DOLNY ŚLĄSK
INSTYTUCJA KULTURY SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO

OPERA WROCŁAWSKA

INSTYTUCJA KULTURY SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO

EWA MICHNIK
DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY

LEGENDY O MARYI

Hry o Marii

BOHUSLAV MARTINŮ

The Miracles of Mary

POLSKIE PRAWYKONANIE
The First Polish Performance

II FESTIWAL OPERY WSPÓŁCZESNEJ
2nd Festival of Contemporary Opera

Opera Wrocławska, Październik 2010

TAURON
POLSKA ENERGIA

SPONSOR II FESTIWALU OPERY WSPÓŁCZESNEJ
SPONSOR OF 2ND FESTIVAL OF CONTEMPORARY OPERA

Correggio | Madonna Campori | 1517-1518

OPERA WROCŁAWSKA

INSTYTUCJA KULTURY SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO

EWA MICHNIK
DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY

LEGENDY O MARYI

HRY O MARII | THE MIRACLES OF MARY

BOHUSLAV MARTINŮ

II FESTIWAL OPERY WSPÓŁCZESNEJ
2ND FESTIVAL OF CONTEMPORARY OPERA

OPERA W 4 CZĘŚCIACH | OPERA IN 4 PARTS

BRNO, 1935 – PRAPREMIERA | THE WORLD PREMIERE

POLSKIE PRAWYKONANIE | THE FIRST POLISH PERFORMANCE

PT | FR, SO | SA **1, 2 X 2010 19:00**

KOPRODUKCJA Z NÁRODNIM DIVADLEM W PRADZE
COPRODUCTION WITH NÁRODNÍ DIVADLO IN PRAGUE

CZAS TRWANIA SPEKTAKLU | DURATION: 180 MIN.
1 PRZERWA | 1 INTERVAL

SPEKTAKL WYKONYWANY JEST W JĘZYKU CZESKIM Z POLSKIMI NAPISAMI
CZECH LANGUAGE VERSION WITH POLISH SUBTITLES

SEZON JUBILEUSZOWY
65-LECIE POLSKIEJ SCENY OPEROWEJ WE WROCŁAWIU
JUBILEE SEASON
65TH ANNIVERSARY OF THE POLISH OPERATIC STAGE IN WROCŁAW

TAURON POLSKA ENERGIA

SPONSOR II FESTIWALU OPERY WSPÓŁCZESNEJ
SPONSOR OF 2ND FESTIVAL OF CONTEMPORARY OPERA

AUTORZY LIBRETTA | AUTHORS OF LIBRETTO

PROLOG | PROLOGUE

Vitězslav Nezval
Na podstawie starofrancuskiej sztuki
After the old French liturgical play

II CZĘŚĆ | 2ND PART

Bohuslav Martinů
Na podstawie staroflamandzkiej sztuki w opracowaniu Henri Ghéona i tłumaczeniu Viléma Závady
After the old Flemish play adapted by Henri Ghéon and translated by Viléma Závady

III CZĘŚĆ | 3RD PART

Bohuslav Martinů
Na podstawie ludowej poezji morawskiej
After the Moravian folk poetry

IV CZĘŚĆ | 4TH PART

Bohuslav Martinů
Na podstawie opowiadania Juliusa Zeyer'a, dwóch średniowiecznych, francuskich mirakli, ludowej poezji morawskiej, psalmów i tekstów liturgicznych
After the short story by Julius Zeyer, two French medieval miracle plays, the Moravian folk poetry, psalms and liturgical texts

REALIZATORZY | PRODUCERS

Tomasz Szreder
Kierownictwo muzyczne, dyrygent | Music Direction, Conductor

Jiří Heřman
Reżyseria | Direction

Pavel Svoboda
Dekoracje | Set Designs

Alexandra Grusková
Kostiumy | Costume Desings

Jan Kodet
Choreografia | Choreography

Daniel Tesař
Reżyseria świateł | Lighting Design

Anna Grabowska-Borys
Przygotowanie Chóru Opery Wrocławskiej | Wrocław Opera Choir Master

Agnieszka Franków - Żelazny
Przygotowanie Chóru Filharmonii Wrocławskiej
Wrocław Philharmonic Choir Master

Lucie Holánková
Asystent choreografa | Assistant Choreographer

Hanna Marasz
Asystent reżysera | Assistant Director

Monika Tropper
Przygotowanie Chóru Dziecięcego Opery Wrocławskiej
Wrocław Opera Children's Choir Master

Mateusz Wiśniewski
Tłumaczenie libretta | Libretto translation

Justyna Skoczek, Olesya Tutova, Katarzyna Pawłowicz
Korepetytorzy Solistów | Soloists' Coaches

Adam Frontczak, Julian Żychowicz
Inspicjent | Deputy Stage Manager

OBSADA | CAST

PROLOG | PROLOGUE

Panny roztropne i nierozsądne | The Wise and the Foolish Virgins
Dramat w jednej części | Drama in one part

Gabriel
BARBARA BAGIŃSKA
Panna nierozsądna | Foolish Virgin
ANNA BERNACKA, DOROTA DUTKOWSKA
Handlarze olejem | Dealers In Oils
WIKTOR GORELIKOW, MACIEJ KRZYSZTYNIAK, DAMIAN KONIECZEK, MAREK PAŚKO
Oblubieniec | Bridegroom
EVGENIYA KUZNETSOVA, ANNA LICHOROWICZ, BARBARA BAGIŃSKA, ŁUKASZ GAJ, ANDRZEJ KALININ, JACEK JASKUŁA, ŁUKASZ ROSIAK, DAMIAN KONIECZEK, MAREK PAŚKO

II CZĘŚĆ | 2ND PART

Mariken z Nimégue | Mariken of Nimégue
Sztuka w jednej części | Miracle play in one part

Mariken
ANASTAZJA LIPERT
Diabeł | Devil
JACEK JASKUŁA, ŁUKASZ ROSIAK
Chrystus | Christ
DAMIAN KONIECZEK, MAREK PAŚKO
Matka Boża | Mother of God
DOROTA DUTKOWSKA
Maszkaron | Mascaron
ŁUKASZ GAJ, ANDRZEJ KALININ
Pijak | Drunkard
WIKTOR GORELIKOW, MACIEJ KRZYSZTYNIAK
Dziewczę | Girl
ANASTAZJA LIPERT

III CZĘŚĆ | 3RD PART

Boże Narodzenie | The Nativity
Pastorałka w jednej części | Pastoral in one part

Maria | Mary
ANASTAZJA LIPERT
Kowal | Blacksmith
WIKTOR GORELIKOW, MACIEJ KRZYSZTYNIAK
Córka kowala | Blacksmith's daughter
ANNA BERNACKA, DOROTA DUTKOWSKA
Szynkarz | Innkeeper
JACEK JASKUŁA, ŁUKASZ ROSIAK

IV CZĘŚĆ | 4TH PART

Siostra Paskalina | Sister Pascalina
Legenda w jednej części | Legend in one part

Siostra Paskalina | Sister Pascalina
EVGENIYA KUZNETSOVA, ANNA LICHOROWICZ
Siostra Marta | Sister Martha
ANNA BERNACKA, DOROTA DUTKOWSKA
Kwatret | Vocal Quartet
ANASTAZJA LIPERT, BARBARA BAGIŃSKA, ANNA BERNACKA, DOROTA DUTKOWSKA, ŁUKASZ GAJ, ANDRZEJ KALININ, WIKTOR GORELIKOW, MACIEJ KRZYSZTYNIAK

