

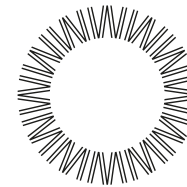


OPERA
WROCLAWSKA

ADOLPHE ADAM

Giselle





OPERA
WROCŁAWSKA

Adolphe Adam

GISELLE

SEZON / SEASON
2020 — 2021

DYREKCJA OPERY
WROCŁAWSKIEJ /
MANAGEMENT
OF THE WROCŁAW
OPERA

4—5

od lewej / from left:
Mariusz Kwiecień,
Halina Ołdakowska,
Bassem Akiki



REALIZATORZY / PRODUCERS

dyrygent / conductor
Adam Banaszak

kierownik baletu / director
of the wrocław opera balet
Marek Prętki

choreografia / choreography
Jean Coralli
Jules Perrot

**opracowanie i realizacja
choreograficzna** /
choreography staged by
Ewa Głowacka
Zofia Rudnicka

kostiumy i scenografia /
costume and set design
Tatiana Kwiatkowska

korepetytor gościnny /
guest tutor
Maiia Musayeva

inspicjent / stage manager
Patrycja Kuruc

libretto / libretto by
Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges,
Théophile Gautier — wg legendy
spisanej przez Heinricha Heinego /
according to a legend written down
by Heinrich Heine

prapremiera / world premiere
Paryż / Paris, 28 / 06 / 1841

premiera obecnej realizacji /
premiere
Wrocław, 27 / 10 / 2018

OBSADA / CAST

Giselle, młoda wieśniaczka /
Giselle, young peasant girl
Hannah Cho

Albert, książę śląski /
Albert, Prince of Silesia
Adam Zvonař

Berta, matka Giselle /
Berthe, Giselle's mother
Anna Szopa-Kimso

Hilarion, młody leśniczy /
Hilarion, young forest-range
Daniel Agudo Gallardo

Pas de deux wiejskie /
Peasants' *Pas-de-Deux*
Miho Okamura
Kei Otsuka

Batylda, narzeczona Alberta /
Bathilde, Albert's fiancée
Gabriela Dąbek

Wilfryd, przyjaciel Alberta /
Wilfred, Albert's friend
Andrzej Malinowski

**Książę kurlandzki, ojciec
Batyldy** / Duke of Courtland,
Bathilde's father
Sergii Oberemok

Mirta, królowa willid /
Myrtha, Queen of the Wilis
Magdalena Kurilec-Malinowska

Dwie willidy / The two Wilis
Gabriela Dąbek
Anna Mendakiewicz

Przyjaciółki Giselle /
Giselle's friends
Katarzyna Wola
Olga Markari
Leonie Hansen
Paula Dzwonik
Sherly Belliard Rosario
Maki Sekuzu

Uczniowie Ogólnokształcącej
Szkoły Baletowej im. Ludomira
Różyckiego w Bytomiu /
Students of the Ludomir Różycki
Ballet School in Bytom

Uczniowie Szkoły Baletowej
przy Fundacji Capitol /
Students of the Capitol
Foundation Ballet School

Uczniowie Studio Tańca Piruet /
Students of the Piruet Dance Studio

Balet Opery Wrocławskiej /
Ballet of the Wrocław Opera

Orkiestra Opery Wrocławskiej /
Orchestra of the Wrocław Opera

AKT I

W starym wiejskim domu, wraz z ubogą matką mieszka piękna Giselle, w której zakochany jest młody leśniczy Hilarion. Niestety serce pięknej wieśniaczki należy do innego. Jest nim książę Albert, który pod chłopskim przebraniem maskuje prawdziwą tożsamość. Podczas jednej ze schadzek, zakochanych przypadkowo napotyka Hilarion, który poprzysięga zemstę rywalowi. Podczas trwającego winobrania do wsi przybywa dworski orszak wraz z narzeczoną Alberta — Księżną Batyldą. Książę Albert znika, a Hilarion znajduje jego szablę, orientując się, kim jest jego rywal. Wesoła zabawę przed domem Giselle i jej matki przerywa Hilarion, który ujawnia tożsamość Alberta. Odkrywając brutalną prawdę o związku Alberta z Batyldą Giselle popada w obłąd i umiera.

AKT II

Delikatne światło księżycy oświetla grób Giselle, do którego zbliża się Hilarion. Po wybieciu północy pojawiają się willidy — duchy zmarłych dziewczyn wraz z ich królową Mirtą. Do grobu zbliża się stroskany książę Albert, któremu nagle ukazuje się duch Giselle. Willidy odkrywają obecność Hilariona i tańcząc, wrzucają go w objęcia śmierci. Chcą także unicestwić Alberta, jednak duch Giselle ratuje go z opresji. Wkrótce nastaje świt, a moc kobiecych zjaw przestaje działać. Albert jest uratowany. Chwilę przed tym Giselle żegna się z ukochanym na zawsze i znika w mogile.

ACT I

A beautiful peasant girl, Giselle, lives with her poor mother in an old cottage. A young gamekeeper, Hilarion, is in love with the girl. Unfortunately, the heart of Giselle belongs to someone else. That man is Duke Albert, who hides his true identity in the guise of a peasant. Hilarion comes across them by chance during one of their trysts and swears to take revenge on his rival. During the grape harvest a royal party arrives in the village with Albert's fiancée, Princess Bathilde. Duke Albert disappears and Hilarion finds his sword, realising now who his rival is. The festivities in front of Giselle and her mother's cottage are interrupted by Hilarion, who reveals Albert's true identity. Discovering the brutal truth about Albert and Bathilde, Giselle loses her mind and dies.

ACT II

The moon shines delicately on Giselle's grave as it is approached by Hilarion. At the stroke of midnight there appear the Wilis — spirits of dead maiden with their Queen Myrtha. Miserable, Duke Albert approaches the grave and suddenly sees Giselle's spirit. The Wilis discover Hilarion's presence and, dancing, drive him into the arms of death. They also want to destroy Albert, but Giselle defends him. At daybreak the power of the female spectres disappears. Albert is saved. Shortly before that Giselle bids farewell to her beloved for ever and disappears in her grave.

ZATAŃCZYĆ SIĘ NA ŚMIERĆ /
DANCE TILL YOU DIE
KATARZYNA
GARDZINA-KUBAŁA

Choć *Syllfida* była pierwsza, to *Giselle* jest sławniejsza. To te dwa balety przetrwały do naszych czasów z całej spuścizny wielkiej epoki romantyzmu, która nie tylko podarowała baletowi pointy, usztywnione baletki pozwalające tancerkom unosić się na czubki palców, ale także stworzyła całą aurę ulotności i wdzięku, która otacza tę sztukę do dziś. I tak, gdy w *Syllfidzie* to nieziemskie piękno baletu się narodziło, w *Giselle* z całą pewnością rozkwitło i umocniło się. Białe tiulowe spódniczki, smętne lub zaczarowane zjawy, nękani wyrzutami sumienia zdradzieccy kochankowie, a przede wszystkim ów sentymentalny nastrój, który spowijał później białe rzędy łabędzi w *Jeziorze łabędzim*, czy Cienie w *Bajaderze* — wszystko to bierze swój początek z *Giselle*.

