystą, czasem lepiej być melodyjnym i pikantnym".

W utworach Offenbacha zapisana jest potężna siła komiczna. Doświadczeni artyści często podkreślają jednak, że komediowa konwencja stawia przed realizatorami znacznie trudniejsze zadania, niż opera czy dramat. Ma Pan swój przepis na udaną operetkę?

Gdyby istniał przepis na udaną operetkę, wówczas sam Offenbach odnosiłby wyłącznie sukcesy. Tak jednak nie było!

Na powodzenie realizacji operetki składa się wiele elementów Po pierwsze wybór odpowiedniego utworu – my sięgamy po arcydzieło gatunku. Dalej libretto i jego przekaz, który powinien być żywy i zrozumiały dla współczesnego widza , co zależy od grupy realizatorów, dla których operetka nie jest gatunkiem „skamieniałym". Dla mnie z kolei liczy się najbardziej obsada spektaklu.

Orfeusz w piekle jest dziełem uniwersalnym, ponadczasowym. Dotyka problemów, a raczej, jak napisał Lucjan Kydryński w biografii o Offenbachu, „ poprzez śmiech piętnuje nadętą rzeczywistość". Chciałbym, żeby muzyka i treść *Orfeusza* w interpretacji krakowskich artystów skłoniła nas do refleksji.

***Orfeusz w piekle* to kolejne, po *Opowieściach Hoffmanna* dzieło Offenbacha, nad którym pracuje pan z zespołem Opery Krakowskiej, znacznie jednak wcześniejsze, zupełnie inne gatunkowo. Czy może jednak te realizacje, od strony muzycznej oczywiście, będą się jakoś wzajemnie „oświetlać"?**

Orfeusz w piekle to pierwsza klasyczna operetka francuska, w której taniec i śpiew mieszają się z kabaretową satyrą, dowcipem i parodią. *Opowieści Hoffmanna* to zupełnie inna kategoria. W obu utworach partytura jednak daje wiele możliwości. Postaramy się oddać jej urok, błyskotliwość i specyficzny charakter.

rozmawiała Justyna Nowicka

interview: 'To be academic and boring is not art; it is better to be piquant and tuneful.'

Offenbach's works are endowed with great comic power. Experienced artists, however, often point out that the comedy convention places considerably greater challenges on theatre makers than opera or drama. Do you have your own recipe for a successful operetta?

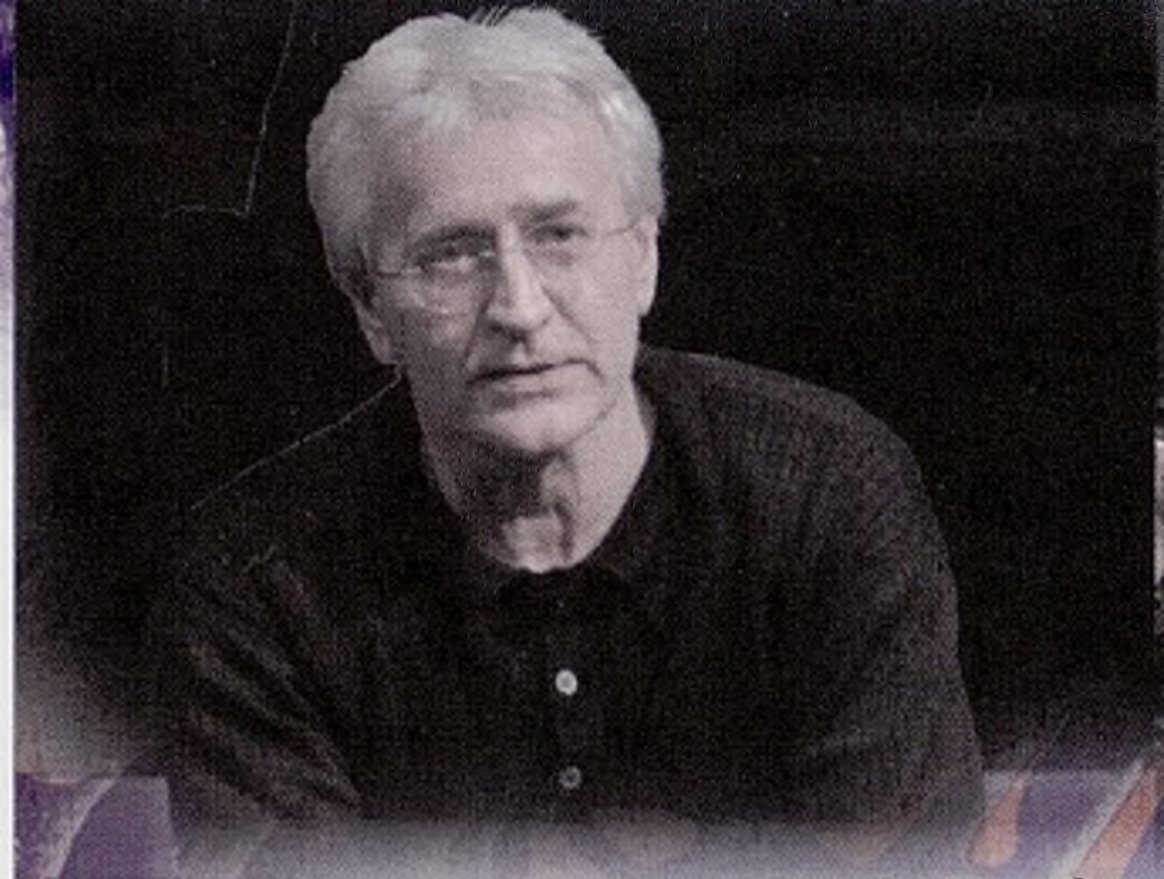
If there were such a thing as a recipe for a successful operetta, then Offenbach would have had nothing but success himself. This was not the case, however!

A number of elements go into a successful operetta production. First of all, the choice of an adequate work: we have picked a masterpiece of the genre. Then comes the libretto and its conveyance, which should be full of life and comprehensible to a modern-day audience, and that is the job of the production team, to whom operetta is not a 'fossil' genre. What counts more than anything to me is the cast of the show. *Orpheus in the Underworld* is a universal, timeless work. It touches on specific problems, or rather, as Lucjan Kydryński wrote in his biography of Offenbach, it 'condemns a pompous reality through laughter.' I wanted the music and content of Orpheus, as interpreted by the Krakow artists, to compel our reflection.

After *The Tales of Hoffmann*, *Orpheus in the Underworld* is another work by Offenbach on which you are working with the Krakow Opera company, though a considerably earlier one and completely different in terms of genre. But will these productions perhaps 'shed light' on each other, in musical terms, of course?

Orpheus in the Underworld is the first classic French operetta in which dance and song blend with cabaret satire, wit, and parody. *The Tales of Hoffmann* represents a completely different category. In both these works, however, the score offers a wide range of opportunities. We will do our best to bring out its charm, brilliance, and unique character.

Interview by Justyna Nowicka





„Wzniosłość na opak”

rozmowa z **WŁODZIMIERZEM NURKOWSKIM**, reżyserem

„Rządy padły, trony się zawaliły, a panowanie *Orfeusza* niezmiennie trwa”, pisze w 1874 roku przyjaciel Offenbacha, Charles Schiller. Podpisałby się pan pod tą opinią, po prawie 150. latach?

Orfeusz w piekle to zabawa, oparta na przełamywaniu przyjętych wyobrażeń, stereotypów, wzorców. Powszechnie uznane normy są tu przekraczane programowo, w sposób szalony i bezinteresowny. Ale w tym szaleństwie jest metoda, coś jakby „żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie”, cytując tytuł sztuki Christiana Dietricha Grabbego, niemieckiego pisarza z XIX wieku. To „głębsze znaczenie” ujawnia się w sposób oczywisty – jako demaskacja hipokryzji elit politycznych i kulturalnych oraz kreowanych, na przykład przez mass media, pseudoautorytetów. Temat wciąż aktualny niezależnie od czasu i systemu władzy, choć w naszej rzeczywistości raczej trudny do potraktowania dosłownie. Kolejny ważny „poważny” wątek to temat władzy Erosa, najpotężniejszego z bogów, który w tej sztuce obecny jest w osobie Kupidyna, czyli w wersji parodystyczno-kabaretowej. To żywioł, siła będąca u źródeł świata, potęga, decydująca o wszystkim. Zniewala ona oczywiście wszystkich naszych bohaterów.

Przesłanie czy „głębsze znaczenie” utworu wydaje się być czytelne i jasne, ale tak naprawdę wywrócone na opak. Wszystko podane jest tu w cudzysłowie, w nawiasie ironii. Na plan pierwszy wysuwa się „boski idiotyzm operetki”, posługując się gombrowiczowskim określeniem. Ta idea przyświeca nam w kreowaniu rzeczywistości scenicznej, żywiołu zabawy, do której chcemy zaprosić widzów. I muszę przyznać, prowadzimy ryzykowną grę, która jest, mówiąc kolokwialnie, „jazdą po bandzie”.

Pytanie więc brzmi, czy uda się znaleźć punkt, w którym trzeba wyhamować?

Są różne interpretacje *Orfeusza*. Za wzorcową uznaje się inscenizację Laurenta Pelly’ego, pod dyrekcją Marca Minkowskiego (Genewa i Lyon, 1997 rok). Długo byłem pod jej wrażeniem, ale dziś wydaje mi się nieco zachowawcza, zbyt stonowana, za bardzo w ryzach francuskiego esprit.

‘Sublimity turned upside down’

Interview with WŁODZIMIERZ NURKOWSKI, director

‘Governments have fallen, thrones have crumbled, but the reign of *Orpheus* continues,’ Offenbach’s friend, Charles Schiller, wrote in 1874. Would you subscribe to this statement, nearly 150 years later?

Orpheus in the Underworld is a play intended for amusement, based on overturning received opinions, stereotypes, and models. Generally accepted norms are here transgressed as part of the idea inspiring the whole, in a crazy and disinterested manner. But there is method to this madness, something in the vein of ‘jest, satire, irony and deeper meaning’, to quote the title of the play by Christian Dietrich Grabbe, a 19th-century German writer. This ‘deeper meaning’ is manifested in an obvious way – by exposing the hypocrisy of the political and cultural elites, and also pseudo-authorities, elevated to that status for example by the mass media. A subject that is still current, irrespective of the time and the system of government, though one rather difficult to take literally in our reality. Another important ‘serious’ theme is that of the power of Eros, the mightiest of the gods, present in this play in the character of Cupid, i.e. in his satirical/cabaret version. He represents an elemental force, a might at the source of the world, the power that decides everything. Of course it deprives all our protagonists of their will power.