Narrator
WŁODZIMIERZ CHOMIAK*, BŁAŻEJ MICHALSKI*

SOLIŚCI, ORKIESTRA, CHÓR, CHÓR DZIECIĘCY, BALET OPERY WROCŁAWSKIEJ
SOLOIST, ORCHESTRA, CHOIR, CHILDREN CHOIR, BALLET OF THE WROCŁAW OPERA
CHÓR FILHARMONII WROCŁAWSKIEJ | WROCŁAW PHILHARMONIC CHOIR

* gościnnie | guest

DYREKCJA ZASTRZEGA SOBIE PRAWO DO ZMIAN W OBSADACH
THE CURRENT CAST IS SUBJECT TO CHANGE

ŻYCIORYS BOHUSLAVA MARTINŮ

THE LIFE OF BOHUSLAV MARTINŮ

ONDŘEJ HUČÍN

Bohuslav Martinů urodził się 8 grudnia 1890 roku w czeskiej miejscowości Polička. W 1897 r. zaczął grać na skrzypcach, a sześć lat później napisał pierwszą kompozycję. W 1912 r. ukończył konserwatorium. Z tego roku pochodzą jego dzieła: cykl fortepianowy *Loutky* i cykl pieśni *Nipponari*.

W czasie I wojny światowej Martinů pracował jako skrzypek w Filharmonii Czeskiej i nauczyciel gry na skrzypcach w Poličce. Następnie przeniósł się do Pragi, gdzie objął stanowisko muzyka w grupie drugich skrzypiec w tamtejszej filharmonii. W 1922 r. rozpoczął studia kompozytorskie u Josefa Suka, a rok później wyjechał do Paryża, aby uczyć się u Alberta Roussela.

W pierwszej połowie lat 20-tych Martinů skomponował balety: *Istar* (1921) i *Kdo je na světě nejmocnější* (1923) a także osławiony skandalem *Half-Time* (Poločas, 1924), po którego wystawieniu autorowi zarzucono pogoń za sensacją i epigońskie w stosunku do Strawińskiego. Dzięki powodzeniu *Koncertu smyczkowego op. 2* (1925) i kompozycji na orkiestrę *La Bagarre* (Vřava, 1926), Martinů dostał się na scenę międzynarodową. Obok baletów *Vzpoura* (1925), *Motýl, který dupal* (1926), powstały opery: *Voják a tanečnice* (1927), *Slzy noże* (1928) i *Tři přání* (1929)

Twórca zwracał się ku inspiracji archaicznymi wątkami i formami, poszukiwał też własnych korzeni w specyficznej czeskiej i morawskiej muzykalności. W tym duchu powstały m.in.: *I Koncert wiolonczelowy* (1930), septet *Les Rondes* (1930), *Kwartet smyczkowy z orkiestrą* (1931), zbiory *Česká říkadla* (1930), *Čtyři písně o Marii* (1934). Szczytowym osiągnięciem tej tendencji jest opera *Legendy o Marii* (1934) na podstawie dramatów średniowiecznych i poezji ludowej. Martinů przebywał przede wszystkim w Paryżu, jednak regularnie odwiedzał swoje miasto rodzinne, Pragę i inne miasta Czechosłowacji. Stopniowo zyskiwał renomę w wielu państwach europejskich, a także w USA (nagroda fundacji Elisabeth Sprague-Coolidge za *Septet smyczkowy*). Nawiązał też współpracę z prestiżowym niemieckim wydawnictwem Schott.

W latach 30-tych Martinů poświęcił się głównie pracy nad operami. Powstały: *Hlas lesa*, *Veselohra na mostě* (1935), opera-balet *Divadlo za bránou* (1936), *Alexandre bis* (1937) i przede wszystkim jeden z najznakomitszych utworów: *Julietta aneb Snář* (światowa premiera: Teatr Narodowy w Pradze,1938).

W 1940 r. Martinů opuścił Paryż. W 1941 r. osiadł ostatecznie w Nowym Jorku. Tam nawiązał ścisłą współpracę z dyrygentem i dyrektorem Boston Orchestra - Sergiejem Kusewickim. Poświęcił się również działalności pedagogicznej (Bershire Music Center, Mannes School of Music w Nowym Jorku, Princeston University).

W pierwszej połowie lat 50-tych twórca powrócił do pracy nad operą, powstały: jednoaktówka *Čím lidé žijí* (1952), *Ženitba*, napisana dla telewizji NBC i *Mirandolina*.

W 1953 r. Martinů przeniósł się do Nice we Francji. W ostatnim okresie twórczości naszkicował dwa ze swych najistotniejszych utworów: oratorium *Epos o Gilgamešovi* (1955) i operę *Řecké pašije* (1957). W 1957 r. - na zaproszenie przyjaciela dyrygenta Paula Sachera - Martinů przeprowadził się na stałe do Szwajcarii.

W 1959 r. po rekonwalescencji po poważnej chorobie Martinů wrócił do intensywnej pracy, zrewidował drugą wersję opery *Řecké pašije*, skomponował kantaty: *Mikeš z hor* i *Proroctví Izaiášovo* oraz zbiory dla dzieci: *Písničky* i *Ptačí hody*, *Čtyři madrigaly* i *Nonet*. Zmarł 28 sierpnia 1959 r. Został pochowany w szwajcarskim Schönenbergu, skąd jego szczątki przewieziono po 20-tu latach do rodzinnej Poličky.

Tłumaczenie z języka czeskiego - Agnieszka Darcuń-Skowronek

Bohuslav Martinů was born on 8 December 1890 in the Czech town of Polička. In 1897 he began to play the violin, and six years later wrote his first composition. In 1912 he completed his studies at a conservatoire; from this year come his piano cycle *Loutky* and song cycle *Nipponari*.

During the Great War Martinů worked as a violinist at the Czech Philharmonic and a violin teacher in Polička. Following this he moved to Prague, where he took up the post of musician among the second violins at the Philharmonic. In 1922 he began studying composition with Josef Suk, a year later leaving for Paris to learn from Albert Roussel.

In the first half of the 1920s Martinů composed the ballets *Istar* (1921) and *Kdo je na světě nejmocnější* (1923), as well as the infamous scandal *Half-Time* (Poločas, 1924), the staging of which saw the author accused of pursuing sensation and epigonism in relation to Stravinsky. Thanks to the success of *String Concerto* Op. 2 (1925) and the composition for orchestra *La Bagarre* (Vřava, 1926), Martinů ascended to the international stage.

Besides the ballets *Vzpoura* (1925) and *Motýl, který dupal* (1926), the operas *Voják a tanečnice* (1927), *Slzy nože* (1928) and *Tři přání* (1929) came into being.

The artist turned to the inspiration of archaic motifs and forms, and also sought his own roots in a unique Czech and Moravian musicality. In this spirit came about such works as *Cello Concerto No. 1* (1930), the septet *Les Rondes* (1930), *String Quartet with Orchestra* (1931) and the collections *Česká říkadla* (1930) and *Čtyři písně o Marii* (1934). The crowning achievement of the tendency is *The Miracles of Mary* (1934), with its basis medieval dramas and folk poetry (the premiere coming in Brno, 1935).

Martinů spent his time above all in Paris, yet regularly visited Polička, Prague and other places in Czechoslovakia. He gradually won renown in many European countries, as well as the USA (including a prize from the Elizabeth Sprague Coolidge Foundation for his *String Sextet*). He also entered into collaboration with the prestigious German publisher Schott.

In the 1930s Martinů devoted himself chiefly to work on operas, leading to the creation of *Hlas lesa*, *Veselohra na mostě* (1935), the opera-ballet *Divadlo za bránou* (1936), *Alexandre bis* (1937) and, above all, one of the most outstanding works: *Julietta aneb Snář* (its world premiere taking place at the National Theatre in Prague, 1938).