Już od dziewięciu lat, od daty premiery *Syllfidy* w choreografii Filippo Taglioniego (1832) Paryż szalał za baletami romantycznymi, gdy poeta, dziennikarz i, jak dziś powiedzielibyśmy, baletomaniak, Théophile Gautier, zainspirowany lekturą zbioru Heinricha Heinego *De l'Allemagne*, postanowił stworzyć libretto nowego baletu. Gautier jako recenzent spektakli baletowych znał doskonale wszystkich twórców i artystów związanych z ówczesną Operą Paryską. Potrafił ocenić talenty kolejnych tancerek, które pojawiały się na baletowym firmamencie „stolicy świata” — właśnie nastał czas Włoszki Carlotty Grisi, prywatnie żony pierwszego tancerza i baletmistrza paryskiej sceny, Julesa Perrota. To dla niej — pięknej jak porcelanowa lalka dziewczyny o „fiołkowych oczach” — Gautier postanowił stworzyć nowy balet, łączący historię willid — duchów lub upiórów młodych dziewcząt, które zmarły przed ślubem, z wyczytaną u Viktora Hugo w poemacie *Fantômes* historią młodzietkiej dziewczyny uwielbiającej tańczyć i umierającej o poranku po balu. Ponieważ jednak poeta nie miał doświadczenia w pisaniu utworów scenicznych, a już zwłaszcza scenariuszy baletowych, zaprosił do pomocy uznanego librecistę Julesa-Henri Vernoy de Saint-Georgesa. Ten od razu dostrzegł, gdzie leży potencjał dramatyczny opowieści o willidach (zapożyczonych przez niemieckie legendy ze słowiańskich opowieści o wilach), a gdzie należy pozbyć się balowego sztafażu. I choć w I akcie niemal całkowicie odszedł od pierwotnego zamysłu Gautiera, zamiast sceny balu dając scenę winobrania na wsi, a z bohaterki robiąc prostą dziewczynę, to obaj panowie ostatecznie zgodnie podpisali się pod dziełem. Wedle słów samego poety, gdyby de Saint-Georges trzymał się jego pierwotnego

pomysłu „nie mielibyśmy takiej wzruszającej i dobrze zagranej sceny, jak ta, którą kończy się akt pierwszy”. Chodziło mu o scenę szaleństwa i śmierci głównej bohaterki, która jest jedną wielką aktorską etiudą wykonawczyni roli tytułowej.

I tak Hiszpanka z poematu Hugo została młodziutką niemiecką wieśniaczką Giselle, zakochaną w księciu Albercie (lub z niemiecka: Albrechcie), który w przebraniu wieśniaka zyskał jej względy. Dziewczyna rozmiłowana w tańcu wyraża nim swą radość i miłość, aż okazuje się, że Albert to arystokrata, w dodatku zaręczony, więc Giselle nie ma szans na ślub z ukochanym. W pierwotnej wersji Giselle odbierała sobie życie szpadą Alberta, do dziś dziewczyna w chwili szaleństwa podnosi z ziemi porzuconą broń i mierzy w swoje serce, ostatecznie jednak pada powalona nieszczęściem połączonym z, co sugeruje baletowa pantomima, jakąś niewydolnością serca. Romantycy powiedzieli by, że serce jej pękło z rozpacz. W drugim akcie, zgodnie z zamysłem Théophile’a Gautiera, akcja przenosi się na leśny cmentarz nad jeziorem, gdzie nocą powstają z grobów duchy przedwcześnie zmarłych dziewcząt. Biada temu, kto trafi na to uroczysko przy świetle księżycy. Willidy każą mu tańczyć do utraty sił i topią w jeziorze. Duchy nienawidzą mężczyzn i po śmierci mszczą się najwyraźniej za krzywdy i rozczarowania doznane od nich za życia. Przewodzi im królowa willid Mirta, sprawująca swoją władzę za pomocą różdżki z mirtu — drzewa, z którego wiecznie zielonych gałązek robiło się tradycyjnie wianki ślubne dla panien młodych. Tylko duch Giselle pozostaje wierny swojej miłości i do ostatka broni Alberta przed władzą Mirty (ale Hilarion, również zakochany w Giselle, ale odtrącony przez nią mściwy zalotnik, ginie zatańczony na śmierć).

Muzykę do tego spełniającego niemal wszystkie wymogi literackiej mody romantycznej libretta (zabrakło tylko orientalizmu, ale ukazanie naturalności wiejskiego życia, tragizm i świat nadprzyrodzony połączyły się w jedno) napisał Adolphe Charles Adam, jak się później okaże, autor kilkunastu partytur baletowych i kilkudziesięciu operowych i wodewilowych. Choć o muzyce Adama do *Giselle*, mówi się, że jest prosta, wdzięczna

ale mało ambitna, to np. wybitny muzykolog, krytyk i popularyzator muzyki Jan Weber jedną ze swoich audycji w Polskim Radio poświęcił właśnie tej partyturze, podkreślając jej ilustracyjność i ciekawą instrumentację oraz wykorzystanie czegoś w rodzaju techniki motywów przewodnich.

Paradoksalnie siła i nieprzemijające piękno *Giselle* tkwi właśnie w owej prostocie, zarówno muzyki, jak i choreografii — niesłychanie klarownej, harmonijnej i subtelnej. Znaczący wyliczają, że w całej choreografii użyto nie więcej niż 20 różnych podstawowych elementów tańca klasycznego. Jej autorami byli wspomniani już Jules Perrot, uważany za jednego najlepszych tancerzy swoich czasów, i Jean Coralli, Włoch urodzony w Paryżu i przez całe życie związany z tym miastem, choć choreografie tworzył na wielu scenach Europy. Ten ostatni był nominalnie i praktycznie choreografem *Giselle* i tak podano na afiszu, ale to Perrot, jako mentor, pedagog i mąż Carlotty Gisi ułożył całą jej partię, jak to zresztą było od początku jej kariery scenicznej w Operze Paryskiej. To on też dodał w II akcie baletu liczne „efekty specjalne”, tak pasujące do niesamowitej atmosfery tej sceny, a zaczerpnięte z teatrzyków bulwarowych, w których pracował w młodości. Giselle i jej towarzyszkę fruwały więc na sceną przyczepione do drutów zwanych flugami, wychylały się ryzykownie zza kulis na specjalnych podnośnikach; użyto też zapadni, aby Giselle powstała z grobu i do niego powróciła. Zadbano o efekty świetlne, m.in. migotanie błędnych ogników. Niektóre z tych elementów do dziś zachowuje się w tradycyjnych inscenizacjach, aby oddać ducha epoki.

Premiera (28 czerwca 1841 roku — w dniu dwudziestych drugich urodzin Carlotty Grisi) okazała się prawdziwym sukcesem, przede wszystkim wykonawczyni roli tytułowej, ale też całego baletu. Wprawdzie już wtedy I akt „wiejski” niektórzy krytycy uznali za konwencjonalny i staromodny, ale akt II olśnił wszystkich. To od niego wywodzą się wszystkie „białe akty” w późniejszych baletach klasycznych, to w nim pojawił się wielki walc dla *corps de ballet*, który potem obowiązkowo pojawia się w większości tego

rodzaju scen w XIX-wiecznych baletach. A w Paryżu powstała nawet swego rodzaju chwilowa „moda” na *Giselle*, która zaowocowała sprzedażą „gadżetów”, jak zdjęcia Carlotty (która tańczyła tę rolę w Paryżu przez kolejnych 8 lat!) w kostiumie *Giselle*, tkanina na suknie o tej nazwie i sztuczny kwiat do ozdabiania toalet, także nazwany *Giselle*. Carlocie Grisi partnerował jako Albert Lucien Petipa, brat doskonale znanego Mariusa — przyszłemu twórcy wielkości baletu rosyjskiego i jego największych przebojów od własnych wersji *Korsarza* czy *Paquity* po *Śpiącą królową*, *Don Kichota* czy *Bajaderę*. Lucien był dobrym, a przede wszystkim pięknym i delikatnym tancerzem, cenionym za to przez paryską publiczność, która w dobie romantyzmu zdecydowanie preferowała delikatny taniec kobiecy i takiż wdzięk; postulowała nawet, aby męskie role wykonywać zaczęły kobiety. Lucien jednak miał zdecydowanie „dobrą prasę”.