The message, or ‘deeper meaning’, of the work seems quite clear, but is actually turned upside down. Everything is served in inverted commas here, in the parentheses of irony. What comes to the fore is the ‘divine idiocy of the operetta’, to use a Gombrowicz-esque description. This is the idea that drives us in our creation of the stage reality, the element of fun, amusement that we want to invite the audience to join in. And I must admit, we’re engaging in a risky game, often on the verge of overdoing it.

So the question is: Will it be possible to find the point where you should slow down?

There are different interpretations of *Orpheus*. The production that is considered its model staging was that directed by Laurent Pelly, conducted by Marc Minkowski (Geneva and Lyon, 1997). I remained very impressed by it for a long time, but today it seems a bit too conservative to me, too subdued, excessively curbed by the French esprit. I have the feeling that in our times we should plunge even deeper into the absurd. I feel that in constructing this production one should employ more radical means, use a big whitewashing brush rather than a filbert one.

Odnoszę wrażenie, że w naszych czasach powinniśmy zanurzyć się w absurd jeszcze głębiej. Mam więc poczucie, że budując przedstawienie należy użyć środków bardziej radykalnych, posłużyć się raczej grubym pędzlem ławkowcem niż filigranem.

Czyli kolejny poziom ryzyka.

Tutaj muzyka wyznacza timbre przedstawienia. Jego znakiem jest od początku podsuwany podświadomości widza rytm kankana. Kankan, który wybucha w całej swojej dynamice pod koniec przedstawienia. Kankan oszalałego świata, żywioł seksu, którym wszystko w tym świecie jest podszyte. Ten motyw zabrzmi zresztą nie tylko w finale. Tańczą go wszyscy – olimpijscy bogowie, pszczółki, muchy, a nawet Opinia Publiczna. Nawiasem mówiąc Jupiter przemieniony w muchę nie tylko śpiewa, ale także bzyczy. No właśnie, *Orfeusz w piekle* to sztuka o nieustającym „bzykaniu".

Po jaką estetykę sięga pan opowiadając dzieje niewiernego Orfeusza i wiarołomnej Eurydyki? To jedna z najważniejszych reżyserskich decyzji.

Orfeusz w piekle toczy się w szalonym pędzie purnonsensu. Przedstawienie rozgrywamy na pustej scenie wykorzystując dynamiczne kolażowe projekcje, które określają miejsca akcji i budują klimaty poszczególnych sytuacji. To pozwala nam być wiernymi duchowi libretta i proponowanemu przez autorów dzieła rytmowi scen i obrazów. Unikamy określenia czasu i miejsca wydarzeń. Akcja toczy się w szeroko rozumianej współczesności. Z pełnego grzeszników padołu ziemskiego przenosi się na wyżyny boskich autorytetów, by zapaść się w głębiny hadesowych czeluści.

Piekło, do którego schodzi Orfeusz, niewiele ma wspólnego z antykiem, bardziej przypomina piekło z wyobrażeń chrześcijańskich, w którym grzesznicy poddawani zostają rozmaitym katuszom. Tymczasem u Offenbacha truposze-grzesznicy odprawiają tam nieustający bal halloweenowy. Olimp pozostaje Olimpem. Ale właściwie dlaczego Opinia Publiczna, jedna z postaci tej operetki, prowadzi nas właśnie tam? Na część z pytań po prostu nie ma racjonalnych odpowiedzi. Na Olimpie urzędują bowiem dziwne postaci, bogowie, którzy dawno przestali wierzyć, że są komukolwiek potrzebni. Funkcjonują jako obiekty muzealne. Nie mają nic do roboty, nudzą się tam śmiertelnie. Zachowali resztki dawnej godności, więc wcielają się w posągi, a cała ich praca polega na zastyganiu. Czy może być coś bardziej nużącego niż być posągiem? Dostają łyżkę ambrozji i tyle im pozostało z boskiego statusu. Są jak współcześni celebryci, których czas przeminął. W całym przedstawieniu odwołujeamy się do rozmaitych cliché kultury masowej, nie tracąc, mam nadzieję, perspektywy francuskiego esprit.

Another level of risk then.

Here it's the music that sets the tone of the show. Its hallmark is the can-can rhythm, suggested to the viewer's subconscious from the start, the cancan that explodes in all of its dynamics towards the end of the show. The cancan of a world gone mad, the element of sex that underpins everything in this world. This motif is actually heard repeatedly throughout, not just in the finale. Everyone dances it – the Olympian gods, the bees, the flies, even Public Opinion. Indeed, Jupiter, when he is turned into a fly, not only sings but also makes buzzing sounds. In fact, *Orpheus in the Underworld* is a play about ceaseless 'buzzing' (*Polish slang for sex*).

What kind of aesthetics do you employ to tell the story of the unfaithful Orpheus and the untrue Eurydice? This is one of the director's most important decisions.

Orpheus in the Underworld unfolds at the insane tempo of pure nonsense. We act out the show on an empty stage, using dynamic collage projections that determine the places of action and set the atmosphere for the various situations. This enables us to be true to the spirit of the libretto and the rhythm of scenes and images as proposed by the author and the composer. We forego specification of the time and place of the events being depicted. The action is set in our times – in broad terms. It moves from the mundane world filled with sinners to the heights of divine authority, only to plunge into the Hadean abyss.

The underworld into which Orpheus descends has little in common with that of antiquity; it is more reminiscent of hell as envisioned by Christianity, in which sinners are subjected to various forms of torture. In Offenbach's work, however, corpse-like sinners are having a non-stop Halloween ball.

Olympus remains Olympus. Actually, why is it that Public Opinion, one of the characters in this operetta, leads us there of all places? Some of the questions simply have no rational answers. Because Olympus is full of bizarre characters, gods who have long ceased to believe that anyone needs them anymore. Their function is that of museum exhibits. Having nothing to do, they are bored to death. They've retained some vestiges of their former dignity, so they turn themselves into statues, and focus all of their effort on keeping still. Can there be anything more tedious than being a statue? They get a spoonful of ambrosia now and then, and that is all that's left of their divine status. They're like modern-day celebrities whose time has passed. Throughout the production, we make references to various clichés of mass culture, without, I hope, losing the perspective of the French esprit.

Koncept *Orfeusza w piekle* rzeczywiście jest wielopiętrowy. Na dodatek utwór zaczyna się prawie jak klasyczny moralitet. Co z nim począć?

No właśnie, pozornie to wręcz wzorcowy moralitet: popatrzcie, pokażemy wam teraz bezeceństwa i zdrożności tego świata, ku przestrodze. Historia Orfeusza oczywiście potoczy się na opak, to już wiemy. Bardzo szybko możemy jednak dojść do niebezpiecznego przekonania, że świat wykreowany przez autorów *Orfeusza w piekle* nie ma żadnego sensu.

Sugeruje pan, że twórcy *Orfeusza* są nihilistami?

Nie sądzę. Zanurzając nas w oparach szampańskiej zabawy Offenbach sprawia, że ten „nihilizm" nie ma dotkliwego charakteru. Jest oczywiście świadectwem moralnego kryzysu. Bywa zabawny, budzi niepokój. W finale utworu ukochana Orfeusza, Eurydyka, zmienia się w bachantkę. Czy to dobre, czy złe zakończenie, i co w rzeczywistości oznacza dla bohaterki? Eurydyka reaguje na tę przemianę dzikim wrzaskiem. Ale czy będzie dziką, ekstatyczną bachantką z orszaku pijanego Dionizosa czy landrynkową nimfą z uładzonej wersji mitologii? Pointa utworu wcale nie jest jednoznaczna, poza tym, że wszystkich ostatecznie porywa szalony kankan.

***Orfeusz w piekle* będzie kolejnym utworem w repertuarze Opery Krakowskiej, którego bohaterem jest mityczny tracki śpiewak. W 2013 roku odbyła się premiera opery Christopha Willibalda Glucka *Orfeusz i Eurydyka*, jednego z najważniejszych utworów w historii muzyki. Spektakl do dziś jest w repertuarze sceny. Dialoguje pan w jakiś sposób z inscenizacją Giorgia Madii?**

Cała nasza inscenizacja jest dialogiem, ale zdecydowanie nie z tym konkretnym przedstawieniem. Opera Glucka opowiada o Orfeuszu w kategoriach wzniosłości, my zaś, za Offenbachem, pokazujemy tę wzniosłość na opak, sparodiowaną. Ale nie chodzi tu wyłącznie o pusty gest przekory. Idąc ponownie za myślą Gombrowicza, parodiujemy te formy czy wartości, które w gruncie rzeczy od dawna są pozorne czy jałowe. Można je dowolnie definiować, manipulować nimi, jak kto woli. Systemy wartości nadmuchiwane są jak balony. Ale wystarczy je przekłuć piórem Gombrowicza czy Offenbacha by zobaczyć pustkę i fałsz. Może w operetce Offenbacha nie chodzi wyłącznie o absurdalną, szaloną feerię efektów, a może jest to ostrzeżenie, by nie poddawać się presji sił, które próbują z nas uczynić bezwolne marionetki? Może takie właśnie będzie przesłanie tego spektaklu?

rozmawiała Justyna Nowicka

JUSTYNA NOWICKA, dziennikarka Radia Kraków. Zajmuje się współczesnym teatrem, operą i sztukami wizualnymi, autorka wywiadów i audycji publicystycznych.

The conceit of *Orpheus in the Underworld* is indeed multi-layered. What's more, the work opens almost as a classic morality play would. What can one do with that?

That's right, at first sight it's almost a model morality play: Look, now we're going to show you the inequities and indecencies of this world, as a warning and instruction. The story of Orpheus will, of course, go awry, we already know that. It is all too easy, however, to come to the dangerous conviction that the world conjured by the authors of *Orpheus in the Underworld* makes no sense at all.

Are you suggesting that the authors of *Orpheus* are nihilists?

I don't think so. By immersing us in an atmosphere of rollicking amusement, Offenbach takes the edge off this 'nihilism'. This is, of course, evidence of a moral crisis. It can be funny, but also disconcerting. In the finale, Orpheus' wife, Eurydice, turns into a maenad. Is this a good ending or a bad one, and what does it really mean for her as a protagonist? Eurydice reacts to this metamorphosis with a wild scream. But is she going to be a wild, ecstatic bacchant from the train of the intoxicated Dionysus or a syrupy nymph from a prettified version of mythology? The final lines of the play are by no means unequivocal, other than the fact that everyone is ultimately swept up in the insane cancan.