In 1940 Martinů left Paris, and in 1941 finally settled in New York. There he began a close collaboration with Serge Koussevitzky, conductor and director of the Boston Orchestra, also devoting himself to educational activity (with the Berkshire Music Center, Mannes School of Music in New York and Princeton University).

In the first half of the 1950s the artist returned to working on opera, the period seeing the appearance of the one-act *Čím lidé žijí* (1952), *Ženitba*, written for NBC television, and *Mirandolina*.

In 1953 Martinů moved to Nice in France. In his final productive period he sketched two of his most important works: the oratorio *Epos o Gilgamešovi* (1955) and opera *Řecké pašije* (1957). In 1957, at the invitation of a friend, the conductor Paul Sacher, Martinů moved permanently to Switzerland. In 1959, following recovery from a serious illness, Martinů returned to work intensively, revising a second version of the opera *Řecké pašije* and composing the cantatas *Mikeš z hor* and *Proroctví Izaiášovo* and the collections for children *Písničky* and *Ptačí hody*, and *Čtyři madrigaly* and *Nonet*. He passed away on 28 August 1959, and was buried in Schönenberg in Switzerland. His remains were relocated 20 years later, to his birthplace of Polička

William Dyce | *Madonna* | *1845*

BOHUSLAV MARTINŮ O OPERZE
BOHUSLAV MARTINŮ ON OPERA

Nasza epoka odpowiadała zasadzie dramatyzowania charakteru. W operze jesteśmy zmuszeni przygotować tekst jako stopniowy rozwój w czasie, a także „wyjaśnianie" szczegółów. Wyjaśnianie w formie recytatywu zajmuje czasem znaczną część opery i przeciąża całą koncepcję. W większości są to szczegóły, które pojęlibyśmy także bez wykładni. Nawiasem mówiąc, widzowie często nawet nie rozumieją, o co właściwie chodzi, a mimo to opera jako dzieło muzyczne na tym nie cierpi.
Cały system charakterystyki psychologicznej prowadzi bardziej do powieści teatralnej niż do teatru. Jeśli przyjmiemy stanowisko, które nazwałbym raczej stanowiskiem sytuacji, zatracimy „charakteryzujący" stosunek, ale zbliżymy się do akcji i zyskamy ogromną wolność dysponowania formą muzyczną i teatralną, ponieważ nie będziemy zmuszeni do „śledzenia" rozwoju dramatu.
Całą scenę i aktorów stawiamy w nowej roli. Doskonale wiemy, że przez powtarzanie pewnych psychologicznych albo emotywnych tekstów, gest aktorów uległ pełnej mechanizacji. Także słowo i śpiew stały się mechaniczne, a całość bezwiednie ciąży ku komice. Aktor wprowadza niezwykłe działanie emotywne i gestykulację tam, gdzie jego pasaż jest lekki; a gdzie jest ciężki, tam się skupia wyłącznie na śpiewie. Wszystko to razem jest dziś już niemal w większości przypadków mechanicznym „aktorstwem wyrażającym". Winy za to nie ponoszą ani śpiewacy, ani aktorzy. Jeśli nie damy im możliwości zastosowania stereotypowych wariacji aktorskich, nie będą ich stosować, będą chodzić po scenie jak żywi ludzie, poruszając się w sposób naturalny i mówiąc naturalnie. To stawia większe wymagania widowni, ale również zwiększa jej zainteresowanie sztuką. Moje libretta nie mają prostej i realistycznej ciągłości. Są to wybrane „słowa", które w sposób zbliżony odpowiadają danej sytuacji, a często nawet wcale nie odpowiadają, tylko łączy je w całość akcja. To teksty poezji ludowej, które nie łączą się ze sobą w żaden sposób. W Paskalinie na przykład jest tylko jedno zdanie tekstu prozy, które uzupełniłem, pozostałe pochodzą z tekstów ludowych lub są cytatami religijnymi. Tekst jest właściwie tak dobrze znany, jak wiele innych tekstów ludowych, A jednak uwaga widzów zwiększa się z powodu znanej treści, jak i piękna tekstu, gdzie każde słowo „brzmi" i gdzie mam obowiązek wykorzystać umiejętności śpiewacze aktora-śpiewaka, a także jego umiejętności dramatyczne.

Odręczne notatki Bohuslava Martinů, 1943; na podstawie publikacji *Teatr B. Martinů* M. Šafránka
Tłumaczenie z języka czeskiego - Agnieszka Darcuń-Skowronek

Our era has corresponded to the principle of the dramatisation of nature. In opera we are compelled to prepare a text as a gradual development in time, and also an 'explanation' of details. Explanation in the form of a recitative occupies at times a considerable part of the opera and overburdens the entire conception, while in most cases these are details which we would also comprehend without interpretation. An audience, incidentally, often does not even understand what it is that is happening, yet the opera as a musical work does not suffer for it. The entire system of psychological characterisation leads more to a theatrical novel than theatre. If we take a position which I would really call that of situation, we will lose the 'characterising' attitude, but move closer to the action and gain a tremendous freedom in the disposal of musical and theatrical form, for we will not be compelled to 'follow' the development of the drama.
Stage and actors all we place in a new role. We know perfectly well that through the repetition of certain psychological and emotive texts, gestures by the actors undergo full mechanisation. Word and song too become mechanical, and the whole unintentionally leans toward the comic. The actor introduces unusual emotive action and gesticulation where his passage is light; where it is heavy he concentrates solely on song. All of this together has become today, in almost every case, a mechanical 'expressive acting'. The blame for this lies with neither the singers nor the actors. If we give them no opportunity to apply the stereotypical acting variations, they will not apply them, but will walk the stage as living people, moving in a natural manner and speaking naturally. This makes greater demands of the audience, yet also enhances their interest in the play. My librettos are without a straightforward and realistic continuity. They are selected 'words' which correspond approximately to a given situation, often not corresponding at all, which are only combined into a whole by the action. They are texts of folk poetry in no way linked one to the other. In Paskalina for instance there is but one sentence of prose, which I supplemented, the remainder being drawn from folk texts or religious quotations. The text is in fact as well known as many other folk texts and yet the attention of the audience is increased for the familiar content, and for the beauty of the text, where every word 'sounds' and where I have a duty to utilise the singing abilities of an actor-singer, as well as his dramatic skills.

Handwritten notes, Bohuslav Martinů, 1943; based on publication *Theatre B. Martinů* M. Šafránek

LEGENDY... O CZYM WŁAŚCIWIE?
LEGENDS... OF WHAT EXACTLY?

Na pierwszą z czterech „legend o Marii" Bohuslav Martinů wybrał nowotestamentową przypowieść z *Ewangelii św. Mateusza* w opracowaniu południowofrancuskiego dramatu liturgicznego *Sponsus*. Przypowieść o dziesięciu pannach oczekujących na przyjście pana młodego jest umieszczona w Ewangelii wśród innych znanych przypowieści, za których pośrednictwem Chrystus podczas kazania na Górze Oliwnej próbuje swym uczniom przybliżyć tajemnicę ostatecznych rzeczy człowieka, końca świata i sądu Bożego. Sztuka *Sponsus* ostro precyzuje nieubłaganą różnicę między roztropnymi a nierozsądnymi. W odróżnieniu od pierwowzoru tutaj usypiają tylko panny nierozsądne. Po przebudzeniu stwierdzają, że ich lampy w międzyczasie zgasły, żałują swojego niedbalstwa i proszą panny roztropne, a potem kupców, aby się z nimi podzielili oliwą. Nadaremnie, bowiem przybywa Oblubieniec i wysyła je bez litości do piekła. Ze słów samego Bohuslava Martinů wynika, że w swym dziele nie dążył do osiągnięcia żadnych celów religijnych.