Dziś, oglądając „tradycyjne” wersje *Giselle* nie potrafimy oczywiście dokładnie zidentyfikować, które elementy choreografii przetrwały w formie niezmienionej czy niemal niezmienionej z oryginalnego układu Coralliego i Perrota, a które do „tradycyjnej” choreografii weszły przy kolejnych modyfikacjach czynionych tak przez samych tancerzy, jak i choreografów. Swoją wersję według Coralliego i Perrota wystawił w Rosji Marius Petipa, na tamtejszej scenie trwała ona być może najbardziej oderwana od „nowoczesnych” wpływów. W XX wieku swoją wizję *Giselle* przedstawił na moskiewskiej scenie Jurij Grigorowicz, I akt traktując staromodnie i sielankowo, w II-gim podążając podobno za wersją Petipy, bardziej w duchu tańca klasycznego niż czysto romantycznego. Na zachodzie *Giselle* wystawiono niemal natychmiast po paryskiej premierze, m.in. w Londynie i Mediolanie, a nawet za oceanem — w Bostonie, w 1846 roku, wcześniej niż w Warszawie, gdzie do premiery w 1848 doprowadził ówczesny dyrektor baletu Roman Turczynowicz, w roli *Giselle* obsadzać swoją żonę Konstancję. Rolę Alberta zatańczył ówczesny danseur noble warszawskiej sceny Aleksander Tarnowski, a w partii Hilariona wystąpił znakomity tancerz charakterystyczny i sławny później mazurzysta Feliks Krzesiński.

W bliższych nam czasach „swoją” *Giselle* prezentowali i Serge Lifar dla rosyjskiej baletnicy Olgi Spiesiwcewej, i Balety Rosyjskie Diagilewa z Tamarą Karsawiną i Wacławem Niżyńskim, i wreszcie rodzący się balet brytyjski — Vic-Wells Ballet, najpierw z Alicją Markową, potem z wielką Margot Fonteyn. *Giselle* szczególnie pokochali właśnie Brytyjczycy, w londyńskim Covent Garden obecnie grana jest wersja Petera Wrighta, w której willidy wchodzą na scenę (prawdopodobnie tak było również w epoce romantyzmu) w tiulowych welonach na głowach, ale ich kostiumy sugerują, że bliżej im do upiorków, niż romantycznych zjaw. Wszyscy twórcy jednak pozostają raczej w kręgu XIX-wiecznej tradycji, z której spektakularnie wyłamał się jedynie Mats Ek, czyniąc z *Giselle* wiejską, niezbyt rozgarniętą dziewczynę, która pod wpływem szoku wywołanego zdradą ukochanego nie umiera, ale trafia do domu dla obłąkanych...

KATARZYNA GARDZINA-KUBAŁA

krytyk baletowy, dziennikarka. Współautorka serii książek dla dzieci pod wspólną nazwą *Bajki Baletowe*, autorka bloga poświęconego baletowi *Na czubkach palców*. Współpracuje z Cikanek film — dystrybutorem na Polskę transmisji kinowych ze spektakli operowych, baletowych i teatralnych.



Although *La Sylphide* came first, *Giselle* is more famous. These are the two ballets that have survived to this day from the whole legacy of the great Romantic era, which not only gave us pointe shoes — stiff ballet shoes enabling dancers to dance *en pointe* — but also created the whole aura of ethereality and charm, which still surrounds the art of ballet today. Thus, if the heavenly beauty of ballet was born with *La Sylphide*, then it certainly flourished and got strengthened in *Giselle*. White tulle dresses, wistful or enchanted spirits, remorseful treacherous lovers and, above all, the sentimental mood that would later envelop the white rows of swans in *Swan Lake* or Shades in *La Bayadère* — they all had their roots in *Giselle*.

Paris had been going crazy about romantic ballets for nine years, since the premiere of *La Sylphide* choreographed by Filippo Taglioni (1832), when Théophile Gautier, a poet, journalist and, as we would say today, ballet aficionado, inspired by Heinrich Heine's collection *De l'Allemagne*, decided to write a libretto for a new ballet. As a reviewer of ballet productions, Gautier was well familiar with all artists associated with the Paris Opera at the time. He was able to assess the talent of successive dancers appearing on the ballet firmament of the "capital world" — this was the era of the Italian Carlotta Grisi, the wife of the principal dancer and ballet master of the Paris Opera, Jules Perrot. She was the dancer — a porcelain doll-like girl with "violet eyes" — for whom Gautier decided to create a new ballet, combining the stories of the Wilis, spirits or spectres of young girls who died before marriage, with the story of a young girl who loved to dance and died at dawn after a ball, a story he found in Victor Hugo's poem *Fantômes*. However, as the poet had no experience of writing for the stage, especially for ballet, he invited the renowned librettist Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges to help him. Vernoy de Saint-Georges immediately realised where the dramatic potential of the story of the Wilis (borrowed by German legends from Slavic folklore) lay and where he should get rid of ballroom accessories. And although in Act I he abandoned Gautier's original idea almost completely, replacing the ballroom scene with a grape harvesting scene in the countryside and turning the protagonist into a simple girl, both men eventually came to an agreement and put their names under the work. According to the poet himself, if de Saint-Georges had stuck to his original idea, "we

would not have such a moving and well acted scene like the one ending the first act". This was the main protagonist's mad and death scene, which is one big study in acting by the artist appearing as the eponymous heroine.

The Spaniard from Hugo's poem becomes a German peasant girl Giselle in love with Duke Albert (or Albrecht), who, dressed as a peasant, won the girl's heart. Intensely fond of dancing, the girl expresses her joy and love in it until it turns out that Albert is an aristocrat and engaged to boot, so Giselle stands no chance of marrying her beloved. In the original version Giselle took her life with Albert's sword, and even today the girl, in a moment of madness, takes the sword, which has been dropped on the ground, and points to her heart, but in the end she dies of misery and, as the ballet pantomime suggests, of some heart problem. The Romantics would have said that her heart breaks out of despair. In line with Théophile Gautier's idea, in Act II the action is transferred to a forest cemetery by the lake, where spirits of maidens who died prematurely rise from their graves at night. Woe betide those who find themselves in this wilderness in the moonlight. The Wilis will force them to dance until they are exhausted and then drown them in the lake. The spirits hate men and clearly seek revenge for the wrong and disappointment they suffered from them while they were alive. They are led by Myrtha, Queen of the Wilis, who rules by means of a wand made of myrtle — a plant the evergreen branches of which were traditionally used to make wreaths for brides. Only Giselle's spirit remains faithful to her love and defends Albert against Myrtha's power till the end (although Hilarion, a vengeful suitor who, too, is in love with Giselle but who was rejected by her, is danced to his death).