***Orpheus in the Underworld* is not the first work in the Krakow Opera repertory with the mythical Thracian singer as its protagonist. In 2013 we saw the premiere of Christoph Willibald Gluck's opera *Orfeo ed Euridice*, one of the most important pieces in the history of music. That production is still performed here. Are you dialoguing in any way with Giorgio Madia's production?**

Our staging is all dialogue, but definitely not with that specific production. Gluck's opera tells the story of Orpheus in terms of sublimity while we, with Offenbach, show this sublimity overturned, parodied. But this is more than just an empty gesture of defiance. To follow Gombrowicz's thinking again, we're parodying those forms or values that have long been merely for appearances' sake or plain futile. They can be freely defined, manipulated to fit one's needs. Such systems of values are inflated like balloons. But it's enough to prick them with Gombrowicz's or Offenbach's pen to see their emptiness and falsehood. Maybe Offenbach's operetta is more than an absurd, insane kaleidoscope of effects; maybe it's a warning not to yield to the pressure of the forces that are trying to turn us into listless puppets? Maybe *this* will be the message of this production?

Interview by Justyna Nowicka

JUSTYNA NOWICKA is a journalist with Radio Kraków specializing in theatre, opera, and visual arts, with a number of interviews and radio programmes to her credit.

Treść operetki

Prolog

Opinia Publiczna wyjaśnia swoją rolę w sztuce – jest współczesnym wydaniem chóru greckiego; nie tylko wyraża wątpliwości czy racje, ale czasem musi wkroczyć do akcji, gdy łamane są podstawowe prawa ustalonego porządku. Obiecuje tępić wszelkie przejawy zepsucia i stać na straży świętych więzów małżeńskich, zwłaszcza Rodziny!

Akt I.

Eurydyka i jej mąż Orfeusz, skrzypek, nauczyciel muzyki, są znudzeni sobą. Orfeusz ma romans z nimfą, która stała się jego natchnieniem, Eurydyka z pszczelarzem Arysteuszem. Właśnie biegnie do kochanka, gdy niespodziewanie na jej drodze pojawia się mąż. Spotkanie jest jeszcze jedną okazją do wyrażenia przez małżonków wzajemnej niechęci. Eurydyka nie może znieść mężowskiej gry na skrzypcach, on, artysta wpatrzony w siebie i żądny podziwu, jest głęboko urażony obojętnością żony wobec swojej twórczości. Na rozwód nie chce się jednak zgodzić, gdyż ten mógłby zaszkodzić jego reputacji i ciężko wypracowanemu stanowisku.

Małżonkowie rozstają się – on idzie udzielać lekcji, ona biegnie na spotkanie z Arysteuszem, który okazuje się nie być wcale pszczelarzem, a ukrytym pod jego postacią bogiem świata podziemnego, Plutonem. Aby porwać Eurydykę do swojego królestwa Pluton uśmierca ją przy pomocy węża, co Eurydyka przyjmuje bez żalu. Jeszcze tylko napisze krótki list do Orfeusza, zawiadamiając go o swojej śmierci i szczęśliwa zstępuje w ramionach Plutona do piekieł.

Orfeusz odnajduje list żony i cieszy się z niespodziewanego odzyskania wolności. Do akcji wkracza jednak chór oburzonych z Opinią Publiczną na czele, która nakazuje Orfeuszowi nie tylko ronić łzy z powodu śmierci żony, ale upomnieć się o przywrócenie jej życia. Orfeusz, przeklinając swój los, ulega.

Olimp. Bogowie śpią. Słodki sen przerywa powrót Diany z nocnej eskapady. Bogini opowiada o tragicznej stracie ukochanego – Akteona, przemienionego w jelenia. Jupiter przyznaje, że zrobił to dbając o opinię córki u śmiertelników. Do rozmowy włączają się bogowie, narzekając na nudę – nadmiar błękitu, nektaru i ambrozji oraz brak swobód. Omal nie dochodzi do rewolucji, gdy przybywa Merkury z wiadomością o uprowadzeniu Eurydyki przez Plutona i przybyciu jego samego na Olimp. Przebiegły bóg podziemi składa nieszczere hołdy swojemu bratu Jupiterowi, ten jednak nie daje się nabrać na pochlebstwa, strofując porywacza Eurydyki.

Synopsis

Prologue

Public Opinion explains her role in the play: she is the modern-day version of the Greek chorus; in addition to verbalizing various doubts or reasons, she must also intervene sometimes, whenever the fundamental principles of the established order are violated. She promises to counteract any manifestations of corruption and guard the sacred bonds of matrimony, especially the Family!

Act I.

Eurydice and her husband Orpheus, a violinist, are bored with each other. Orpheus is having an affair with a nymph, who has become his inspiration, and Eurydice is involved with the beekeeper Aristaeus. We find her on her way to her lover when suddenly her husband appears in her path. The encounter is yet another opportunity for the spouses to express their mutual dislike. Eurydice can't stand her husband's violin playing, while he, a self-centred and admiration-craving artist, is deeply hurt by his wife's indifference to his creative work. He refuses, however, to give her a divorce, as such a step might be harmful to his reputation and position, for which he has worked very hard. The spouses part ways: he is going off to give a music lesson, she is heading for a meeting with Aristaeus, who turns out to be not a beekeeper after all but the god of the underworld, Pluto, in disguise. To abduct Eurydice into his kingdom, Pluto takes away her life with the help of a snake, which Eurydice accepts without regret. She writes a brief note to Orpheus to notify him of her death, and descends happily into the Hadean realm and Pluto's arms.
Orpheus finds his wife's letter and is pleased by this unexpected return of his freedom. At this point, however, the chorus of the indignant, headed by Public Opinion, intervenes, bidding Orpheus not only to shed tears over the demise of his wife, but also to demand that she be brought back to life. Cursing his own fate, Orpheus acquiesces.

Olympus. The gods are asleep. Their sweet slumber is interrupted by Diane's return from a nocturnal escapade. The goddess complains about the tragic loss of her lover, Actaeon, who has been turned into a stag. Jupiter admits that he did it for the sake of his daughter's reputation with the mortals. Other gods join in the conversation, complaining of boredom – too much azure, nectar and ambrosia, to say nothing of their limited liberties. They are on the verge of rebelling when Mercury arrives with news of Eurydice's abduction by Pluto and the latter's arrival at Olympus. The cunning god of the underworld pays insincere homage to his brother Jupiter, who is, however, impervious to

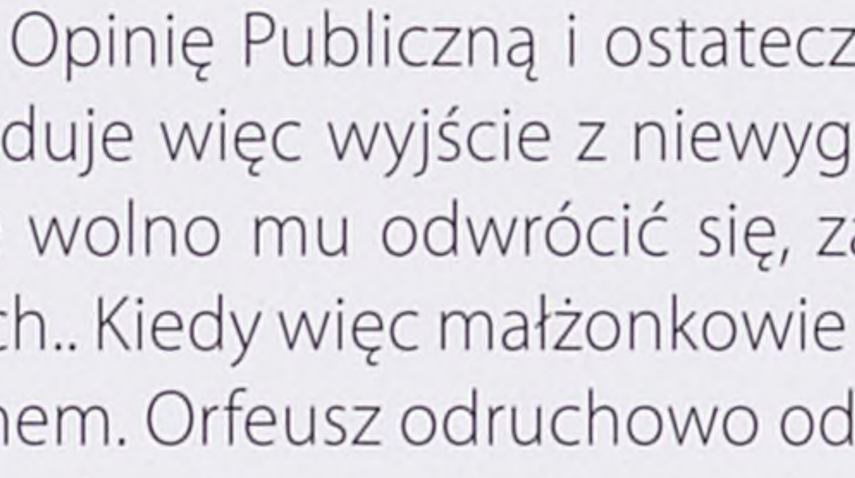
Tymczasem bogowie znów podnoszą bunt, wypominają Jupiterowi obłudę i dwulicowość wymieniając jego romanse. Wiecznie podejrzliwa i zazdrosna Junona dostaje ataku histerii. Zamieszanie przerywa przybycie Orfeusza i Opinii Publicznej. Jupiter przyjmuje ich w pełni chwały, wcześniej uspokoiwszy nastroje na Olimpie. Orfeusz cytatem ze słynnej arii Glucka przedkłada swą nieszczerą skargę na śmierć żony, wskazując Plutona jako sprawcę. Jupiter nakazuje Plutonowi zwrot Eurydyki, sam postanawia zejść do królestwa umarłych, by dopilnować sprawy. Spragnieni mocnych wrażeń bogowie proszą, by zabrał ich do piekieł. Jupiter zgadza się.

Akt II.

Eurydyka ukryta w gabinecie uciech, prywatnym „buen retiro" Plutona, piekielnie się nudzi Jedyną jej rozrywką jest rozmowa ze strażnikiem Johnem Styxem, dawnym królem Beocji, który topi smutek w wodach Lety, upijając się nimi, by zapomnieć o przeszłości. Nagle pojawia się Pluton prowadząc Jupitera, któremu proponuje ubiór na bankiet, wydany na cześć przybyłych do podziemi bogów. Eurydyce udało się wyrwać z opieki Johna Styxa. Natyka się na Jupitera przemienionego przez Kupidyna w muchę. Po namiętnym duecie Jupiter odsłania zauroczonej Eurydyce swoją prawdziwą postać. Eurydyka jest zachwycona i gotowa uciec z kolejnym kochankiem.

Tymczasem trwa uczta. Eurydyka sławi wraz z chórem Bachusa. Bogowie ruszają do menueta, który zmienia się w diabelski galop. Korzystając z zamieszania Jupiter i Eurydyka próbują się wymknąć. Pluton nie dopuszcza do ucieczki, chcąc zatrzymać Eurydykę dla siebie. Przypomina Jupiterowi, że obiecał zwrócić Eurydykę Orfeuszowi. Nie w smak to Jupiterowi, ale obawia się potępienia przez Opinię Publiczną i ostatecznego upadku autorytetu Olimpijczyków. Znajduje więc wyjście z niewygodnej sytuacji. Stawia Orfeuszowi warunek: nie wolno mu odwrócić się, zanim nie opuści wraz z Eurydyką krainy umarłych.. Kiedy więc małżonkowie docierają do brzegów rzeki, Jupiter rzuca piorunem. Orfeusz odruchowo odwraca się i szczęśliwie traci żonę, może wrócić na ziemię w ramiona swojej muzy. Eurydyka zostaje bachantką w orszaku Jupitera. Niepocieszona Opinia Publiczna zatraca się wraz z innymi w opętańczym tańcu.