Początkowa minihistoria *Panny roztropne i panny nierozsądne* jest oparta w całości na akcji, sytuacjach a także postaciach średniowiecznego dramatu *Sponsus*. Współczesny przekład Nezvala celowo ukierunkowuje tekst w stronę poezji ludowej z jej typowymi motywami i ahistoryzmem, inaczej traktując chrześcijańsko-dydaktyczny pierwowzór.

Pierwsza legenda cyklu właściwie nie ma nic wspólnego z Marią, matką Chrystusa. W pozostałych częściach opery Panna Maria jest w różnych przedstawieniach nadzwyczaj ważną postacią akcji. W *Siostrze Paskalinie* zstępuje nawet ze swego niebieskiego piedestału, aby w swym miłosierdziu ukryć prawdę o jednej z „nierozsądnych panien". Formalnych i tekstowych rozbieżności autor nie stara się pogodzić, przeciwnie – otwarcie ich poszukuje. W *Legendach o Marii* daje nam całkowitą swobodę, wszystko „powierza bezpośrednio wyobraźni widzów". Na poziomie autonomicznej, „artystycznej" fikcji, którą jest zarówno dzieło, jak i jego współczesna interpretacja, można wszelkie rozbieżności wytłumaczyć poetyką wizji, pragnienia, snu.

Projekt *Legend o Marii* ze względu na treść i czas przynależy do szerszego fenomenu odkrycia na nowo kultury średniowiecznej i ludowej, co było jednym z wielkich tematów czeskiej awangardy.

Andrea del Verrocchio | Madonna | 1470-1475

Martinů prawdopodobnie od samego początku myślał o operze w języku czeskim. Jednak w Paryżu, gdzie głównie przebywał, trudno mu było uniknąć wpływu inspiracji francuskiej i ogólnie zachodniej, która w zakresie dramatu średniowiecznego i literatury była o wiele bogatsza niż czeska.

Prawdopodobnie już podczas powstawania francuskiej wersji *Mariken von Nieumeghen* Martinů był umówiony z Nezvalem na przekład dalszych części średniowiecznego dramatu *Sponsus*. Cechą tej sztuki jest jej dwujęzyczność. Do tekstu łacińskiego w wielu miejscach zostały wplecione pasaże w języku staroprowansalskim. Próba przybliżenia widzom treści sztuki bardziej zrozumiałym językiem zawodzi w obliczu niekonsekwencji samego tekstu. Ten element może być przykładem takich właśnie odstępstw od precyzyjnej i jasnej logiki, otwierającym drzwi swobodnym możliwościom wyrazu i wolnej poezji, której Martinů poszukiwał w średniowiecznej i ludowej twórczości dramatycznej. Aspekt osobliwej dwujęzyczności nie został przeniesiony do czeskiego libretta. Czeskie ludowe brzmienia w przekładzie Viléma Závady znakomicie przetworzyły i „odciążyły" w wielu miejscach muzykę, nawet gdy Martinů postanowił rozszerzyć istniejącą instrumentację do orkiestry w pełnym składzie. Oprócz znacznych opracowań partii wokalnych przeredagował także warstwę muzyczną wybranych scen. Ciąg zdarzeń pozostał niezmieniony, a Martinů w swoisty sposób skoncentrował się na cyzelowaniu jego poezji, stylu, atmosfery. W kontekście *Legend o Marii* zastosował także typową technikę kolażu: za taniec diabła z Mariken - wstawił chór recytujący bez ścisłego związku z akcją dwa fragmenty psalmu 38 w przekładzie kralickim.

Na kolażu i „niedramatycznym" podaniu ciągu zdarzeń oparta jest także pastorałka *Narození Páně* (*Boże Narodzenie*). Tutaj nie spotkamy się z dygresjami czy skojarzeniami, jak w *Paskalinie* czy *Mariken*; cały obraz jest dosłownie inscenizacją jednej ludowej pieśni (*Porod Panny Marie* ze zbioru Sušila *Moravské národní písně*). Podobnie jak prolog o pannach, także ta pastorałka jest monotematyczna i statyczna. Oczywiście różni się od prologu nie tematem, ale przede wszystkim gatunkiem i wynikającą z niego muzyką. Naprzeciw polifonii, śpiewu melizmatycznego i dramatycznej gradacji Panien stoi spokój, żarliwość, subtelność ludowej melodyki i beztroska bożonarodzeniowego muzykowania.

Siostra Paskalina, zamykająca cały cykl, jest syntezą wszystkiego, co ją w *Legendach o Marii* poprzedza. Tak jakby typowe wzajemnie sprzeczne cechy trzech wcześniejszych legend połączyły się w niej i w ten sposób stworzyły jeszcze większe wrażenie niezgodności, którą usprawiedliwia jedynie poezja snu.

Pierwowzór do ostatniej z *Legend* znalazł Martinů prawdopodobnie podczas pracy nad drugą wersją *Mariken*. Szczegółowo zajmował się cyklem francuskich średniowiecznych sztuk *Miracles de Nostre Dame* par personnages. W jednej z nich odnalazł scenę, w której sam Bóg razem z Marią Panną zstępuje na ziemię, aby odprawić mszę za duszę dziewczyny opętanej przez diabła. Tym właśnie obrazem jest także w rzeczywistości zainspirowane zakończenie *Legend o Marii*. Na motywach dwóch mirakli ze wspomnianego francuskiego cyklu i opowiadania Juliusza Zeyera, z których Martinů zaczerpnął także tytuł do swej czwartej legendy, powstało osobliwe libretto. Jego autorem stał się sam kompozytor.

W *Paskalinie* zezwala Martinů zajrzeć do jego własnego rozumienia świata legend, ballad i mirakli. Stosuje cały wachlarz środków wyrazu, które w pozostałych sztukach spotykamy w większości oddzielnie. Śpiew chóralny miesza się z ekspresywnym tańcem, rozbudowana i subiektywnie rozumiana scena początkowa została zastąpiona chóralnym wykonaniem ballady ludowej, w niewielkim stopniu przypominającej koleje losu Paskaliny, narrator w kilku zdaniach przeprowadza nas przez całą akcję i z wyjątkiem krótkiego dialogu Paskaliny z siostrą Martą pobrzmiewają swobodne skojarzenia z ludowymi pieśniami, psalmami i tekstami liturgicznymi. Dzięki reminiscencji sceny początkowej na końcu można interpretować jako sen także wszystko, co zdarzyło się Paskalinie. Martinů dopuszcza to w komentarzach, sugeruje też swoim językiem muzycznym, ale robi to w sposób wielce wyrafinowany: nie konstatuje tego jako fakt bezsporny. Bowiem sen, o którym śniący wie, że jest snem, snem nie jest.

Legendy o Marii w rzeczywistości nie przynoszą żadnego „autentycznego" przesłania. Martinů koncentruje uwagę wyłącznie na formalnym zainteresowaniu możliwościami teatru średniowiecznego i ludowego czy opery założonej na zasadach „muzyki absolutnej".