The music to this libretto, which satisfied nearly all requirements of literary fashion of the Romantic era (the only missing element was Orientalism, but the natural character of country life, tragedy and the supernatural world were combined into one whole) was written by Adolphe Charles Adam, the author of several dozen ballet, opera and

vaudeville scores. Although Adam's music for *Giselle* is said to be simple, charming but not very ambitious, the eminent musicologist, critic and promoter of music Jan Weber once devoted one of his programmes for the Polish Radio to this particular score, stressing its illustrative nature and interesting instrumentation as well as use of something akin to the leitmotif technique.

Paradoxically, the power and timeless beauty of *Giselle* lie precisely in this simplicity of both music and choreography — exceptionally clear, harmonious and subtle. Experts point out that the original choreography featured no more than 20 different basic elements of classical dance. It was created by Jules Perrot, considered to be one of the best dancers of the day, and Jean Coralli, an Italian born in Paris, a city he was associated with all his life, although he created choreographies for many companies in Europe. The latter was nominally and practically the choreographer of *Giselle*, and his name was on the poster, but it was Perrot, as the mentor, teacher and husband of Carlotta Grisi, who created her entire role, as he had done in any case since the beginning of her career at the Paris Opera. He also added numerous "special effects" in Act II, effects which were so well suited to the extraordinary atmosphere of the scene and which he borrowed from vaudeville theatres, where he had worked in his youth. Thus Giselle and her companions were floating above the stage attached to wires and a special harness, they leaned out riskily from the wings on special platforms, and a trapdoor was used to raise Giselle from her grave and return her to it. There were also lighting effects, for example, shimmering will o' the wisps. Some of these elements are still used in traditional productions today in order to add a period flavour.

The premiere (28 June 1841 — on Carlotta Grisi's twenty-second birthday) was a real success, primarily for the leading dancer but also for the ballet. Although already back then the "rural" Act I was regarded by some critics as conventional and old-fashioned, Act II dazzled everyone. It became a model for all later "white acts" in classical ballets,

it contained a great waltz for the corps de ballet, which subsequently became obligatory in most scenes of this kind in 19th-century ballets. For a while Paris experienced a “vogue” for *Giselle*, which led to the emergence of gadgets like photographs of Carlotta Gris (who went on to dance the role for eight consecutive years!) wearing her Giselle costume, dress fabric named after the ballet and an artificial flower to decorate toilets, also called “Giselle”. Carlotta Grisi’s partner as Albert was Lucien Petipa, the brother of the well-known Marius, future creator of the great Russian ballet and its greatest hits, from his own version of *Le Corsaire* or *Paquita*, to *The Sleeping Beauty*. Lucien was a good and, above all, beautiful and delicate dancer, appreciated for these qualities by the Parisians, who preferred delicate feminine dance and charm in the Romantic period; there were even suggestions at the time that male roles be performed by women. However, Lucien definitely had a “good press”.

As we watch “traditional” versions of *Giselle*, we cannot, of course, identify precisely which elements of the choreography have survived unchanged or nearly unchanged from Coralli and Perrot’s original, and which were added as a result of successive modifications by dancers and choreographers. A version after Coralli and Perrot was presented by Marius Petipa in Russia, where the ballet existed removed perhaps the furthest from “modern” influences. In the 20th century Yuri Grigorovich presented his own vision of *Giselle* in Moscow, approaching Act I in an old-fashioned and idyllic way, and in Act II apparently following Petipa’s version, more in the spirit of classical than purely Romantic dance. In the West *Giselle* was staged very soon after the Paris premiere, for example in London and Milan, and even on the other side of the Atlantic — in Boston, in 1846, even before Warsaw, where it was premiered in 1848 thanks to the then director of ballet, Roman Turczynowicz, who cast his wife Konstancja as Giselle. Albert was danced by the then *danseur noble* of the Warsaw theatre, Aleksander Tarnowski, while Hilarion was performed by the fine character dancer, who later became famous for his performances of the mazurka, Feliks Krzesiński.

More recently “original” versions of *Giselle* were presented by Serge Lifar for the Russian ballerina Olga Olga Spessivtseva, Diaghilev’s Ballets Russes with Tamara Karsavina and Vaslav Nijinsky, finally by the newly emerging British ballet, Vic-Wells Ballet, first with Alicia Markova and then with the great Margot Fonteyn. *Giselle* became a particular favourite of the British. Today Covent Garden has a production by Peter Wright, in which the Wilis enter the stage (probably like they did in the Romantic period) wearing tulle veils, but their costumes make them more like spectres than romantic spirits. However, all choreographers have remained more or less close to the 19th-century tradition, with one spectacular exception of Mats Ek. He turned Giselle into a not very bright peasant girl who, shocked by her beloved’s betrayal, did not die but ended up in a lunatic asylum...

KATARZYNA GARDZINA-KUBAŁA

a ballet critic and journalist, co-author of a series of books for children entitled *Bajki baletowe (Ballet Tales)*, author of a blog dedicated to ballet, *Na czubkach palców (On the tips of the toes)*. She collaborates with Cikanek Film — distributor of opera, ballet and theatre telecasts in Poland.

MŁODZI CHCĄ TAŃCZYĆ KLASYKĘ. ROZMOWA Z CHOREOGRAFKAMI EWA GŁOWACKĄ I ZOFIĄ RUDNICKĄ / YOUNG PEOPLE WANT TO DANCE THE CLASSICS. A CONVERSATION WITH THE CHOREOGRAPHERS EWA GŁOWACKA AND ZOFIA RUDNICKA

Adam Olaf Gibowski: Na czym polega atrakcyjność baletu *Giselle*?

Zofia Rudnicka: To historia o nieszczęśliwej miłości, a to zawsze atrakcyjny i wdzięczny temat. Tym bardziej w dzisiejszych czasach, kiedy tempo życia jest bardzo szybkie, kiedy coraz mniej czasu znajdujemy na pielęgnowanie uczuć, romantyczna historia *Giselle* jest przeniesieniem do innego świata, który co prawda jest nieszczęśliwy i nierealny, ale jakże piękny.

Czy dziełem Adophe'a Adama rządzi konwencja?

Ewa Głowacka: Tak, jak najbardziej. To balet romantyczny, który powstał blisko 180 lat temu, a świat wtedy wyglądał zupełnie inaczej, jak również sztuce stawiano inne wymagania, skądinąd bardzo konkretne. Od czasów powstania *Giselle* trzon choreograficzny tego baletu praktycznie się nie zmienił, jest przekazywany z pokolenia na pokolenie, z bardzo niewielkimi modyfikacjami. W epoce romantyzmu dominował kult wielkich balerin, dla których specjalnie pisano balety, aby mogły pokazać swoje umiejętności, a to wpisywało się w określoną konwencję. W tych baletach oczywiście istnieją mężczyźni, ale ich role są drugoplanowe, w centrum historii stoi zawsze kobieta. W przypadku naszej realizacji, Zofia Rudnicka rozbudowała nieco taniec ludowy, aby panowie mogli pokazać trochę więcej kunsztu.

Konwencja wymaga określonej techniki i umiejętności. Jakie wymagania przed tancerzami stawia balet *Giselle*?

Zofia Rudnicka: Dla przykładu weźmy pod uwagę rolę Mirty, która w głównej mierze opiera się na skokach, co więcej są one wykonywane zazwyczaj przez panów, tak więc dla tancerki jest to bardzo duży wymóg techniczny. Dlatego też tancerka, która nie dysponuje naturalnym skokiem, albo dobrze wyrobionym, nie może tańczyć tej roli.