Elżbieta Tosza



this flattery and scolds Eurydice's kidnapper. Meanwhile, the gods are rebelling again, accusing Jupiter of hypocrisy and duplicity, and bringing up his numerous love affairs. Always suspicious and jealous, Juno flies into a fit of hysteria. The ensuing confusion is interrupted by the arrival of Orpheus and Public Opinion. Jupiter receives them in all his glory, having first calmed the agitation ruling on Olympus. Using a quotation from Gluck's aria, Orpheus voices his insincere complaint at his wife's death, and points to Pluto as the perpetrator. Jupiter orders Pluto to return Eurydice to the complainant, and decides to descend to the underworld himself to make sure his ruling is enforced. Thirsty for diversion, the gods ask him to take them along into the infernal region. Jupiter grants their request.

Act II.

Eurydice, hidden in Pluto's entertainment chambers, his private buen retiro, is infernally bored. Her only diversion is conversation with John Styx, former king of Boeotia, now drowning his blues in the waters of the Letha, which he imbibes to forget the past. All of a sudden, Pluto arrives, leading Jupiter, to whom he suggests a disguise for the banquet to be held in honour of the gods descending into his subterranean realm. Eurydice, who has managed to escape John Styx's custody, runs into Jupiter, who has been turned into a fly by Cupid. After a passionate duet, Jupiter reveals his true form to the enchanted Eurydice. She is delighted and ready to elope with yet another lover.

Meanwhile, the feast is on. Eurydice and the chorus extol Bacchus. The gods proceed to dance the minuet, which turns into an infernal galop. Jupiter and Eurydice use the confusion to run away but Pluto prevents their escape, wishing to keep her for himself. He reminds Jupiter of his promise to return Eurydice to Orpheus. Unsavoury as this remark is for Jupiter, he fears Public Opinion and the ultimate decline of the Olympians' authority. He finds a way out of this uncomfortable situation. He gives Orpheus one condition: he must not look round before he and Eurydice leave the realm of the dead. When the spouses reach the bank of the river, Jupiter throws a lightning bolt. Orpheus cannot resist his reflex to turn round, and loses his wife – quite fortunately, as he is now able to return to the world of the living, into the arms of his muse. Eurydice becomes a maenad in Jupiter's train. Disconsolate Public Opinion joins all the others in an ecstatic frenzy of dance.

Elżbieta Tosza

projekty scenografii Anna Sekuła
set design by Anna Sekuła



Akt / Act 1

Akt / Act 1 – Olimp / Olympus

Akt / Act 1 – Olimp / Olympus



projekty kostiumów: Anna Sekuła
costume design by Anna Sekuła





Pluton / Pluto





Merkury / Mercury



TOMASZ TOKARCZYK

kierownictwo muzyczne

Kierownik muzyczny, dyrygent. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie dyrygentury Jerzego Katlewicza oraz w klasie skrzypiec Ewy Szubry-Jargoń. W latach 2002-2004 był dyrygentem oraz kierownikiem muzycznym w Operze na Zamku w Szczecinie. Od 2004 roku związany z Operą Krakowską jako jej dyrygent i kierownik muzyczny. Poprowadził ponad 500 spektakli operowych i operetkowych, w tym sprawował kierownictwo muzyczne w ponad 30 premierach. Dyryguje również wieloma koncertami symfonicznymi i oratoryjnymi. Współpracuje z licznymi instytucjami w kraju i za granicą, m.in. z Festiwalem w Wexford (Irlandia), z orkiestrą symfoniczną w Trondheim (Norwegia), Teatrem Opery i Baletu w Czelabińsku (Rosja), Polską Orkiestrą Sinfonia Iuventus, Filharmonią Pomorską w Bydgoszczy, Operą Wrocławską, Operą Bałtycką. Występuje z wybitnymi artystami, m.in. Andrzejem Dobberem, Mariuszem Kwietniem, Katarzyną Oleś-Blacha, Arturem Rucińskim, Małgorzatą Walewską. Od roku akademickiego 2016 / 2017 jest wykładowcą Akademii Muzycznej w Krakowie.



WŁODZIMIERZ NURKOWSKI

reżyseria

Reżyser. Absolwent wydziału aktorskiego i wydziału reżyserii krakowskiej PWST. Zrealizował ponad 80 spektakli. Związany z krakowskimi scenami, gdzie wyreżyserował m.in. *Antygonę* Sofoklesa, *Nie-Boską komedię* Z. Krasińskiego, *Bolesława Śmiałego* S. Wyspiańskiego, *Cyda* P. Corneille'a (Teatr Ludowy), *Męża i żonę* A. Fredry i *Listy miłosne* A. R. Gurneya (Stary Teatr), *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* O. von Horvatha, *Szkoda, że jest nierządnicą* J. Forda, (Teatr im. J. Słowackiego), *Burzę* Szekspira, *Szaleństwa panny Magdaleny* wg B. Prusa (Teatr Bagatela). Współpracował także z teatrami w Gdańsku, Łodzi, Katowicach, Kaliszu, Rzeszowie, Szczecinie. Ma w dorobku 10 przedstawień Teatru Telewizji, m.in. *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* i *Sąd ostateczny* O. von Horvatha, *Łunin czyli śmierć Kubusia Fatalisty* E. Radzińskiego, *Intrygę i miłość* F. Schillera, *W małym domku* T. Rittnera. W Operze Krakowskiej zrealizował *Orfeusza i Eurydykę* Ch. W. Glucka (1984), *Tetydę na Skyros* D. Scarlattiego (1984), *Eugeniusza Oniegina* P. Czajkowskiego (1985), *Jasia i Małgosię* E. Humperdincka (2002), *Gwałt na Lukrecji* B. Brittena (2004), *Śpiewam miłosny rym...* (2010), *Ariadnę na Naxos* R. Straussa (2012), *Cabaret lunaire* do muzyki Arnolda Schönberga (2013), *Turka we Włoszech* G. Rossiniego (2016), *Gianniego Schicchi* G. Pucciniego / *Pajace* R. Leoncavalla (2018) z także operę dla dzieci *Pan Marimba* M. Ptaszyńskiej (2008). Współpracuje z Opera Nova w Bydgoszczy, gdzie inscenizował *Don Carlosa* G. Verdiego (2016).



ANNA SEKUŁA

scenografia i kostiumy

Scenograf, kostiumograf. Przez ponad 20 lat związana z Teatrem im. J. Słowackiego w Krakowie współpracowała jednocześnie z najważniejszymi scenami dramatycznymi w kraju. Projektowała scenografię i kostiumy do przedstawień takich reżyserów jak K. Babicki, A. Bubień, K. Dejmek, M. Fiedor, M. Grabowski, B. Hussakowski, I. Kempa, T. Minc, E. Nüganen, W. Nurkowski, T. Obara, M. Stebnicka, B. Tosza, R. Zioło. Współpracowała także ze scenami muzycznymi – z Operą Wrocławską, Opera Nova w Bydgoszczy, Teatrmi Muzycznymi w Gliwicach i w Lublinie, Teatrem Rozrywki w Chorzowie, Krakowskim Teatrem Variété. W Operze Krakowskiej zrealizowała scenografie i kostiumy do oper: *Orfeusz i Eurydyka* Ch. W. Glucka (1984), *Eugeniusz Oniegin* P. Czajkowskiego (1985), *Jaś i Małgosia* E. Humperdincka (2002), *Gwałt na Lukrecji* B. Brittena (2004), *Ariadna na Naxos* R. Straussa (2012), *Turek we Włoszech* G. Rossiniego (2016), *Gianni Schicchi* G. Pucciniego / *Pajace* R. Leoncavalla (2018) i do przedstawień muzycznych: *Śpiewam miłosny rym...* (2010), *Cabaret lunaire* (2013) oraz musicalu Stevena Markwicka *Mały lord* (2011) a także do dwóch edycji baletu *Emocje* (2015, 2017).



VIOLETTA SUSKA

choreografia

Choreograf. Absolwentka Warszawskiej Państwowej Szkoły Baletowej oraz reżyserii baletu i choreografii Konserwatorium Muzycznego w St. Petersburgu (dyplom z wyróżnieniem), stażystka w zespole Maurice Béjarta w Paryżu. Pracowała jako kierownik baletu w takich teatrach jak: Opera i Operetka w Szczecinie, Teatr Muzyczny w Gdyni, Operetka Wrocławska, Teatr Muzyczny ROMA w Warszawie, Opera i Operetka w Krakowie, Teatr Muzyczny w Lublinie. Jest choreografem i reżyserem, ma w dorobku ponad 100 realizacji spektakli baletowych, musicali, oper, operetek, koncertów oraz przedstawień w teatrach dramatycznych. Przez wiele lat pracowała jako pedagog w Studium Wokalno-Aktorskim im. Danuty Baduszkowej przy Teatrze Muzycznym w Gdyni. Prowadziła warsztaty taneczne w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Pracuje jako pedagog z zawodnikami Polskiej Reprezentacji Łyżwiarzy Figurowych, a także tworzyła choreografie do programów zawodników Polskiej Kadry Olimpijskiej Łyżwiarzy Figurowych.



JAROSŁAW BIELECKI Orfeusz

Tenor. Solista Opery Krakowskiej. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie śpiewu ks. dra hab. Zdzisława Madeja (dyplom z wyróżnieniem). Współpracował z Krakowską Operą Kameralną, Warszawską Operą Kameralną, koncertował z orkiestrami Filharmonii Krakowskiej i Filharmonii Częstochowskiej. Laureat nagrody specjalnej Konkursu Wokalnego im. Jana, Edwarda, Józefiny Reszków. W Operze Krakowskiej wystąpił w ostatnich premierach tej sceny: jako Hrabia Almaviva w *Cyruliku sewilskim*, Kandyd w operetce L. Bernsteina, Flavio w *Normie*, Gherardo w *Giannim Schicchi*, Porcus w *Joannie d'Arc na stosie*, Sir Hervey w Annie Bolenie.