Wybór z eseju Ondřeja Hučina

Tłumaczenie z języka czeskiego - Agnieszka Darcuń-Skowronek

Raffael - Madonna Sykstyńska | Sistine Madonna | 1470-1475

For the first of four 'legends of Mary' Bohuslav Martinů selected a *New Testament* parable from the *Gospel of St Matthew* as approached in the southern French liturgical drama *Sponsus*. The parable of ten virgins awaiting a man to be married is to be found in the Gospel among other well-known parables, by way of which Christ attempts during the sermon on the Mount of Olives to introduce his disciples to the mystery of the final things of man, the end of the world and divine judgement. The play *Sponsus* clarifies harshly the unrelenting difference between the wise and the foolish. In contrast to the original, here only the foolish virgins fall asleep. They awake to find that their lamps have gone out, regret their carelessness and ask the wise virgins, then merchants, to share oil with them. To no avail, for the Bridegroom arrives and dispatches them mercilessly to hell.

The words of Bohuslav Martinů himself indicate that he did not in his work aspire to achieve aims of a religious nature.

The initial mini-story of *The Wise and Foolish Virgins* is based entirely on the action, situations and characters of the medieval drama *Sponsus*. The contemporary translation by Nezval directs the text intentionally toward folk poetry with its typical motifs and ahistoricism, considering its Christian didactic precursor differently.

The first legend of the cycle in fact has nothing in common with Mary, Mother of Christ. In the remaining parts of the opera the Virgin Mary is, in various performances, a figure exceptionally important to the action. In *Sister Pascalina* she descends even from her heavenly pedestal in order in her mercy to conceal the truth about one more of the 'foolish virgins'. The author does not attempt to reconcile the formal and textual divergences; on the contrary, he openly seeks them. In the collected legends, *The Miracles of Mary*, he gives us complete freedom, everything "entrusts directly to the imagination of the audience". At the level of autonomous, 'artistic' fiction – which both the work and its contemporary interpretation are – all divergences may be excused as the poetics of vision, desire, dreaming.

The Miracles of Mary is a project which belongs on account of its content and time to the broader phenomenon of the discovery of medieval and folk culture anew, one of the great subjects of the Czech avant-garde.

Martinů presumably from the very beginning thought of opera in Czech. However, in Paris, where he spent a large part of his time, it was difficult for him to avoid the influence of French and, more generally, Western inspiration, which was with regard to medieval drama and literature far richer than Czech.

Presumably as early as the creation of the French version of *Mariken of Nijmegen* Martinů agreed with Nezval the translation of further parts of the medieval drama *Sponsus*. A feature of this play is its bilinguality, and woven into the Latin text in many places were passages in Old Provençal. The attempt to bring the audience closer to the content of the play through a language more comprehensible is frustrated in the face of the inconsistency of the text itself. This element may be an instance of just such departures from accurate and clear logic, one opening the door to a free potentiality of expression and the poetry unbound which Martinů sought in medieval and folk dramatic output. This aspect of singular bilinguality was not transferred to the Czech libretto. The Czech folk tones in the translation by Vilém Závada superbly transformed and 'lightened' the music in many places, even when Martinů decided to expand the existing instrumentation to a full orchestra. Besides considerable work on the vocal parts he also redrafted the musical layer of selected scenes. The course of events remained unchanged, and Martinů concentrated in his individual manner on putting the finishing touches to his poetry, style and atmosphere. In the context of *The Miracles of Mary* the typical technique of collage was also applied: for the dance of the Devil with Mariken he inserted a chorus reciting – with no direct connection to the action – two passages of Psalm 38 from the Bible of Kralice.

Also based on both collage and an 'undramatic' presentation of the course of events is the nativity play *Narození Páně*. To be met here are no digressions or associations, as in *Pascalina* or *Mariken*; the entire scene is literally the staging of a single folk song (*Porod Panny Marie* from the Sušil collection *Moravské národní písně*). As with the prologue on virgins, this is monothematic and static. It differs from the prologue not in subject, of course, but above all in genre and in the music resulting from it. Opposite the polyphony, melismatic song and dramatic gradation of Virgins... stands composure, passion, the subtle nature of the folk melodic pattern and the serenity of Christmas music-making.

Sister Pascalina, closing the entire cycle, is a synthesis of all which precedes it in *The Miracles of Mary*. It is as if the characteristic, mutually contradictory qualities of the three earliest legends were combined within it, creating an impression of incompatibility all the greater, one justified solely by the poetry of dreaming.

The model for the last of the *Miracles* Martinů probably found while working on the second version of *Mariken*. He was thoroughly absorbed by the cycle of French medieval plays *Miracles de Nostre Dame* par personnages. In one he discovered a scene in which God Himself descends to earth together with the Virgin Mary in order to say a Mass for the soul of a girl possessed by the Devil. It was this exact image in fact which also inspired the conclusion of *The Miracles of Mary*. Of the motifs of two miracle plays from the French cycle mentioned and a tale by Julius Zeyer, from which Martinů also drew the title for his fourth legend, the singular libretto came into being. This was authored by the composer himself.

In *Pascalina* Martinů permits us to peer into his own understanding of the world of legends, ballads and miracle plays. He applies a whole range of means of expression, which in the remaining plays we encounter in most cases individually. Choral song blends with expressive dance, the elaborate and subjectively understood initial scene having been replaced with a choral rendition of a folk ballad to a slight extent recalling the ups and downs of the life of Pascalina, while the narrator in a few sentences shepherds us through the whole of the action and, with the exception of a short dialogue between Pascalina and Sister Marta, free associations are heard, with folk songs, psalms and liturgical texts. Thanks to the reminiscence of the initial scene it is also possible at the end to interpret as a dream everything which has happened to Pascalina. Martinů allows for this in comments, and suggests too with his musical language, yet he does so in a highly sophisticated manner, without stating it as incontrovertible fact. For the dream that the dreamer recognises as such is no dream at all.

The Miracles of Mary in actual fact yields no 'authentic' message. Martinů concentrates the attention solely on a formal interest in the potential of medieval and folk theatre, or opera presupposed on the principles of 'absolute music'.

Selection from essay by Ondřej Hučín

Rogier van der Weyden | Maria z Dzieciątkiem Jezus | Maria with Jesus Child | 1435-1440

STRESZCZENIE LIBRETTA
A SUMMARY OF THE LIBRETTO

MATEUSZ WIŚNIEWSKI

PROLOG
PANNY ROZTROPNE I PANNY NIEROZSĄDNE

Chór nawołuje do czuwania, ponieważ Chrystus może nadejść w najmniej spodziewanym momencie. Pojawia się Archanioł Gabriel, który oznajmia, że Odkupiciel pojawi się już niedługo. Panny nierozsądne roztrwoniły olej i teraz żalą się, że nie mogą zapalić lamp. Panny roztropne, które oszczędzały olej, radzą im, żeby poszły kupić go u handlarza. Ten z kolei odsyła je do samego Boga. Nadchodzi Oblubieniec, który oznajmia, że nie zna panien nierozsądnych, bo ich lampy się nie palą. Tylko ten, kto umie strzec światła, pójdzie z nim do raju.

CZĘŚĆ II
MARIKEN Z NIMÉGUE

Narrator zaprasza widzów na nowe przedstawienie: historię niewinnej Mariken, która wracając z miasta do domu, gubi swój święty medalik, błądzi w lesie i spotyka Diabła. Ten widząc pożądanie w jej oczach, kusi ją bogactwem i obietnicą życia pełnego rozkoszy. Chór i narrator proszą dziewczynę, żeby się opamiętała. Ona jednak oddaje się Diabłu, który zabiera ją w podróż na miotle. Lądują w Antwerpii. Tam trafiają do baru, gdzie Mariken uwodzi mężczyzn. Odtąd wszędzie szerzy grzech i śmierć. Pewnego dnia w mieście Mariken i Diabeł trafiają przez przypadek na przedstawienie o Maszkaronie. Maszkaron twierdzi, że grzeszni ludzie nie zasługują na miłość Boga. Ten przyznaje mu rację i postanawia zniszczyć ludzkość. Przeciwstawia się temu Matka Boża, która wyprasza u Syna miłosierdzie. Mariken zmienia się pod wpływem bezgranicznej miłości Maryi. Diabeł porywa Markien i zrzuca ją z nieba na ziemię. Nawrócona dziewczyna w ostatniej chwili życia powierza duszę Bogu.