Ewa Głowacka: A do tego jeszcze dochodzą wymagania związane z prezencją. Tancerka kreująca tę rolę nie może być niska, musi odznaczać się dostojnością i sprawiać wrażenie

piękną i dominującą aparycją. Natomiast chciałam powiedzieć o jeszcze jednym aspekcie. Tylko zespoły prezentujące wysoki poziom techniki tańca klasycznego, mogą tańczyć *Giselle*. W pierwszym akcie jest *pas de deux* wstawne, które technicznie i kondycyjnie jest niesamowicie trudne, a musi sprawiać wrażenie lekkiego i ulotnego. Proszę mi wierzyć, aby osiągnąć taki właśnie efekt, trzeba mieć bardzo dobrą technikę, inaczej nie da się tego wykonać.

Jak na tym tle wypada partia tytułowa?

Ewa Głowacka: Mogę odwołać się do własnych doświadczeń. Zaczęła tańczyć tę rolę, kiedy miałam 21 lat, czyli dość wcześnie. Rola *Giselle* towarzyszyła mi przez całą karierę, ponieważ ten tytuł szedł cały czas w repertuarze Opery Narodowej w Warszawie. To jest jedna z najpiękniejszych ról kobiecych w literaturze baletowej, dająca wiele artystycznego spełnienia. W przypadku tej roli bardzo ważna jest skoczność i bardzo dobra technika point. A przy tym jest bardzo dużo zadań aktorskich, a to także daje wiele satysfakcji.

Pomówmy o obecnej realizacji. Jakie uczucia towarzyszą paniom po wielu tygodniach pracy z tancerzami Opery Wrocławskiej?

Zofia Rudnicka: Bardzo pozytywne. Zespół jest międzynarodowy, tak więc mamy do czynienia z wychowankami różnym szkół, co także wpływa na jakość naszej pracy. Mnie osobiście urzeka różnorodność i unikatowość talentów. Mamy dwie odtwórczynie roli *Giselle*, jedna tancerka jest Amerykanką, druga Japonką. Każda z nich jest inna, ale obie są znakomite.

Ewa Głowacka: Mnie natomiast zachwyca podejście tych młodych artystów z jakim podchodzą do klasyki. Ich entuzjazm jest ogromny. Okazuje się, że wbrew pozorom, młodzi chcą tańczyć klasyczny repertuar i dają im to wiele satysfakcji. Widzę to na próbach, ich spojrzenia, przeżycia, to wszystko jest niezwykle autentyczne i wzruszające.

Adam Olaf Gibowski: What makes *Giselle* attractive?

Zofia Rudnicka: It's a story of a tragic love and this is always an attractive and rewarding subject. Especially today, when life goes on so fast, when we have less and less time for nurturing our feelings, *Giselle's* romantic story transports us to a different world — true, it is an unhappy and unreal world, but so beautiful.

Is Adolphe Adam's work governed by convention?

Ewa Głowacka: Yes, it is. It is a Romantic ballet written almost 180 years ago, when the world looked completely different, when art had to satisfy different demands, very specific demands, it has to be said. Since its premiere the choreographic core of *Giselle* has remained practically unchanged, it has been passed from generation to generation with very few modifications. The dominant characteristic of the Romantic era was the cult of great ballerinas, who inspired ballets written especially for them in order to enable them to show off their skills. This, obviously, fitted in with a specific convention. There are men in these ballets, but their roles are supporting; a woman is always at the centre of the story. In our case Zofia Rudnicka has expanded the folk dance scene in order for the men to be able to show something more of their art.

Convention requires specific technique and skills. What challenges does *Giselle* pose to dancers?

Zofia Rudnicka: For example, let us take the role of Myrtha, which is based largely on leaps; moreover, these are male leaps, which makes it very demanding for the dancer performing the role. That is why a female dancer who is not a natural jumper or does not have a well-honed leap cannot dance the role.

Ewa Głowacka: And there are also demands associated with stage presence. The dancer dancing the role cannot be small, she has to look regal and impress people with her looks alone. Let me also mention another aspect. Only ensembles with a brilliant

classical dance technique can dance *Giselle*. Act I features a *pas de deux* which is technically and physically extremely difficult, but must look light and ethereal. Please believe me, in order to achieve such an effect, you need to have a very good technique, you cannot do it without it.

What about the title role in this respect?

Ewa Głowacka: I can draw on my own experiences. I began dancing the role when I was 21, so quite early. The role of Giselle accompanied me throughout my career, because the work was always present in the repertoire of the National Opera in Warsaw. It is one of the most beautiful female role in the ballet literature, giving the performer a lot of artistic satisfaction. What is important in the case of this role is the dancer's jumping ability, light technique based largely on *demi pointe*. In addition, there are many acting tasks, which is also a source of great satisfaction.

Let us talk about the current production. What are your feelings after weeks of working with the Wrocław Opera dancers.

Zofia Rudnicka: Very positive. The ensemble is international, so we are working with graduates of various schools, which also influences the quality of our work. I am captivated by the variety and uniqueness of talent we are dealing with. We have two performers dancing Giselle; one dancer is American, the other is Japanese. Both are different, but also both are excellent.

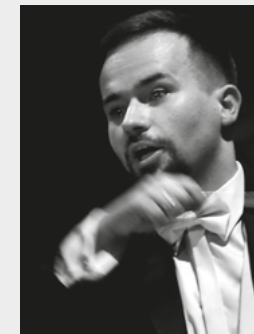
Ewa Głowacka: I, on the other hand, admire the approach of these young artists towards the classics. Their enthusiasm is huge. It turns out that, contrary to what we might think, young people want to dance the classical repertoire and this gives them a lot of satisfaction. I see this during rehearsals; their looks, their feelings, all this is extraordinarily authentic and moving.

REALIZATORZY /
PRODUCERS



ADAM BANASZAK

DYRYGENT / CONDUCTOR



Na stałe związany jest z Operą Wrocławską jako kierownik muzyczny, prowadził także spektakle w Operze Krakowskiej, Operze Śląskiej w Bytomiu, Operze i Filharmonii Podlaskiej w Białymstoku, Teatrze Wielkim w Łodzi. Dyrygował takimi przedstawieniami jak m.in.: *Czarodziejski flet* W.A. Mozarta, *Eugeniusz Oniegin* P. Czajkowskiego, *Faust* Ch. Gounoda, *Madama Butterfly* G. Pucciniego, *Rycerskość wieśniacza* Mascagniego, *Pajace* R. Leoncavalla, *Halka* St. Moniuszki, *Traviata* G. Verdiego, *Carmen* G. Bizeta, *Kandyd* L. Bernsteina, *Zemsta nietoperza* J. Straussa, *Księżniczka czardasza* I. Kalmana, *Orfeusz w piekle* J. Offenbacha, *My Fair Lady* F. Loewe, *Skrzypek na dachu* J. Bocka. Dokonał prawykonań oper Pawła Mykietyna (*Czarodziejska góra*) oraz Zygmunta Krauze (*Yemaya — Królowa Mórz*). Występował na festiwalach: Warszawska Jesień i Sacrum Profanum. Prowadził koncerty repertuarowe filharmonii m.in. w: Bydgoszczy, Częstochowie, Jeleniej Górze, Kaliszu, Koszalinie, Łodzi, Opolu, Płocku, Poznaniu, Szczecinie, Wałbrzychu, Zamościu. Koncertował z Orkiestrą Sinfonia Iuventus, nagrywał z Orkiestrą Polskiego Radia i z Orkiestrą Akademii Beethovenowskiej. Jego spektakle i koncerty transmitowało i retransmitowało radio i telewizja (TVP Kultura, TVP Polonia, Drugi Program Telewizji Polskiej, Drugi Program Polskiego Radia, Rundfunk Berlin Brandenburg i in.). Uzyskał tytuł doktora sztuki w dyscyplinie dyrygentura, jest wykładowcą Wydziału Wokalnego Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Od sezonu 2020/2021 pełni ponadto funkcję pierwszego gościnnego dyrygenta Toruńskiej Orkiestry Symfonicznej.