DOMINIK SUTOWICZ Orfeusz

Tenor. Absolwent łódzkiej Akademii Muzycznej, solista w Teatrze Wielkim w Łodzi. Jego repertuar obejmuje m.in. partie: Maxa w *Wolnym strzelcu*, Cavaradossiego w *Tosce*, Pinkertona w *Madama Butterfly*, Don José w *Carmen*, Sternika w *Holendrze tułaczu*, Stefana w *Strasznym dworze*, Jontka w *Halce*, Gastona w *Traviacie*, Ismaela w *Nabucco*, Samsona w *Samson i Dalila*, Manru w dziele Paderewskiego, Barinkaya w *Baronie cygańskim*. W Operze Krakowskiej śpiewał ostatnio partię Manrica w *Trubadurze* i tytułową partię w *Opowieściach Hoffmanna*. Współpracuje z Teatrem Wielkim – Operą Narodową w Warszawie, Teatrem Wielkim w Poznaniu, Operą Bałtycką, Wrocławską, Tiroler Landestheater w Insbruku i Finnish National Opera w Helsinkach. Poza muzyką operową wykonuje również dzieła oratoryjne, takie jak *Msza koronacyjna* Mozarta czy *Requiem* Verdiego.



MARCELINA BEUCHER Eurydyka

Sopran. Rozpoczęła edukację jako wiolonczelistka, następnie ukończyła z wyróżnieniem Akademię Muzyczną we Wrocławiu w klasie śpiewu swojej mamy prof. Marii Czechowskiej-Królickiej. W roku 2013 debiutowała rolą Violetty Valéry (*Traviata*) w Operze Bałtyckiej w Gdańsku, za którą otrzymała nagrodę im. Jana Kiepury w kategorii debiutów. Jest laureatką ogólnopolskich i międzynarodowych konkursów wokalnych w Polsce, Stanach Zjednoczonych, Rumunii, we Włoszech, na Łotwie, Węgrzech, Litwie. Występuje w teatrach operowych w Gdańsku, Szczecinie, Teatrze Wielkim-Operze Narodowej w Warszawie, Warszawskiej Operze Kameralnej, Operze Śląskiej, Operze Podlaskiej w Białymstoku. W Operze Krakowskiej kreowała partię Mimi (*Cyganeria*), Saffi (*Baron cygański*), Hrabiny Maricy oraz Olimpii, Antoni, Giulietty, Stelli w *Opowieściach Hoffmanna*. Zdobywa zagraniczne sceny operowe i koncertowe. W 2019 śpiewała m.in. partię Violetty Valéry w Operze Narodowej we Lwowie i partię Paminy w *Czarodziejskim flecie* w Tokyo Bunka Kaikan oraz Hrabinę w *Weselu Figara* w Olympus Hall Hachioji, wystąpiła także w Concertgebouw w Amsterdamie oraz wykonała partie sopranu w Carmina Burana podczas Altmark Festspiele w Niemczech.



fot. Piotr Suchodolski

KATARZYNA OLEŚ-BLACHA Eurydyka

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*, Donny Anny w *Don Giovannim* oraz Hrabiny Almaviva i Zuzanny w *Weselu Figara*, Hanny w *Strasznym dworze*, Gildy w *Rigoletcie*, Violetty w *Traviacie*, Leonory w *Trubadurze*, Zerbinetty w *Ariadnie na Naxos*, Adiny w *Napoju miłosnym*, Eurydyki w *Orfeuszu i Eurydyce*, Małgorzaty w *Mefistofelesie*, Musetty w *Cyganerii*, Fiorilli w *Turku we Włoszech*, Olimpii, Antonii, Giulietty i Stelli w *Opowieściach Hoffmanna*, Kunegundy w *Kandydzie*, tytułową Normę w operze V. Belliniego, Annę Bolenę i Łucję operach G. Donizettiego. 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.



MARIA DOMŻAŁ Eurydyka

Sopran. Urodziła się w Berlinie. Absolwentka Akademii Muzycznej w Poznaniu (dyplom z wyróżnieniem), laureatka konkursów wokalnych: im. Jana Kiepury w Krynicy-Zdroju (nagroda specjalna), *Impressio Art* w Sopocie (1. nagroda i dwie nagrody specjalne), *W kręgu Słowiańskiej* Muzyki Wokalnej w Katowicach (3. nagroda i nagroda specjalna) oraz *Międzynarodowego Konkursu im. Jana, Edwarda i Józefiny Reszków* w Częstochowie (nagroda specjalna i wyróżnienie). W 2015 r. zadebiutowała na scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu w przedstawieniu *Dziecko i czary* Ravela. W sezonie 2017/2018 wystąpiła m.in. w Operze Narodowej w Warszawie jako Frasquita w *Carmen*, w Operze Bałtyckiej w Gdańsku jako Leila w *Poławiaczach pereł* oraz Eurydyka w *Orfeuszu w piekle*. Z Polską Orkiestrą Radiową pod batutą Ł. Borowicza wykonała partię sopranową w II Symfonii Mahlera. W sezonie 2018/2019 zadebiutowała w partii Zuzanny w *Weselu Figara* oraz Eurydyki w *Orfeuszu i Eurydyce* w Operze Kameralnej w Warszawie, wykonała także partię Gildy w *Rigoletto* oraz wystąpiła jako tytułowa Ofelia w prawykonaniu dzieła F. J. Wojciechowskiego w Teatrze Wielkim w Poznaniu. W minionym sezonie nawiązała współpracę z Operą i Filharmonią Podlaską, występując jako Arsena w *Baronie cygańskim*.



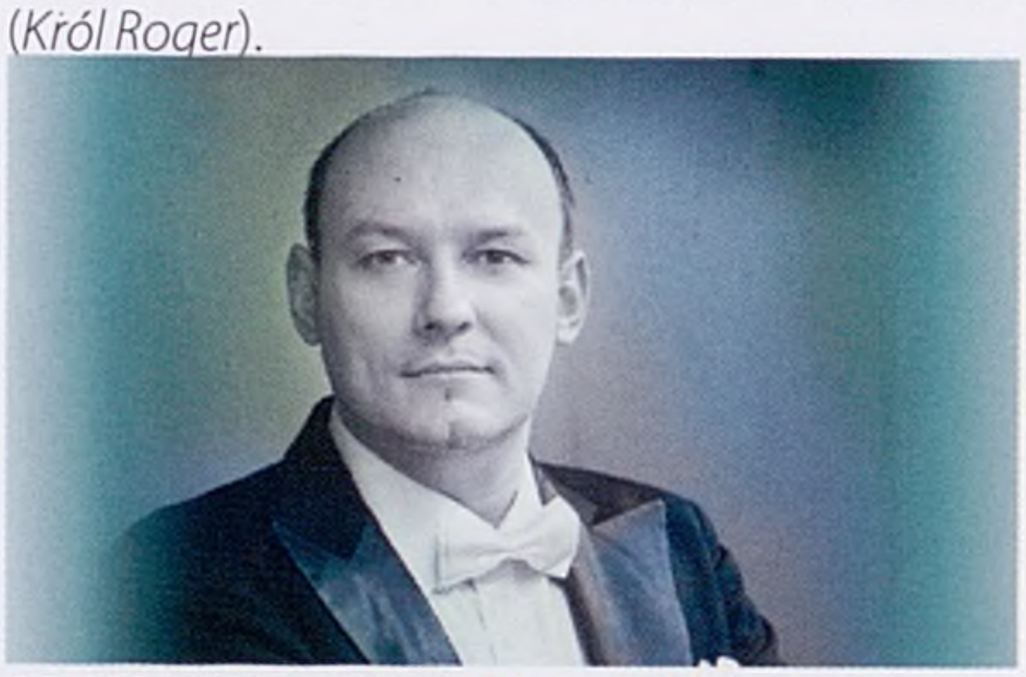
KAROLINA WIECZOREK Eurydyka

Sopran koloraturowy. Absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie. Od 2011 r. gościnna solistka Opery Krakowskiej, wystąpiła m.in. w takich partiach jak: Adela w *Zemście nietoperza*, Norina w *Don Pasquale*, Arsena w *Baronie cygańskim*, Frasquita w *Carmen*, Najada w *Ariadnie na Naxox*, Amor w *Orfeuszu i Eurydyce*, Barbarina w *Weselu Figara*, Fruma Sara w *Skrzypku na dachu*. Występuje na scenach koncertowych w Polsce i za granicą. Dużym sukcesem śpiewaczki był udział w Festiwalu Operowym „Klassik Festival Schloss Kirchstetten 2018" w Austrii, gdzie kreowała partię Rozyny w *Cyruliku sewilskim* pod batutą H. Khalatbari.



ŁUKASZ GAJ Pluton | Arysteusz

Tenor. Absolwent Akademii Muzycznej w Katowicach w klasie śpiewu solowego (dyplom z wyróżnieniem w 2008 r.). Współpracuje m.in. z Operą Wrocławską, Operą Śląską, Teatrem Wielkim w Łodzi, Operą Krakowską. W swoim repertuarze posiada ponad 30 partii operowych i operetkowych, to m.in.: Rudolfo (*Cyganeria*), Książę Mantui (*Rigoletto*), Nemorino (*Napój miłosny*), Ferrando (*Così fan tutte*), Tamino (*Czarodziejski flet*), Hrabia Almaviva (*Cyrulik sewilski*), Don Ottavio (*Don Giovanni*), Fenton (*Falsaff*), Alfredo (*La Traviata*), Pasterz (*Król Roger*).



ADAM SOBIERAJSKI Pluton | Arysteusz

Tenor. Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Katowicach. Solista Opery Krakowskiej oraz Opery Śląskiej w Bytomiu. Jest laureatem Konkursu Operetkowego im. I. Borowickiej w Krakowie, Konkursu Operowego im. A. Didura w Bytomiu i Europejskiego Konkursu Tenorów w Sosnowcu (2009). Gościnnie współpracuje z Operą Wrocławską, Operą Nova w Bydgoszczy, Teatrem Wielkim w Łodzi. Jego repertuar obejmują partie operowe takie jak: Tamino (*Czarodziejski flet*), Don Ottavio (*Don Giovanni*), Almaviva (*Cyrulik sewilski*), Don Narcisio (*Turek we Włoszech*), Nemorino (*Napój miłosny*), Leicester (*Maria Stuarda*), Riccardo Percy (*Anna Bolena*), Alfred (*Traviata)*, Leński (*Eugeniusz Oniegin*), Rodolfo (*Cyganeria*), Ernesto (*Don Pasquale*), Beppo (*Pajace*), Rinuccio (*Gianni Schicchi*) oraz operetkowe: Adam (*Ptasznik z Tyrolu*), Su-Czong (*Kraina uśmiechu*), Tassilo (*Hrabina Marica*), Edwin (*Księżniczka czardasza*), Barinkay (*Baron cygański*).