CZĘŚĆ III

NARODZENIE PANA

Maryja Panna chodzi po świecie i szuka noclegu dla siebie i nienarodzonego dzieciątka. Wchodzi do gospody, gdzie szynkarz odmawia jej gościny. Następnie prosi o pomoc kowala, który także ją odprawia. Wtedy wchodzi do stajenki i rodzi Syna Bożego. Rano zagląda tam córka kowala, która nie ma rąk. Święta Panienka prosi ją, żeby podała jej dzieciątko. Kiedy dziewczyna kłania się Jezusowi, w cudowny sposób pozyskuje ręce. Uradowana biegnie powiedzieć ojcu, co ją spotkało. Kowal lamentuje nad swoją bezdusznością i niewiarą. Chór sławi narodzenie Pana.

CZĘŚĆ IV

SIOSTRA PASKALINA

Siostra Paskalina ma senne koszmary, w których widzi postać tajemniczego rycerza. Boi się złych mocy i prosi Matkę Boską o pomoc. Ta jednak milczy... Chór opowiada historię dziewczyny, którą diabeł uwiódł i porwał do piekła. Tymczasem Paskalina opuszcza klasztor i wyrusza w podróż ze swoim ukochanym. Diabeł postanawia zniszczyć ich szczęście: zabija mężczyznę, a między ludźmi rozpowiada, że morderczynią jest Paskalina. Zostaje ona skazana na śmierć, przed którą ratuje ją Matka Boża. Paskalina znajduje się z powrotem przed bramą klasztoru. Siostry jej nie poznają i mówią, że prawdziwa Paskalina żyje dalej wzorowym życiem zakonnym. Okazuje się, że to Matka Boża zajęła w klasztorze miejsce Paskaliny. Ta może więc ukryć swoją przeszłość. Paskalina wzruszona miłosierdziem Maryi oddaje duszę Bogu. A może to wszystko był tylko sen...?

PROLOGUE

THE WISE AND FOOLISH VIRGINS

The chorus calls for vigilance, since Christ may arrive when least expected. The Archangel Gabriel appears to announce that the Redeemer will follow soon after. The foolish virgins have squandered oil and now complain that they cannot light their lamps; the wise virgins, having been sparing with oil, advise them to buy it from a dealer, who in turn refers them to God Himself. The Bridegroom arrives and refuses recognition of the foolish virgins, for their lamps are not burning: only one who is able to watch over the light will accompany the Bridegroom to paradise.

PART II

MARIKEN OF NIMÉGUE

The narrator invites the audience to a new performance: the story of the innocent Mariken, who returning home from town loses her religious medallion, becomes lost in the forest and meets the Devil. He, seeing desire in her eyes, tempts her with wealth and the promise of a life filled with delight. The chorus and narrator beg the girl to come to her senses, yet she gives herself to the Devil, who takes her on a journey by broom. They land in Antwerp and there find their way to a bar, where Mariken turns seductress. Henceforth, and all around, sin and death are spread. One day in the city Mariken and the Devil stumble upon a performance on Mascaron, who states that the sinful do not deserve the love of God. Admitting that he is correct, God decides to destroy humanity, yet the Mother of God is opposed and pleads with her Son for mercy. Mariken changes under the influence of the boundless love of Mary. The Devil seizes Mariken and hurls her from high aloft to earth. The reformed girl, in the final moment of her life, entrusts her soul to God.

PART III

THE NATIVITY OF THE LORD

The Virgin Mary walks the world and seeks accommodation for herself and her unborn child. She enters an inn, where the landlord refuses her shelter, then begs a blacksmith for help, who also sends her away. Finally she enters a stable and gives birth to the Son of God. In the morning the daughter of the blacksmith, who is without hands, looks in. The Blessed Virgin asks her to pass the baby; when the girl bows to Jesus, hands are miraculously gifted her. Overjoyed, she runs to tell her father what has happened, and the blacksmith laments his soullessness and unbelief. The chorus praises the Nativity of the Lord.

PART IV

SISTER PASCALINA

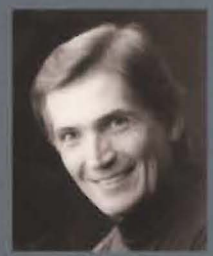
Sister Paskalina has nightmares in which she sees the figure of an enigmatic knight. Fearing the powers of evil, she begs the Mother of God for help. She is met only by silence... The chorus tells the story of a girl seduced by the Devil and carried away to hell. Meanwhile Paskalina leaves the convent and sets off on a journey with her beloved. The Devil decides to destroy her happiness and kills a man; it is said that the murderess is Paskalina. She is sentenced to death, yet saved by the Mother of God. Paskalina finds herself back before the gate of the convent. The nuns do not recognise her and say that the true Paskalina lives an exemplary life there still. It transpires that the Mother of God took her place in the convent, allowing Paskalina to conceal her past. Paskalina, moved by the charity of Mary, gives her soul to God. And yet perhaps it was all just a dream..?

Bartolomé Esteban Perez Murillo | Madonna z różańcem | Madonna with rosary | 1650-1655

realizatorzy, soliści

Producers, Soloists

REALIZATORZY
PRODUCERS



TOMASZ SZREDER
Kierownictwo muzyczne, dyrygent
Music Direction, Conductor

JIŘÍ HEŘMAN
Reżyseria
Direction

PAVEL SVOBODA
Dekoracje
Set Designs

ALEXANDRA GRUSKOVÁ
Kostiumy
Costume Design

JAN KODET
Choreografia
Choreography

DANIEL TESAŘ
Reżyseria świateł
Lighting Design

ANNA GRABOWSKA-BORYS
Przygotowanie Chóru
Opery Wrocławskiej
Wroclaw Opera Choir Master

AGNIESZKA FRANKÓW - ZELAZNY
Przygotowanie Chóru
Filharmonii Wrocławskiej
Wroclaw Philharmonic Choir Master

HANNA MARASZ
Asystent reżysera
Assistant Director

MONIKA TROPPER
Przygotowanie Chóru Dziecięcego
Opery Wrocławskiej
Wroclaw Opera Children's Choir Master