Is associated with the Wrocław Opera, but has also conducted performances at the Kraków Opera, Silesian Opera in Bytom and Białystok Opera Teatr Wielki in Łódź. He has conducted performances of works like Mozart's *The Magic Flute*, Tchaikovsky's *Eugene Onegin*, Gounod's *Faust*, Puccini's *Madama Butterfly*, Mascagni's *Cavalleria rusticana*, Leoncavallo's *I Pagliacci*, Moniuszko's *Halka*, Verdi's *La Traviata*, Bizet's *Carmen*, Bernstein's *Candide*, Strauss' *Die Fledermaus*, Kálmán's *Die Csárdásfürstin*, Offenbach's *Orpheus in the Underworld*, Loewe's *My Fair Lady* and Bock's *Fiddler on the Roof*. In addition, he conducted the premieres of Paweł Mykietyn's *The Magic Mountain* and Zygmunt Krauze's *Yemaya — Queen of the Seas*. His festival appearances include concerts at the Warsaw Autumn and Sacrum Profanum. He has conducted repertoire concerts of philharmonic orchestras in Bydgoszcz, Częstochowa, Jelenia Góra, Kalisz, Koszalin, Łódź, Opole, Płock, Poznań, Szczecin, Wałbrzych and Zamość. He has also given concerts with the Sinfonia Iuventus Orchestra and made recordings with the Polish Radio Orchestra and the Beethoven Academy Orchestra. His performances and concerts have been broadcast and rebroadcast by radio and television (e.g. TVP Kultura, TVP Polonia, Polish Television's Second Programme, Polish Radio's Second Programme and Rundfunk Berlin-Brandenburg). He holds a doctoral degree in musical arts and is currently a lecturer at the Vocal Faculty of the Wrocław Academy of Music. In the 2020/2021 season he became the principal guest conductor of the Toruń Symphony Orchestra.

MAREK PRĘTKI

KIEROWNIK BALETU OPERY WROCŁAWSKIEJ /
DIRECTOR OF THE WROCŁAW OPERA BALET



Ukończył Państwową Szkołę Baletową w Gdańsku. Był solistą w Operze Bałtyckiej, a także wieloletnim tancerzem w Staatstheater Stuttgart, gdzie również pełnił funkcję Balletmeister w John Cranko Ballettschule. W Stuttgarcie także ukończył studia pedagogiczne, kończąc je tytułem: Pedagog baletu. W swojej pracy artystycznej był również asystentem jednego z najwybitniejszych pedagogów baletu — Piotra Antonowicza Piestova (twórcy unikalnej metody nauczania tańca).

Graduated from the State Ballet School in Gdańsk. He was a soloist at the Baltic Opera and a dancer for many years at the Staatstheater Stuttgart, where he also held the position of Balletmeister at the John Cranko Ballettschule. In Stuttgart he also completed his pedagogical studies, graduating with the title of Ballet Teacher. In his artistic work he was also the assistant of one of the most eminent ballet pedagogues — Peter Antonovich Piestov (the creator of a unique method of teaching dance).

EWA GŁOWACKA

CHOREOGRAFIA / CHOREOGRAPHY

Absolwentka warszawskiej szkoły baletowej, pierwsza solistka Teatru Wielkiego w Warszawie, pedagog-baletmistrz, juror konkursów baletowych, zasłużony działacz kultury, prezes stowarzyszenia ArtBale. Swą karierę rozpoczęła w roku 1972 w zespole baletowym Teatru Wielkiego w Warszawie. Debiutowała rolą Julii w spektaklu *Julia i Romeo* w reżyserii Adama Hanuszkiewicza. W swoim dorobku ma przeszło 50 solistycznych ról w repertuarze klasycznym i współczesnym. Ważniejsze partie to: pierwszoplanowa Odetta — Odylia, Giselle, Śpiąca Królowna, Sylfida, Carmen a także wiele innych. Wielokrotnie występowała w telewizji, tańczyła w filmach baletowych, brała również udział w licznych koncertach artystycznych. W ramach stypendium Fundacji Kościuszkowskiej uczestniczyła w lekcjach szkoły Balanchine'a i zespołu ABT. Laureatka Grand Prix ogólnopolskiego konkursu tańca w Gdańsku (1979), finalistka konkursów w Warnie (1975) i Tokio (1980). Występowała z baletem warszawskim w całej niemal Europie; oklaskiwana była także w USA, Kanadzie, Peru, Japonii, na Kubie i Tajwanie. Za swe osiągnięcia została odznaczona złotym krzyżem zasługi. Otrzymała liczne wyróżnienia i nagrody (za debiut w roku 1974 — nagrodę Telewizji Polskiej programu Godzina Orfeusza oraz nagrodę im. Wyspiańskiego; za całokształt pracy w 2001 — statuetkę Terpsychory). Po zakończeniu kariery w 1999 roku rozpoczęła działalność pedagogiczną.



Graduate of the Warsaw Ballet School, principal soloist of Warsaw's Teatr Wielki, teacher, ballet mistress, jury member at ballet competitions, distinguished promoter of culture, president of the ArtBale Association. She began her career in 1972 in the ballet ensemble of Teatr Wielki in Warsaw, making her debut as Juliet in *Romeo and Juliet* directed by Adam Hanuszkiewicz. She has over 50 roles as a soloist in the classical and contemporary repertoire to her credit. The most important among them include Odette-Odile, Giselle, Sylphide and Carmen. She appeared on television, danced in ballet films and took part in numerous concerts. Having received a scholarship from the Kościuszko Foundation, she attended classes at Balanchine's school and ABT. A winner of the Grand Prix at the national dance competition in Gdańsk (1979) and finalist of competitions in Varna (1975) and Tokyo (1980), she appeared with the Warsaw ballet nearly all over Europe and was also applauded in the United States, Canada, Peru, Japan, Cuba and Taiwan. Her accomplishments earned her the Gold Cross of Merit as well as the Polish Television award and Wyspiański Award for her debut in 1974, and the 2001 Terpsichore Lifetime Achievement Award. After ending her career as a dancer in 1999, she began working as a teacher.