PRZEMYSŁAW REZNER Jupiter

Baryton. Solista Warszawskiej Opery Kameralnej i Teatru Wielkiego w Łodzi. Gościnnie występował również na scenach oper we Wrocławiu, w Bydgoszczy, Krakowie, Szczecinie, Poznaniu i Opery Narodowej w Warszawie. Brał udział w ponad pięćdziesięciu spektaklach premierowych, ma w repertuarze ponad siedemdziesiąt partii operowych, operetkowych i musicalowych. Występował w prestiżowych teatrach i salach koncertowych: Gewandhaus w Lipsku, Filharmonii Berlińskiej, Theater an der Wien, Grand Teatro Liceu w Barcelonie, Teatrze Festiwalowym w Salzburgu. Prowadzi również działalność koncertową współpracując z Filharmoniami: Łódzką, Pomorską, Płocką, Lubelską, Zielonogórską. Na zaproszenie Polskiej Orkiestry Radiowej wziął udział w archiwalnym nagraniu opery radiowej Grażyny Bacewicz *Przygoda króla Artura* pod dyr. Łukasza Borowicza (2010). Jest adiunktem w Akademii Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi.



GRZEGORZ SZOSTAK Jupiter

Bas. Absolwent Warszawskiej Akademii Muzycznej im. F. Chopina w klasie prof. Alicji Dankowskiej-Prawdzic. Był solistą Reprezentacyjnego Zespołu Artystycznego Wojska Polskiego, solistą Teatru Muzycznego w Lublinie, a od sezonu 2008/2009 jest solistą Teatru Wielkiego w Łodzi. Współpracuje z Operą Narodową w Warszawie, Operą Wrocławską, Operą Krakowską, Operą i Filharmonią Podla-

ską w Białymstoku, Operą Śląską w Bytomiu, Operą NOVA w Bydgoszczy, Teatrem Muzycznym w Łodzi i Mazowieckim Teatrem Muzycznym im. J. Kiepury w Warszawie. Ma w dorobku liczne koncerty i przedstawienia operowe, operetkowe, filharmoniczne i musicalowe na terenie całej Europy, koncerty dla Belgijskiej Rodziny Królewskiej oraz Księżnej i Księcia Luksemburga, koncerty sylwestrowe i noworoczne w Pałacu Festiwalowym w Cannes i w Montreux. W repertuarze artysty znajduje się ponad 60 partii solistycznych. Na scenie Opery Krakowskiej wzbudził ostatnio uznanie jako Don Pasquale oraz Geronio w *Turku we Włoszech* G. Rossiniego.



fot. Marta Ankiersztejn

ELWIRA JANASIK **Opinia Publiczna**

Mezzosopran. Absolwentka Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Jest laureatką konkursów wokalnych m.in. im. I .J. Paderewskiego w Bydgoszczy i im. Giulio Perottiego w Ueckermünde. Zdobyła II nagrodę na Międzynarodowym Konkursie im. Ady Sari w Nowym Sączu a w 2019 r. została uhonorowana nagrodą przewodniczącego jury Wiesława Ochmana w Konkursie Wokalistyki Operowej im. Adama Didura. Ma w repertuarze partie Dorabelli w *Così fan tutte*, Ottavi w *Koronacji Poppei*, Jadwigi w *Strasznym dworze*, Mary w *Holendrze tułaczu*, Mirabelli i Czipry w *Baronie cygańskim*, Suzuki w *Madama Butterfly*, Magdaleny w *Rigoletto*, Feneny w *Nabucco*. Ostatnio debiutowała w warszawskiej Operze Kameralnej w dwóch operach Mozarta: w roli Sekstusa w *La clemenza di Tito* (*Łaskawość Tytusa*) oraz jako Idamante w operze *Idomeneo*. Występowała w Teatrze Wielkim w Łodzi, Operze Bałtyckiej, Operze na Zamku w Szczecinie. Współpracuje z pianistką Jolantą Pawlik, z którą w 2014 roku nagrała płytę z pieśniami Stanisława Moniuszki.



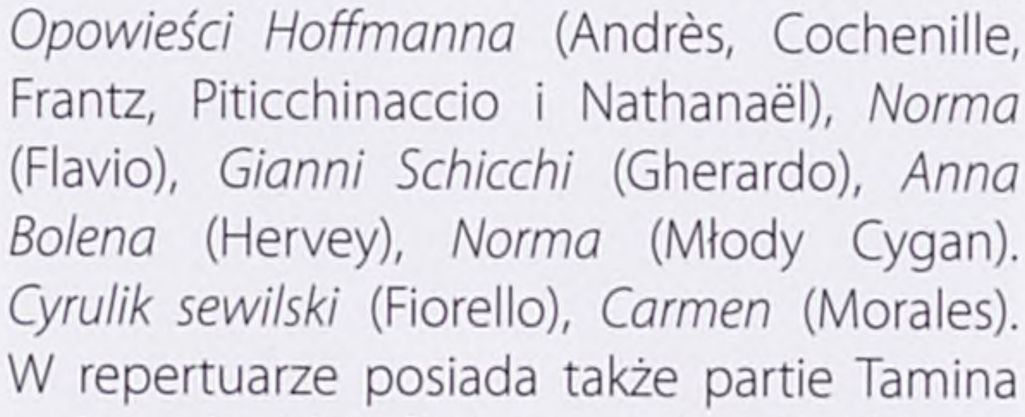
ANNA LUBAŃSKA **Opinia Publiczna**

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



KRZYSZTOF KOZAREK John Styx

Tenor. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie. Na swoim koncie posiada nagrania płyt CD z muzyką dawną oraz współpracę z takimi zespołami jak Capella Cracoviensis, Cappella Augustana, Goldberg Ensamble, La Tempesta, Accademia dell'Arcadia. Jest solistą Opery Krakowskiej, występował 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), *Norma* (Flavio), *Gianni Schicchi* (Gherardo), *Anna Bolena* (Hervey), *Norma* (Młody Cygan). *Cyrulik sewilski* (Fiorello), *Carmen* (Morales). W repertuarze posiada także partie Tamina w *Czarodziejskim flecie*, Ferranda z *Così fan tutte* oraz wiele partii oratoryjnych.



MICHAŁ KUTNIK John Styx | Mars

Baryton. Studiował na Akademii Muzycznej w Krakowie. Solista Opery Krakowskiej, ma w dorobku wiele partii; ostatnie to Falke w *Zemście nietoperza*, Maciej w *Strasznym dworze*, Żupan w *Baronie cygańskim*, Marco w *Giannim Schicchi*, Arlekin w *Ariadnie na Naxos*, Belcore w *Napoju miłosnym*, Farfarello w *Miłości do trzech pomarańczy*, Kalchas w *Pięknej Helenie*, Książę Populesku w *Hrabinie Maricy*, Schaunard w *Cyganerii*. Brał udział w światowych prapremierach dwóch spektakli Opery Krakowskiej: w operetce K. Szymanowskiego *Loteria na Mężów czyli Narzeczony nr 69* w 2007 roku, a w 2011 w musicalu *Mały lord* S. Markwicka w roli Pana Hobbsa. Współpracuje z Krakowską Operą Kameralną, z Teatrem Wielkim w Łodzi i Operą Śląską w Bytomiu, a także z Filharmonią Warmińsko-Mazurską w Olsztynie i Filharmonią Podkarpacką w Rzeszowie. Ma na swoim koncie wiele występów w kraju i za granicą, m.in. w Niemczech, Szwajcarii, Włoszech, Norwegii, Finlandii, Mołdawii oraz na Litwie.



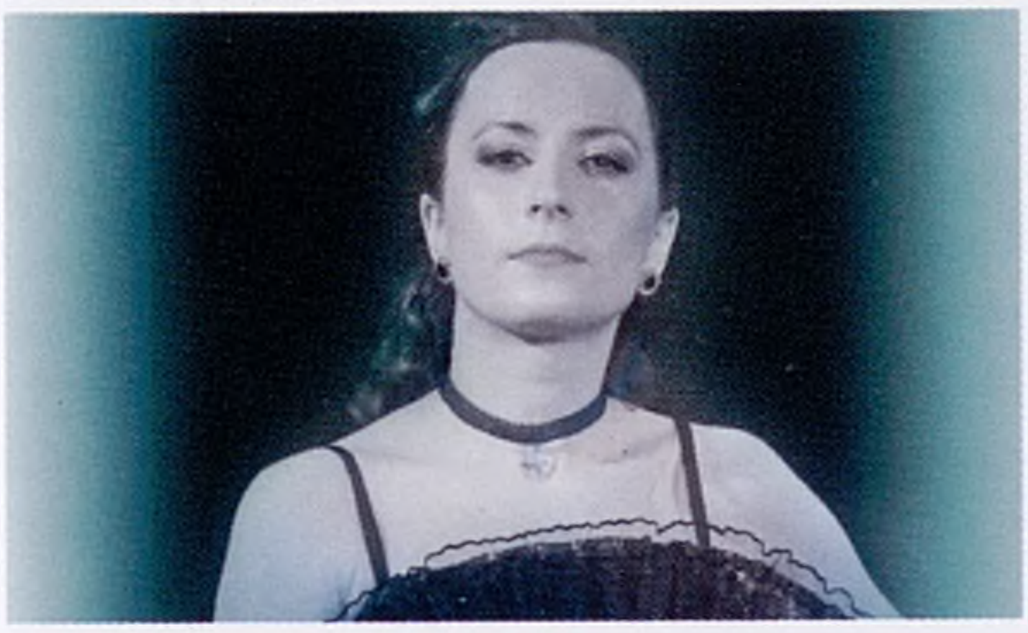
JANUSZ RATAJCZAK John Styx

Tenor. Absolwent Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, od 1988 roku solista Opery Nova w Bydgoszczy. W swoim repertuarze posiada ponad 50 ról scenicznych, w tym tak znaczące jak Don José w *Carmen* Bizeta (rola nagrodzona Złotą Maską), Stefan w *Strasznym dworze* i Jontek w *Halce* Moniuszki, Cavaradossi w *Tosce* i Pinkerton *Madame Butterfly* Pucciniego, Manrico w *Trubadurze* Verdiego, Faust w *Mefistofelesie* Aarrgio Boita, Turiddu w *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego. Śpiewał na wszystkich znaczących scenach operowych Polski. Występował również w wielu krajach Europy, m.in. w Danii, Beneluksie, Austrii, Włoszech, Francji, Niemczech, Szwajcarii oraz na Malcie i Sycylii. Brał udział w nagraniu DVD opery *Manru* Ignacego Jana Paderewskiego jako odtwórca roli tytułowej. W roku 2013 nagranie otrzymało Złotego Orfeusza Académie du Disque Lyrique w Paryżu jako najlepsza inicjatywa audiowizualna. Jest również odtwórcą roli Króla Tireboule w światowym prawykonaniu opery Aleksandra Tansmana *Złote runo*, wystawionej w 2016 roku w Teatrze Wielkim w Łodzi. Jest profesorem tytularnym i prowadzi klasę śpiewu solowego w Akademii Muzycznej w Łodzi.