SOLIŚCI
SOLOISTS

Soprany | Sopranos

EVGENYIA KUZNETSOVA

ANNA LICHOROWICZ

ANASTAZJA LIPERT

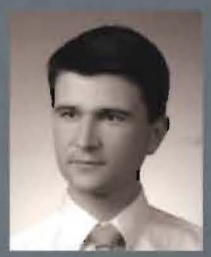
Mezzosoprany | Mezzo-sopranos

BARBARA BAGIŃSKA

ANNA BERNACKA

DOROTA DUTKOWSKA

Tenory | Tenors


ŁUKASZ GAJ

ANDRZEJ KALININ

Barytony | Baritones

JACEK JASKUŁA

MACIEJ KRZYSZTYNIAK

ŁUKASZ ROSIAK

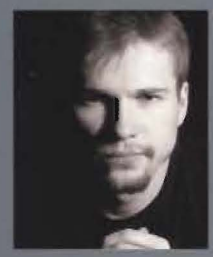
Basy | Basses

WIKTOR GORELIKOW

DAMIAN KONIECZEK

MAREK PAŚKO

Aktorzy | Actors


WŁODZIMIERZ CHOMIAK

BŁAŻEJ MICHALSKI

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

Dyrektor naczelny i artystyczny | General and Artistic Director	Ewa Michnik
Zastępca dyrektora | Deputy Director	Janusz Słoniowski
Pełnomocnik dyrektora ds. finansowych - Główny Księgowy The Chief Accountant	Kazimierz Zalewski
Dyrygenci | Conductors	Ewa Michnik Tomasz Szreder Tadeusz Zathey Bassem Akiki
Kierownik muzyczny | Music Director	Tomasz Szreder
Scenograf | Set Designer	Małgorzata Słoniowska
Pełnomocnik dyrektora ds. dokonywania czynności prawnych w zakresie zwykłego zarządu - Główny specjalista ds. prawnych Associate Counsel	Marzena Malinowska
Pełnomocnik dyrektora ds. inwestycyjnych Opera Director's Proxy of Investment	Kazimierz Budzanowski
Główny specjalista ds. marketingu | Marketing Manager	Marek Pieńkowski
Kierownik działu koordynacji pracy artystycznej Artistic Operations Manager	Krystyna Preis
Główny specjalista ds. impresariatu International Artistic Work Manager	Paweł Marzec
Kierownik działu promocji i obsługi widzów Audience and Promotion Service Manager	Anna Leniart
Kierownik działu służby pracowniczej | Personnel Department	Grażyna Lis-Galasińska
Kierownik działu płac i ubezpieczeń społecznych | Human Resources Manager	Halina Głodek-Zadka
Rzecznik prasowy | Press Spokeswoman	Elżbieta Szczucka
Inspicjenci | Deputy Stage Managers	Adam Frontczak Julian Żychowicz
Asystent reżysera | Assistant Director	Hanna Marasz Adam Frontczak*

* współpraca | cooperation

SOLIŚCI ŚPIEWACY | SOLOISTS

Soprany | Sopranos	Ewa Czermak | Aleksandra Kubas Evgeniya Kuznetsova | Aleksandra Lemiszka Anna Lichorowicz | Anastazja Lipert Joanna Moskowicz | Iwona Rutkowska
Mezzosoprany | Mezzo-sopranos	Aleksandra Makowska | Ewa Vesin | Jolanta Żmurko Barbara Bagińska | Anna Bernacka Dorota Dutkowska | Elżbieta Kaczmarzyk-Janczak Iryna Zhytynska
Tenory | Tenors	Nikolay Dorozhkin | Łukasz Gaj | Andrzej Kalinin Ivan Kit | Edward Kulczyk Rafał Majzner | Aleksander Zuchowicz
Barytony | Baritones	Jacek Jaskuła | Zygmunt Kryczka Maciej Krzysztyniak| Piotr Płuska Łukasz Rosiak
Basy | Basses	Wiktor Gorelikow | Damian Konieczek Marek Paśko| Janusz Zawadzki | Radosław Żukowski
Bas-baryton | Bass-baritone	Tomasz Rudnicki

ARTYŚCI GOŚCINNI | GUESTS

Soprany | Sopranos	Magdalena Barylak | Lada Biriucov | Maria Bulgakova Barbara Kubiak | Aleksandra Kurzak | Marta Wyłomańska Maja Słoniowska | Dorota Wójcik
Mezzosopran | Mezzo-soprano	Edyta Kulczak
Tenory | Tenors	Alexandru Badea | Rafał Bartmiński Krzysztof Bednarek | Steven Harrison Karol Kozłowski | John Horton Murray Janusz Ratajczak | Arnold Rutkowski Marek Szymański | Paweł Wunder Mario Zhang | Adam Zdunikowski
Barytony | Baritones	Mariusz Godlewski | Adam Kruszewski Jerzy Mechliński | Maciej Ogórkiewicz Artur Ruciński | Nabil Suliman Bogusław Szynalski
Basy | Basses	Andrzej Klimczak | Piotr Miciński Janusz Monarcha | Piotr Nowacki | Bartosz Urbanowicz
Kontratenor | Countertenor	Sebastian Kaniuk

Pedagog wokalny | Vocal Teacher	Ewa Czermak
Korepetytorzy solistów | Soloists' Coaches	Nadezda Gordeeva | Barbara Jakóbczak-Zathey* Katarzyna Pawłowicz | Justyna Skoczek Olesya Tutuva

* współpraca | cooperation

ORKIESTRA | ORCHESTRA

Koncertmistrz | Concert Master	Stanisław Czermak
Koncertmistrz - solista Opery Concert Master - Opera Soloist	Adam Czermak
Z-cy koncertmistrza Assistants Concert Master	Igor Solonenko Tomasz Stocki
I skrzypce | 1st Violin	Joanna Bryła | Agata Krauz-San Martin Michał Krzyżosiak | Henryk Kozioł | Anna Majewska Jan Szczerek | Barbara Chruściel* | Dagmara Foryś*
II skrzypce | 2nd Violin	Ilona Borek | Katarzyna Łozowska Justyna Nawrat | Rafał Olszewski | Estera Piec Justyna Piękoś | Anna Szczerbińska | Andrzej Tom Radosław Bruliński* | Katarzyna Ślęzak*
Altówki | Violas	Andrzej Jakimowicz | Marek Kamiński Elżbieta Siedlecka | Andrzej Szykuła Barbara Żarejko | Romuald Żarejko Marianna Piecha* | Monika Samolczyk*
Wiolonczele | Cellos	Anna Dynda | Krystyna Marchel | Maciej Miłaszewicz Lidia Młodawska | Jakub Myślak | Dariusz Piecha Robert Stencel*
Kontrabasy | Double Basses	Dariusz Kaczorowski | Wiesław Kaczmarczyk Krzysztof Kafka | Ireneusz Szykuła
Fortepian / Klawesyn / Organy / Celesta	Barbara Jakóbczak-Zathey* | Nadezda Gordeeva Katarzyna Pawłowicz
Keyboard Instruments	Justyna Skoczek | Olesya Tutova
Flety | Flutes	Dorota Imienińska | Monika Ledwolorz Izabela Chudy Tadeusz Witek
Oboje | Oboes	Krzysztof Olearczyk | Maciej Strasiński Konrad Wojtowicz
Rożek angielski | English Horn	Mirosław Wiącek
Klarnety | Clarinets	Mariusz Bałdyga | Rafał Dynda | Mateusz Maszyński Przemysław Polak | Jadwiga Rymarczuk
Saksofon | Saxophone	Sławomir Dudar*
Fagoty | Basoons	Dariusz Bator | Józef Czichy Andrzej Kuprianowicz | Tomasz Wieczorek
Waltornie | French Horns	Andrey Kontorin | Jerzy Porębski Krzysztof Proskień | Adam Szybiak Sławomir Trojanowski* | Sławomir Wagner Adam Wolny
Trąbki | Trumpets	Paweł Ficoń | Dawid Głogowski | Paweł Spychała Arkadiusz Tabiś | Mirosław Wenc
Puzony | Trombones	Jacek Makowski | Paweł Maliczowski | Fryderyk Mizerski Wiktor Rakowski | Grzegorz Rymarczuk
Tuba | Tuba	Grzegorz Pastuszka
Perkusja | Percussion	Karol Papała | Jarosław Paszko | Zbigniew Wojciechowski Bartłomiej Bindel* | Bartłomiej Dudek* | Magdalena Dudek*
Harfa | Harp	Magdalena Czopka | Bożena Trendewicz
Inspektor orkiestry | Orchestra Inspector	Wiktor Rakowski