ZOFIA RUDNICKA

CHOREOGRAFIA / CHOREOGRAPHY

Tancerka, choreograf, pedagog, absolwentka Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej im. R. Turczynowicza i Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, gdzie od ponad 20 lat wykłada m.in. kompozycję tańca, od 2014 roku jest doktorem habilitowanym w stopniu adiunkta. Całą karierę tancerki związała z Teatrem Wielkim w Warszawie gdzie zatańczyła m.in. Mirtę w *Giselle*, Frygię w *Spartakusie*, Fedrę w *Fedrze* Lifara, Madame Taglioni w *Grand pas de quatre*. Równolegle współpracowała z TVP jako tancerka i choreograf. Stworzyła kilkanaście spektakli baletowych, w tym prapremierowe: *Nienasycenie* muz. Tomasza Stańko i *La Dolce Vita* spektakl o Federico Fellinim z muz. Nino Roty w Teatrze Wielkim w Warszawie. Zrealizowała m.in. *Śpiącą królową* i *Dziadka do Orzechów* Piotra Czajkowskiego, spektakle baletowe do muzyki W.A. Mozarta, F. Chopina, G. Gershwin oraz choreografie do kilkudziesięciu oper, operetek, musicali, sztuk teatralnych i filmów baletowych m.in. *Podróż magiczną* z muz. Andrzeja Zielińskiego z Gerardem Wilkiem w roli głównej, *Mity* do muzyki Karola Szymanowskiego. Dla uczniów warszawskiej szkoły baletowej stworzyła kilkadziesiąt etiud i wariacji o czym wydała książkę zatytułowaną *Tancerz, szkoła i scena* jako pracę habilitacyjną. Laureatka „Złotej Maski” za balet *Valentino* z muzyką Krzesimira Dębskiego, Nagrody Choreograficznej im. Jana Kiepury 2010 za „Taniec godzin” w operze *Gioconda* Amilcare Ponchiello w Operze Nova a także dorocznej nagrody Stowarzyszenia Autorów ZAiKS w 2013 roku. Ostatnie z jej prac to m.in. choreografia do *Krakowiaków i górali* z zespołem Mazowsze, scena baletowa w operze *Carmen* Bizeta w Białymstoku, choreografia do *Nocy w Wenecji* w Teatrze Wielkim w Łodzi i choreografia do muzyki Fryderyka Chopina na otwarcie Gali Baletowej na Dziedzińcu Wawelskim w Krakowie.



Dancer, choreographer, teacher, graduate of the Roman Turczynowicz Ballet School and the Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw, where for over 20 years she has been lecturing in composition of dance, among others. Holder of a post-doctoral degree since 2014. Her entire career as a dancer was associated with Warsaw's Teatr Wielki, where she danced roles like Myrtha in *Giselle*, Phrygia in *Spartacus*, Phaedra in Lifar's *Phaedra* and Madame Taglioni in *Grand pas de quatre*. At the same time she collaborated with the Polish Television as a dancer and choreographer. Zofia Rudnicka has a dozen or so ballet productions to her credit, including several premieres: *Insatiability* with music by Tomasz Stańko and *La Dolce Vita*, a production about Federico Fellini with music by Nino Rota, presented at Teatr Wielki in Warsaw. Her other productions include Peter Tchaikovsky's *The Sleeping Beauty* and *The Nutcracker* and ballets featuring music by Mozart, Chopin and Gershwin; she also created choreographies for dozens of operas, operettas, musicals, plays and ballet films, including *A Magical Journey* with music by Andrzej Zieliński and Gerard Wilk as the main protagonist, and *Myths* to music by Karol Szymanowski. In addition, she created dozens of etudes and variations for the pupils of the Warsaw Ballet School. A book describing the process and entitled *Dancer, School and Stage* became the basis of her post-doctoral degree. Winner of the Golden Mask for the ballet *Valentino* with music by Krzesimir Dębski, 2010 Kiecura Award for her "Dance of the hours" in Amilcare Ponchielli's opera *La Gioconda* at Opera Nova as well as the annual ZAiKS (Association of Stage Authors and Composers) Award (2013). Her recent projects include choreography to *Cracovians and Highlanders* with the Mazowsze ensemble, ballet scene in Bizet's *Carmen* in Białystok, choreography to *A Night in Venice* at Teatr Wielki in Łódź and choreography to music by Fryderyk Chopin for the opening of a Ballet Gala presented at the Wawel Castle in Kraków.

TATIANA KWIATKOWSKA

KOSTIUMY I SCENOGRAFIA /
COSTUME AND SET DESIGN

Absolwentka warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jako scenografka o wszechstronnych zainteresowaniach ma w dorobku znakomite projekty, opracowane dla teatrów dramatycznych (między innymi do *Hamleta*, *Wesołych kumoszek z Windsoru* Williama Shakespeare'a oraz *Marii Stuart* Juliusza Słowackiego) i muzycznych (do *Nocy w Wenecji*, *Hrabiego Luxemburga*, *Cnotliwej Zuzanny*, *Kota w butach* — polska prapremiera w 1997 roku w Operze Nova w Bydgoszczy — *Pierścienia i róży* i *Czerwonego Kapturka*). Od wielu lat pracuje jako scenografka w Telewizji Polskiej. Jest autorką scenografii i kostiumów do Kabaretu Olgi Lipińskiej i wielu innych głośniejszych widowisk, między innymi do odznaczonego Złotym Ekranem *Czupurka* Benedykta Herta. Wyrazem uznania dla jej dokonań artystycznych jest dwukrotna Nagroda Prezesa Rady Ministrów oraz Nagroda dla Najlepszego Scenografa Widowisk dla Dzieci przyznana w 1988 podczas X Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów i Widowisk Telewizyjnych dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu. Stale współpracuje z warszawskim Teatrem Syrena, gdzie zrealizowała kilkanaście widowisk muzycznych i rewii, m.in. *Królową Śniegu*, *Taka noc nie powtórzy się więcej* czy *Il fragranti*. W 2002 roku została odznaczona Złotym Krzyżem Zasługi. W 2004 roku zaprojektowała scenografię do baletu *Dziadek do orzechów* w Gliwickim Teatrze Muzycznym, a w 2011 roku do operetki *Wesoła wdówka* w tym samym teatrze. W 2005 roku rozpoczęła współpracę z Mazowieckim Teatrem Muzycznym „Operetka” w Warszawie, gdzie zrealizowała scenografie do *Księżniczki czardasza*, *Hrabiny Mariki* i *Zemsty* nietoperza J. Straussa oraz kostiumy do *Wesołej wdówki*. Opracowała scenografie i kostiumy do spektaklu *Edith i Marlene* (nagroda Festiwalu Teatrów Letnich w Warszawie), spektaklu muzycznego *Cafe Sax* z piosenkami Agnieszki Osieckiej, a także do spektakli *A-NA-Was płyną obłoki* z piosenkami M. Grechuty i *Róbmy swoje* z piosenkami Wojciecha Młynarskiego. W 2006 roku zaprojektowała kostiumy do nagrodzonego Główną Nagrodą na VI Festiwalu „Dwa Teatry” spektaklu TV *Juliusz Cezar*, a w 2008 roku scenografię do spektaklu muzycznego *Chopin w Ameryce*. Jest także twórczynią scenografii do spektakli teatralnych *Dzień Walentego* Iwana Wyrpajewa w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim i *Mayday* Raya Cooneya w Nowym Teatrze w Słupsku. W roku 2009 w Sosnowcu otrzymała Teatralną Nagrodę Muzyczną im. Jana Kiepury w kategorii Najlepszy Scenograf.