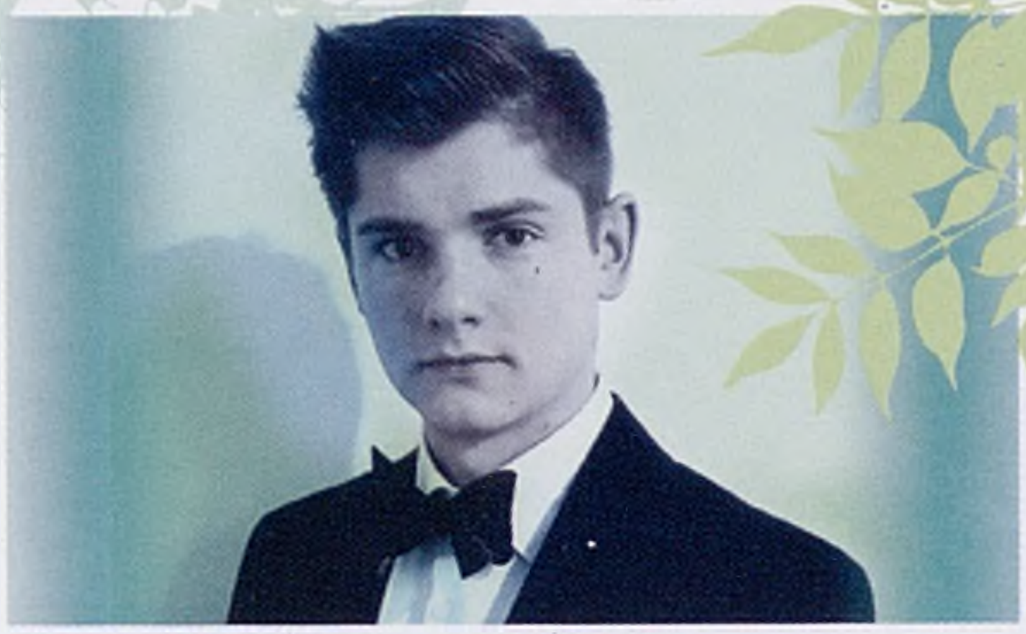
ZUZANNA CABAN Kupidyn

Sopran. Studia licencjackie ukończyła na wydziale wokalno-aktorskim Akademii Muzycznej w Łodzi. Obecnie studentka ostatniego roku studiów magisterskich Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie śpiewu dr hab. Katarzyny Oleś-Blachy. Jest finalistką i laureatką konkursów o randze krajowej i międzynarodowej. Kształciła się pod okiem wybitnych śpiewaków zarówno polskich, jak i zagranicznych. Kreowała role w dziełach operowych W. A. Mozarta, O. Nicolai'a oraz operetkach F. Lehara, czy musicalach, w tym R. Czubatego. Aktorka dubbingowa wytwórni Master-Film i SDI Polska.



PAULA MACIOŁEK Kupidyn

Sopran. Solistka Opery Krakowskiej. Absolwentka Akademii Muzycznej Krakowie w klasie śpiewu dr hab. Katarzyny Oleś-Blacha. Laureatka I nagrody w IV Ogólnopolskim Konkursie Wokalnym im. Barbary Kostrzewskiej i III nagrody w Międzynarodowym Konkursie Operetkowo-Musicalowym im. Iwony Borowickiej. Na scenie Opery Krakowskiej występowała w partiach: Lauretty w *Giannim Schicchi*, Mimi w *Cyganerii*, Noriny w *Don Pasquale*, Zuzanny w *Weselu Figara*, Paquette w *Kandydzie*, Doroty w *Beacie* Moniuszki, Małgorzaty w *Joannie d'Arc na stosie*, Lizy w *Hrabinie Maricy* i Adeli w Zemście nietoperza. Absolwentka Wydziału Budownictwa i Inżynierii Środowiska Politechniki Rzeszowskiej.



ADRIAN DOMARECKI Merkury

Tenor. Laureat konkursów wokalnych o zasięgu ogólnopolskim. Jest studentem Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie śpiewu dr hab. Katarzyny Oleś-Blachy. Współpracę z Operą Krakowską rozpoczął w spektaklu rodzinnym *Ongaku – trzy kamienie* Pawła Wójtowicza. Warsztat wokalny kształcił podczas wielu kursów pod okiem takich mistrzów jak Mariusz Kwiecień, Marcel Boone, Richard Wistreich i inni. W swoim repertuarze ma utwory oratoryjno-kantatowe od Buxtehudego do Ramireza.



ŁUKASZ RATAJCZAK Merkury

Tenor. Ukończył Akademię Muzyczna w Bydgoszczy w klasie śpiewu swojego ojca prof. Janusza Ratajczaka. Ma w repertuarze takie partie jak: Almaviva w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, Guglielmo w *Viva la Mamma* Doniezettiego, Leński w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego, Franek we *Flisie* Moniuszki, Alfred w *Zemście nietoperza* i Ottokar w *Baronie cygańskim* Straussa, Gustaw w *Krainie uśmiechu* Lehara, Boni w *Księżniczce czardasza* i Żupan w *Hrabinie Maricy* Kálmána. Jako solista współpracuje z Teatrem Wielkim w Łodzi, Operą Podlaską i Teatrem Muzycznym w Lublinie. Występował również na deskach Opery Bałtyckiej i Teatru Muzycznego w Poznaniu.



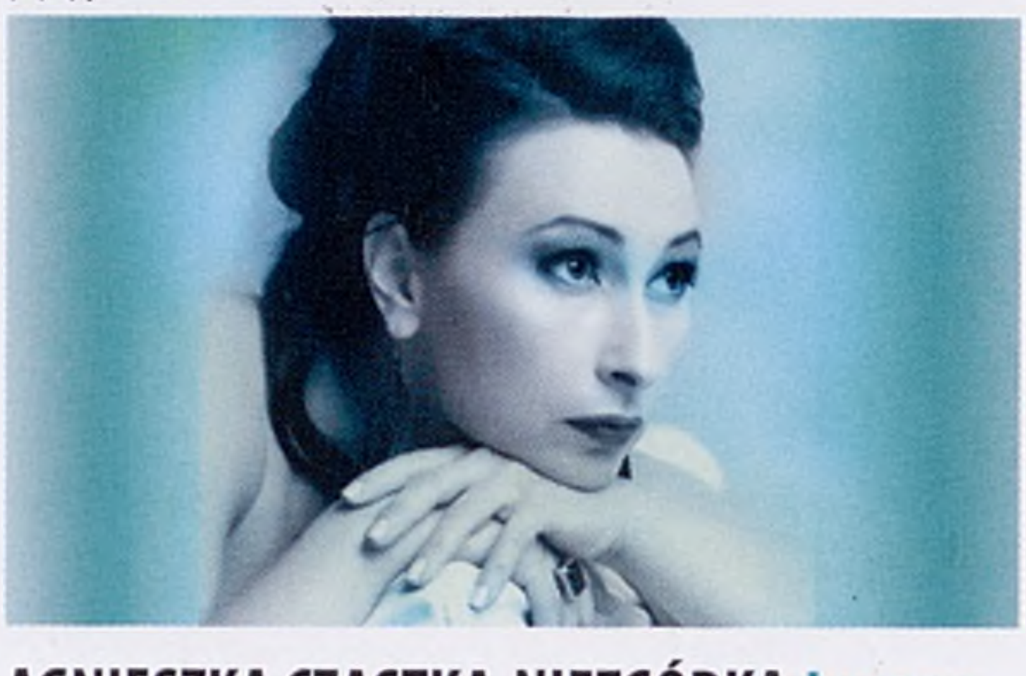
AGNIESZKA KUK Diana

Sopran. Absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie, solistka Opery Krakowskiej, gdzie kreuje m.in. rolę Elżbiety w *Tannhäuserze* Wagnera, Ulany w *Manru* Paderewskiego, Toski w operze Pucciniego, Madonny w *Joannie d"Arc na stosie* Honeggera. Związana z Teatrem Wielkim w Łodzi występuje jako tytułowa Turandot w operze Pucciniego, Halka w operze Moniuszki, Senta w *Holendrze tułaczu* Wagnera. W repertuarze ma takie partie jak Violetta w *Traviacie*, Gianetta w *Napoju miłosnym*, tytułowa Dydona w operze *Dydona i Eneasz*, Mystery w *The Fairy Queen*, Pierwszy kwiat w *Parsifalu*. Współpracuje z mediolańską Orchestra Lirico Sinfonica Idea Opus, a także sycylijską Taormina Opera Stars.



IWONA SOCHA Diana

Sopran. Absolwentka AM w Katowicach i Wydziału Radiowo-Telewizyjnego Uniwersytetu Śląskiego. Finalistka i laureatka krajowych i międzynarodowych konkursów wokalnych. W 2013 r. otrzymała nagrodę muzyczną im. Jana Kiepury. Współpracuje z Teatrem Wielkim – Operą Narodową w Warszawie, Teatrem Wielkim w Łodzi, Operą Wrocławską, Śląską i Operą Nova w Bydgoszczy. 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*, Roksany w *Królu Rogerze*, Neddy w *Pajacach*, Adeli i Rozalindy w *Zemście nietoperza*, Micaëli w *Carmen*, Saffi w *Baronie cygańskim*, Miny w *Hrabinie Maricy*. 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.



AGNIESZKA CZĄSTKA-NIEZGÓDKA Junona

Mezzosopran. Absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie, solistka Opery Krakowskiej, gdzie występowała 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*, 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*, Ciesci w *Giannim Schicchi*, Jenty w *Skrzypku na dachu*, Orestesa w *Pięknej Helenie*, Głosu Matki w *Opowieściach Hoffmanna*, Berty w *Cyruliku sewilskim* i 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.