* współpraca | cooperation

CHÓR | CHORUS

Kierownik chóru | Chorus Master	Anna Grabowska-Borys
Asystent kierownika chóru Assistant Chorus Master	Monika Tropper
Akompaniator chóru | Coach	Alina Pełka
Soprany | Sopranos	Alicja Grabowy | Ewa Jaskuła Agnieszka Józefczyk | Maria Kamyczek Katarzyna Kozdrowska-Kordyjak Kinga Krzywda | Beata Marciniak-Kozłowiecka Kinga Mazurkiewicz-Pala | Paulina Pobłocka Katarzyna Słowińska | Bronisława Sobierajska Katarzyna Szafarska |Małgorzata Walczyk-Cegiełkowska Beata Wiszniewska | Małgorzata Węgrzyn-Krzyżosiak
Alty | Altos	Urszula Czupryńska* | Beata Gąsior Jolanta Górecka | Joanna Grabowska-Piekarska Beata Kaczmarska-Staszak | Monika Kusz | Barbara Mach Jolanta Michalak-Lechowska | Ryszarda Nawdziun Ewa Wadyńska-Wąsikiewicz | Anna Wojciechowska
Tenory | Tenors	Iwan Andrynuk | Sławomir Baranowski Piotr Bunzler | Oleksandr Gerasymyuk Lesław Kijas | Marcin Klarman Robert Kopa | Łukasz Łukaszka Bolesław Słowiński | Wojciech Stasik
Basy | Basses	Andrzej Adrianowicz | Mieczysław Chodaczek Marek Ciepły | Marcin Grzywaczewski | Bartosz Jachim Marek Klimczak | Marek Kłosowski Marcelo San Martin | Jerzy Szlachcic
Inspektor chóru | Chorus Inspector	Katarzyna Słowińska

BALET | BALLET

Kierownik baletu | Ballet Master	Bożena Klimczak
Pedagog baletu | Teacher	Ałła Abesadze
Akompaniator baletu | Coach	Stanisław Gal
1 Tancerka | 1st Dancer	Nozomi Inoue
1 Tancerz | 1st Dancer	Sergii Oberemok
Soliści | Soloists	Oleksandr Apanasenko | Tomasz Kęczkowski Marta Kulikowska de Nałęcz | Piotr Oleksiak Paweł Oleksiak Anna Szopa | Paulina Woś
Koryfeje | Coryphées	Dajana Al-Makosi | Kamila Dykta Anna Gancarz | Sławomir Herta Liliya Ivanova | Neda Kalember Zofia Knetki | Łukasz Ożga Adam Piątek | Sylwia Piotrowicz Michał Skrzeczkowski

* współpraca | cooperation

Zespół | Corps de ballet	Aleksandra Fiet | Paula Krawczyk | Dominika Królek Magdalena Lis | Martyna Muskała | Roman Płotkowiak Weronika Stroińska | Olga Waśkowiak | Monika Wyrębska
Inspektor baletu | Ballet Inspector	Paweł Oleksiak

KIEROWNICTWO TECHNICZNE | TECHNICAL CREW

Sekcja oświetlenia sceny | Stage Lighting Section	Łukasz Różewicz
Kierownik zespołu pracowni dekoracji i kostiumów Decorations and Costumes Atelier Manager	Zbigniew Francuz
Kierownik magazynu kostiumów i garderobianych Storage (Costumes) and Dressing Room Manager	Krystyna Baros
Kierownik sekcji oświetlenia sceny | Stage Lighting Manager	Andrzej Matuszak
Kierownik sekcji akustycznej | Acoustics Manager	Jerzy Gałek
Asystent scenografa ds. technicznych Technical Assistant to Set Designer	Jan Romanowski
Kierownik pracowni malarskiej | Scenic Painting Manager	Elżbieta Kocowska
Kierownik pracowni krawieckiej męskiej Men's Costumes Atelier Manager	Waldemar Krawczyk
Kierownik pracowni krawieckiej damskiej Women's Costumes Atelier Manager	Elżbieta Chmielewska
Kierownik pracowni perukarskiej i charakteryzatorskiej Wigs and Makeup Atelier Manager	Grażyna Matuszak
Brygadzista pracowni modystycznej | Milliner Atelier	Maria Grzesiak
Brygadzista pracowni szewskiej | Shoes Atelier	Bogusław Nowicki
Zdjęcia | Photos	Marek Grotowski

Projekt | Design — Angelika Siwon
Opracowanie graficzne | Graphic design — Małgorzata Niciarz
Przygotowanie i druk | Desk Top Publishing — PUH SEMATA Sp. z o.o.
Wydawca | Published by — Opera Wrocławska 2010

Nakładem Opery Wrocławskiej
©Opera Wrocławska

TAURON POLSKA ENERGIA

SPONSOR II FESTIWALU OPERY WSPÓŁCZESNEJ
SPONSOR OF 2ND FESTIWAL OF CONTEMPORARY OPERA

MECENAT | PATRONAGE

DOLNY ŚLĄSK INSTYTUCJA KULTURY SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO

kandydat wrocław europejska stolica kultury 2016

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

II FESTIWAL OPERY WSPÓŁCZESNEJ ZOSTAŁ ZREALIZOWANY
DZIĘKI WSPARCIU BUDŻETU WOWOJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO ORAZ GMINY WROCŁAW
2ND FESTIWAL OF CONTEMPORARY OPERA HAS BEEN FINANCED WITH BUDGET OF LOWER SILESIA
AND THE DISTRICT OF WROCŁAW

SPONSORZY | SPONSORS

Scandic WROCLAW

Qubus Hotel WROCŁAW

GreenHouse Restaurant & Bar

trade trans

PATRONI MEDIALNI | MEDIA PATRONAGE

TYGODNIK POWSZECHNY

POLSKA THE TIMES Gazeta WROCŁAWSKA

TVP WROCŁAW

kulturaonline.pl

GO JEST CHAR

WROCŁAWIANIN

MAESTRO www.maestro.net.pl

THE VISITOR www.thevisitor.pl BEZPŁATNE PRZEWODNIKI

W 2010 r. zostały zakupione instrumenty dla Orkiestry Opery Wrocławskiej ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
The purchased of instruments for The Wrocław Opera Orchestra in 2010 was financed by The Ministry of Culture and National Heritage.

ISCM
WORLD MUSIC DAYS
WROCŁAW
3-12 X 2014

Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej

Światowe Dni Muzyki
MTMW
Wrocław 3–12 X 2014

Zasady zgłaszania utworów
i projektów na stronie:

www.WorldMusicDays2014.pl

kandydat wrocław europejska stolica kultury 2016

Wrocław miasto spotkań

OPERA WROCŁAWSKA
EWA MICHNIK

MTMW
POLSKA SEKCJA
Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej

NFM | NARODOWE FORUM MUZYKI

Urząd Miejski Wrocławia Wydział Kultury Rynek-Ratusz 7/9, 50-101 Wrocław fax +48 717 77 86 94 info@WorldMusicDays2014.pl

Nasza energia
tworzy przyszłość

TAURON
POLSKA ENERGIA

Przyłącz się
do nas!

www.tauron-pe.pl

OPERA WROCŁAWSKA | UL. ŚWIDNICKA 35 | WROCŁAW
TEL. 71 370 88 80 | TEL. / FAX 71 370 88 81

SEKRETARIAT@OPERA.WROCLAW.PL | OPERA@OPERA.WROCLAW.PL
WWW.OPERA.WROCLAW.PL