Graduate of the Warsaw Academy of Fine Arts. As a versatile set designer, she has a number of fine projects to her credit, both theatrical (e.g. for productions of Shakespeare's *Hamlet* and *The Merry Wives of Windsor* as well as Juliusz Słowacki's *Mary Stuart*) and musical (*A Night in Venice*, *The Count of Luxembourg*, *Chaste Susanne*, *Puss in Boots* — Polish premiere in 1997 at Bydgoszcz's Opera Nova — *The Rose and the Ring* and *Little Red Riding Hood*). For many years she has been working as a set designer for the Polish Television. She designed sets and costumes for *Olga Lipińska's Cabaret* and many other famous shows, including Benedykt Hertz's award-winning *Czupurek*. Her artistic achievements won her the Prime Minister Award (twice) and the Award for the Best Set Designer in Shows for Children at the 10th National Festival of Films and Television Shows for Children and Young People in Poznań (1988). She is a regular collaborator of Warsaw's Teatr Syrena, where she has worked on a dozen or so musical and variety shows, including *The Snow Queen*, *A Night That Will Never Be Repeated* or *Il fragranti*. In 2002 she was awarded the Gold Cross of Merit. In 2004 she designed sets for *The Nutcracker* presented at the Gliwice Music Theatre and in 2011 for *The Merry Widow* presented by the same company. In 2005 she began her collaboration with the Operetka Masovian Music Theatre in Warsaw, where she designed sets for *Die Csárdásfürstin*, *Countess Maritza* and *Die Fledermaus* as well as costumes for *The Merry Widow*. Her other projects include sets and costumes for *Edith and Marlene* (a production that won a prize at the Summer Theatre Festival in Warsaw); *Cafe Sax*, featuring songs by Agnieszka Osiecka; *A-NA-Was* with songs by Marek Grechuta and *Róbmy swoje* (Let's do what we're supposed to do) with songs by Wojciech Młynarski. In 2006 she designed costumes for a television production of *Julius Caesar*, which won the Main Prize at the 6th Two Theatres Festival, and in 2008 — sets for the musical show *Chopin in America*. She also designed sets for theatrical productions of Ivan Vyrpaev's *Valentine's Day* at Juliusz Osterwa Theatre in Gorzów Wielkopolski and Ray Cooney's *Mayday* at Teatr Nowy in Słupsk. In 2009 she received the Jan Kiepura Award for the Best Set Designer.

asystent dyrygenta /

assistant conductor

Rafał Karczmarczyk

I skrzypce / 1st violin

Adam Czermak

(koncertmistrz — solista /
concert master — soloist)

Jan Mazur

(II koncertmistrz / 2nd concert master)

Anna Czermak

(z-ca koncertmistrza /
assistant concert master)

Igor Solonenko

(z-ca koncertmistrza /
assistant concert master)

Tomasz Stocki

(z-ca koncertmistrza /
assistant concert master)

Joanna Bryła

Henryk Kozioł

Anna Majewska

Jan Mleczek

Mateusz Mroczek

Magdalena Sudara

II skrzypce / 2nd violin

Agata Orkiszewska

Ilona Borek

Adam Ługowski

Rafał Olszewski

Patrycja Błach

Yona Hemery

Anna Kramarz

Justyna Nawrat

Justyna Piękoś

altówki / violas

Andrzej Jakimowicz

Liliana Dąbrowska

Maciej Ratajczak

Natalia Czerska-Kacprzak

Marta Ołów

Weronika Rącz

Barbara Żarejko

Romuald Żarejko

wiolonczele / cellos

Maciej Miłaszewicz

(koncertmistrz / concert master)

Jacek Francuz

(z-ca koncertmistrza /
assistant concert master)

Anna Dynda

Dariusz Piecha

Anna Rodak

Tomasz Starzec

kontrabasy / double basses

Ireneusz Szykuła

Dariusz Kaczorowski

Krzysztof Kafka

Anna Łuka

fortepian, klawesyn, organy, celesta /

piano, harpsichord, organ, celesta

Ashot Drnayan-Babrouski

Anita Tashkinova

Ivan Zhukov

flety / flutes

Izabela Chudy

Marek Szymański

Tadeusz Witek

Juliusz Domaniak

Monika Winczewska

oboje / oboes

Karolina Julle

Ireneusz Stawniak

Beata Szlachta

Konrad Wojtowicz

Dagmara Winnowicz

rożek angielski / English horn

Mirosław Wiącek

klarnety / clarinets

Rafał Dynda

Sławomir Zawadzki

Marek Zjawin

Gustaw Bachorz

fagoty / bassoons

Dariusz Bator

Andrzej Kuprianowicz

Kasper Lechowski

Jan Urbanowicz

waltornie / French horns

Juliusz Tkacz

Sławomir Wagner

Łukasz Mazurkiewicz

Jerzy Porębski

Krzysztof Proskien

trąbki / trumpets

Grzegorz Krause

Marcin Król

Mirosław Wenc

Rafał Czernomazowicz

puzony / trombones

Jacek Bałka

Fryderyk Mizerski

Wiktor Rakowski

Jan Szymajda

tuba / tuba

Oskar Kucharski

kotły / timpani

Zbigniew Wojciechowski

perkusja / percussion

Karol Papiła

Bartłomiej Dudek

Jarosław Paszko

harfa / harp

Żaneta Mandecka

Bożena Mizerska

inspektor orkiestry /

orchestra inspector

Tomasz Starzec

SPONSORZY I PARTNERZY / SPONSORS AND PARTNERS

INSTYTUCJA WSPÓŁPROWADZONA PRZEZ URZĄD MARSZAŁKOWSKI WOJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO ORAZ
MINISTERSTWO KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO. / INSTITUTION CO-RUN BY THE MARSHAL'S OFFICE
OF LOWER SILESIA AND THE MINISTRY OF CULTURE AND NATIONAL HERITAGE.



**DOLNY
ŚLĄSK**

INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA
DOLNOŚLĄSKIEGO

www.umwd.dolnyslask.pl

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

KLUB KONESERA OPERY WROCŁAWSKIEJ / CONNOISSEUR'S CLUB OF THE WROCŁAW OPERA



GRUPA KOMUNIKACJA +



WZMOCNIENIE POTENCJAŁU ARTYSTYCZNEGO OPERY WROCŁAWSKIEJ POPRZEC ZAKUP WYPOSAŻENIA SCENICZNEGO
WARTOŚĆ ZADANIA: 678 960,00

DOFINANSOWANIE: MINISTERSTWO KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO: 460 000,00

DOFINANSOWANIE: BUDŻET WOJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO W WYSOKOŚCI 218 960,00 ZŁOTYCH

DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO POCHODZĄCYCH Z FUNDUSZU PROMOCJI KULTURY /

STRENGTHENING THE ARTISTIC POTENTIAL OF THE WROCŁAW OPERA THROUGH THE PURCHASE OF STAGE EQUIPMENT

TASK VALUE: 678,960.00

CO-FINANCING: MINISTRY OF CULTURE AND NATIONAL HERITAGE: 460,000.00

CO-FINANCING: BUDGET OF THE LOWER SILESIAN PROVINCE: PLN 218,960.00

CO-FINANCED BY THE MINISTER OF CULTURE AND NATIONAL HERITAGE FROM THE CULTURE PROMOTION FUND



**DOLNY
ŚLĄSK**

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Plakat na podstawie zdjęcia Michała Ciechanowicza /

Poster based on the photography by Michał Ciechanowicz

Tłumaczenie tekstów na język angielski / Translation Anna Kijak

zdjęcia i biogramy: materiały nadesłane przez artystów /

photographs and bios sent by the artists

fotografie na str. 16, 29 / photos on pp. 16, 29 Michał Ciechanowicz

fotografia na str. 3 / photo on p. 3 Jacek Krzysztof Żurek

redakcja / editor Jan Płonka

opracowanie graficzne / graphic design Piotr Olejarsz

Opera Wrocławska, ul. Świdnicka 35, 50-066 Wrocław

tel. +48 71 370 88 80 / opera@opera.wroclaw.pl



www.opera.wroclaw.pl