KARIN WIKTOR-KAŁUCKA Junona | Minerwa

Sopran. Absolwentka Akademii Muzycznej w Katowicach. Od 1993 r. solistka Opery Krakowskiej, gdzie występowała m.in. jako Papagena i Pamina w *Czarodziejskim flecie*, Siebel w *Fauście*, Małgosia w *Jasiu i Małgosi*, Eurydyka w *Orfeuszu i Eurydyce*, Kate Pinkerton w *Madama Butterfly*, Safi w *Baronie cygańskim*,

Micaëla w *Carmen*, Lady Constantia w *Małym Lordzie*, Hrabina Almaviva w *Weselu Figara*, Nicoletta w prapremierze *Miłości do trzech pomarańczy*, Ciesca w *Giannim Schicchi*. Posiada także bogaty repertuar operetkowy. Prowadzi działalność koncertową obejmującą wszystkie gatunki muzyki poważnej.



MONIKA KORYBALSKA Wenus

Mezzosopran. Solistka Opery Krakowskiej, absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie oraz Wydziału Chemii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W swoim repertuarze posiada wiele znaczących partii operowych, jak tytułowa Carmen, Rosina w *Cyruliku sewilskim*, Adalgisa w *Normie*, Jane Seymour w *Annie Bolenie*, Orfeusz w *Orfeuszu i Eurydyce*, Nicklausse / Muza w *Opowieściach Hoffmanna*, Cherubin w *Weselu Figara* i Dorabella w *Così fan tutte*, Suzuki w *Madama Butterfly*, Jadwiga w *Strasznym dworze* i in. Wykonuje również dzieła kantatowo-oratoryjne oraz utwory liryki wokalnej. Współpracuje z Teatrem Wielkim w Łodzi oraz Operą na Zamku w Szczecinie. Uczestniczka wielu znaczących festiwali muzycznych jak Festiwal Muzyki Polskiej, Festival de Wilz, Bologna Festival, Opera Rara. Laureatka i finalistka konkursów wokalnych (m.in. Konkurs Operetkowy im. Iwony Borowickiej, Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Anoniny Campi).



EWA MENASZEK Wenus

Mezzosopran. Absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie śpiewu prof. dr hab. Agnieszki Monasterskiej. Studiowała również w Hochschule für Musik w Dreźnie u prof. Matthiasa Henneberga. Umiejętności wokalne doskonaliła uczestnicząc w kursach pod kierunkiem prof. Ryszarda Karczykowskiego, Mariusza Kwietnia, Piotra Beczały. Laureatka III nagrody w Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Reszków w Częstochowie. W Operze Krakowskiej wystąpiła do tej pory w partii Drugiego Elfa w *Śnie nocy letniej* F. Mendelssohna oraz jako Mercedes w *Carmen* G. Bizeta.



MARTA ABAKO Minerwa

Sopran. Ukończyła Akademię Muzyczną w Krakowie. Sztukę wokalną 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*, Siebla 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.



MAGDALENA BARYLAK Minerwa

Sopran. Solistka Opery Krakowskiej, gdzie śpiewała m.in. tytułowe partie w *Tosce*, *Halce*, *Madama Butterfly*, *Ariadnie na Naxos* a także partie Joanny w *Diabłach z Loudun*, Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie*, Hrabiny Almaviva w *Weselu Figara*, Fatamorgany w *Miłości do trzech pomarańczy*, Elżbiety w *Tannhäuserze*, Leonory w *Trubadurze*, Saffi w *Baronie cygańskim*. Występowała w Operze Narodowej w Warszawie jako Królowa Małgorzata w *Iwonie księżniczce Burgunda* Z. Krauzego. Współpracuje z Operą Wrocławską (tytułowa Hagith w operze Szymanowskiego, Abigail w *Nabucco*, Żona Baraka w *Kobiecie bez cienia*, Ewa w *Raju utraconym*, Halka w operze Moniuszki, Lady Makbet w *Makbecie*, a także Tosca, Marszałkowa w *Kawalerze srebrnej róży* i Senta w *Latającym Holendrze*), Operą Nova w Bydgoszczy, Teatrem Wielkim w Łodzi, Operą Bałtycką i Operą na Zamku w Szczecinie. Repertuar operowy wzbogaca o koncerty oratoryjne, recitale pieśni, sięga często do muzyki współczesnej, mając na swym koncie liczne prawykonania.



SEBASTIAN MARSZAŁOWICZ Mars

Bas. Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Krakowie w klasie prof. Piotra Kusiewicza (2014), wcześniej Wydział Inżynierii Materiałowej i Ceramiki Akademii Górniczo – Hutniczej. Od sezonu 2018/19 jest solistą Opery Krakowskiej, gdzie śpiewa partię Don Basilio w *Cyruliku sewilskim*, Cara Iwana i Inkwizytora w *Kandydzie*, Herolda w *Joannie d'Arc na stosie*. Stale współpracuje z Orkiestrą Straussowską „Obligato" a także z Krakowską Operą Kameralną i Warszawską Operą Kameralną.



JACEK OZIMKOWSKI Mars

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

ĆMIELOWSKIE
FIGURKI

Fabryka Porcelany AS Ćmielów
w 1996 roku wznowiła produkcję
ćmielowskich figurek z lat 50. i 60 XX w.
Dziś manufaktura wytwarza ręcznie
ponad 400 wzorów.

Znaczna część kolekcji to projekty
rzeźb kameralnych z lat 60. XX wieku,
współcześnie są one produkowane
z oryginalnych modeli form-matek.

Tradycyjny sposób produkcji, połączony
ze światowej klasy wzornictwem, czyni
porcelanowe wyroby ćmielowskie
dziełami sztuki.



Fabryka Porcelany AS Ćmielów - showrooms www.as.cmielow.com.pl

ĆMIELÓW
1804

Ćmielów
ul. Sandomierska 243
+48 15 861 20 21 wew. 21
biuro@cmielow.com.pl

Kraków
ul. Starowiślna 64
+48 792 04 77 66
krakow@cmielow.com.pl

Warszawa
ul. Nowy Świat 7
(Manufaktura Stylu)
+48 883 370 908

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

Kierownik Chóru / Choir Master JANUSZ WIERZGACZ
Kierownik Baletu / Ballet Director WIOLETTA MACIEJEWSKA
Kierownik Studia Baletowego / Ballet Studio Director MAGDALENA MALSKA

ADMINISTRACJA / ADMINISTRATION
Z-ca Dyrektora ds. Organizacyjnych / Deputy Manager for Organisation KATARZYNA RYTYSA-BAŃBUŁA
Główny Księgowy / Chief Accountant MAŁGORZATA ŻAK
Kierownik Działu Koordynacji Pracy Artystycznej / Artistic Coordination Manager KRZYSZTOF SZAFRAN
Sekretarz Literacki / Publications Manager 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. Techniczno-Administracyjnych
Deputy Manager for Technical and Organisational Matter MARIAN PACIOREK
Kierownik Działu Produkcji / Deputy Production Manager WERONIKA KOWALCZYK
Kierownik Działu Eksploatacji / Operations Department Manager EDWARD FIC
Kierownik Sceny / Stage Manager WOJCIECH SZCZYGIEŁ

Pracownia Scenotechniczna / Stage Technology Section PAWEŁ JUREK
Pracownia Akustyczna / Acoustic Section JĘDRZEJ RUSIN
Pracownia Elektryczna / Electrical Section PIOTR ROPEK
Pracownia Modelatorska / Modelling Section WACŁAW DIDUR
Pracownia Malarska / Painting Section MAREK JAROSZ
Pracownia Krawiecka Damska / Ladies' Dressmaking Atelier KATARZYNA KLĘBCZYK
Pracownia Krawiecka Męska / Men's Dressmaking Atelier EWA DURA
Magazyn Kostiumów / Costume Stockroom ELŻBIETA KOWAL
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
niedziele i święta na dwie godziny przed wieczornym spektaklem
on Sundays and Public Holidays 2 hours before an evening performance

Bilety do nabycia w Kasie oraz online na www.opera.krakow.pl
Tickets are available at the Krakow Opera Box Office and at www.opera.krakow.pl

redakcja programu / editor
ELŻBIETA TOSZA
opracowanie graficzne / graphic design by
GRAŻYNA MAŚLANKOWSKA
w szacie graficznej programu wykorzystano projekcje autorstwa
ANNY SEKUŁY i MAŁGORZATY ZWOLIŃSKIEJ
Projections by ANNA SEKUŁA and MAŁGORZATA ZWOLIŃSKA
were used in the programme's visuals
na okładce wykorzystano plakat PIOTRA SUCHODOLSKIEGO
on the cover a poster by PIOTR SUCHODOLSKI

tłumaczenie / translation JERZY JURUŚ

wydawca / publisher Opera Krakowska
październik / Oktober 2020

www.opera.krakow.pl

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO

OPERA KRAKOWSKA

MAŁOPOLSKA

Mecenas
Opery Krakowskiej

Sponsor
Opery Krakowskiej

KRAKÓW AIRPORT
im. Jana Pawła II

Bank Polski

Patroni medialni premiery

DZIENNIK POLSKI

TVP 3
KRAKÓW

inyour pocket
ESSENTIAL
CITY GUIDES

RMF Classic

interia

STYL.PL

Presto
MUZYKA FILM SZTUKA

TYGODNIK
ANGORA

KARNET

Czytaj bez wychodzenia z domu



Dziennik Polski
ze wszystkimi dodatkami
w formacie PDF
i z nieograniczonym
dostępem do treści
internetowych

Mniej niż 1 zł dziennie W prenumeracie rocznej

1.

Wejdź na stronę:

Plus.dziennikpolski24.pl/kup

2.

Wybierz Pakiet z e-wydaniem

Prenumerata roczna jest najkorzystniejsza!

W jej ramach codzienne e-wydanie i dostęp do serwisu kosztuje mniej niż 1 zł.

3.

Dokonaj płatności

Wypełnij prosty formularz, a następnie zapłać szybko i wygodnie kartą kredytową lub przelewem i czytaj tak, jak lubisz: na telefonie, tablecie lub komputerze!

Jesteś przedstawicielem firmy lub instytucji?

Skontaktuj się z nami, a my przygotujemy dla Ciebie dedykowaną ofertę na prenumeratę cyfrową.

Napisz do nas:

plus@dziennikpolski24.pl

www.opera.krakow.pl