



TEATR
WIELKI
w ŁODZI

NOC

W

JOHANN STRAUSS

WIE

NE

CI

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi





JOHANN STRAUSS

NOC W WENECJI

Eine Nacht in Venedig / A Night in Venice

operetka w trzech aktach

libretto **F. Zell** (pseud. **Camillo Walzella**) i **Richard Genée**

na podstawie sztuki *Le Château Trompette* **Eugène'a Cormona** i **Richarda Genée**

an operetta in three acts

libretto by **F. Zell** (pseud. of **Camillo Walzel**) and **Richard Genée**

based on the play *Le Château Trompette* by **Eugène Cormon** and **Richard Genée**

premiera / premiere

29 stycznia / 29th January 2016



Największe sceny muzyczne na świecie już dawno uznały operetki za pełnoprawne utwory sceniczne, które z dużym powodzeniem realizować można także w teatrach operowych. Bez wątpienia Straussowska *Zemsta nie-toperza*, *Baron cygański* i *Wiedeńska krew* współistnieć mogą na tej samej scenie razem z Mozartowskim *Weselem Figara*, *Cyrulikiem sewilskim* Rossiniego i *Don Pasqualem* Donizettiego, w najmniejszym stopniu nie ustępując im wartościom muzycznym, a już tym bardziej poziomem komizmu, o co przede wszystkim w tych dziełach chodzi.

Noc w Wenecji to klasyka operetkowego gatunku. Można w niej znaleźć wszystko to, co najprzyjemniejsze dla oka, ucha i myśli – przepiękne kostiumy, przezabawną akcję i zapadające w pamięć melodie arii, canzonett, serenad, duetów i walców. Nasza najnowsza realizacja doskonale podkreśla wesoły charakter dzieła, a twórcy łódzkiej inscenizacji zdają się bawić możliwościami formy. Barbara Ptak, Zofia Rudnicka i Grzegorz Policiński zdają się uczestniczyć w tym karnawale, którym – jak mistrz ceremonii – kieruje Artur Hofman. Natomiast Wojciech Rodek ze straussowską maestrią stara się utrzymać w muzycznych ryzach ten pozorny rozgardiasz.

Karnawał czas zacząć!

The world's most prominent opera houses have already a long time ago acknowledged the operettas as the legitimate stage works which could successfully be presented in opera theatres. Undoubtedly, Johann Strauss II's *Die Fledermaus*, *Der Zigeunerbaron* or *Wiener Blut* may coexist on the same stage with Mozart's *Le nozze di Figaro*, Rossini's *Il barbiere di Siviglia* or Donizetti's *Don Pasquale* not being less worth in respect of music or humour.

Eine Nacht in Venedig is a classic of the operetta genre. It contains everything that is pleasing to the eye, ear and mind: exquisite costumes, amusing plot and haunting arias, canzonets, serenades, duets and waltzes. Our latest production emphasizes the merry character of the work and the authors of the Lodz stage production are playing with the opportunities given by the form. Barbara Ptak, Zofia Rudnicka and Grzegorz Policiński seem to be joining the carnival led by Artur Hofman who is master of ceremonies. While Wojciech Rodek with Strauss's mastery keeps a tight rein on a seeming chaos.

Let the carnival begin!

Pawel Gabara



realizatorzy / credits

kierownictwo muzyczne
conductor

WOJCIECH RODEK

reżyseria
direction

ARTUR HOFMAN

scenografia i reżyseria świateł
set & lighting designs

GRZEGORZ POLICIŃSKI

kostiumy
costume designs

BARBARA PTAK

choreografia
choreography

ZOFIA RUDNICKA

przygotowanie chóru
choir master

DAWID JARZĄB

producent / producer
asystent dyrygenta / assistant conductor
asystenci reżysera / director's assistants
asystent kostiumologa / costume designer's assistant
inspicjenci / stage managers

Łukasz Mitka
Marta Kosielska
Waldemar Stańczuk, Maria Szczucka
Elżbieta Panek-Szewczyk
Andrzej Kowalik, Zbigniew Pawełczyk



obsada / cast

Guido
książę Urbino / Duke of Urbino

OSKAR JASIŃSKI, JANUSZ RATAJCZAK

Bartolomeo Delacqua

ANDRZEJ KOSTRZEWSKI, PRZEMYSŁAW REZNER

Stefano Barbaruccio

KRZYSZTOF MARCINIAK

Giorgio Testaccio

ROBERT ULATOWSKI

Senatorowie z Wenecji / Senators of Venice

Barbara

DOROTA WÓJCIK

żona Delacquy / wife of Delacqua

Agricoia

AGNIESZKA MAKÓWKA, OLGA MAROSZEK

żona Barbaruccia / wife of Barbaruccio

Konstancja

SYLWIA NOWICKA

żona Testaccia / wife of Testaccio

Annina

PATRYCJA KRZESZOWSKA, ANITA MASZCZYK

córka rybaka, mleczna siostra Barbary / fisherman's daughter, Barbara's foster-sister

Caramello

ŁUKASZ GAJ, ALEKSANDER KRUCZEK, ŁUKASZ ZAŁĘSKI

cyrulik księcia Urbino / personal barber of the Duke

Pappacoda

ŁUKASZ MOTKOWICZ, MIKOŁAJ TRĄBKA

sprzedawca makaronu / a macaroni cook

Ciboletta

ALEKSANDRA BORKIEWICZ, ALEKSANDRA WIWAŁA

pokojówka Bartolomea / maidservant of Bartolomeo

Enrico Piselli

KRZYSZTOF PILCH

oficer morski, bratanek Bartolomea / naval officer, nephew of Delacqua

Centurio

KRZYSZTOF DYTUS

paż księcia / page of the Duke

Balbi

WITOLD TOMCZYK

służący księcia / servant of the Duke

chór, balet i orkiestra Teatru Wielkiego w Łodzi

choir, ballet company and orchestra of The Lodz Grand Theatre

streszczenie

akt pierwszy **PLAC W WENECJI**

Na placu w Wenecji mistrz makaronu Pappacoda zachwala swe potrawy i swą postać. Dziś jednak, w pierwszym dniu weneckiego karnawału, klientów ma niewielu. Zagaduje go natomiast Enrico, oficer marynarki, siostrzeniec senatora Delacqua. Prosi, aby Pappacoda przekazał list jego cioci Barbarze, pięknej i młodej żonie senatora, naturalnie w tajemnicy przed mężem! I aby powiedział, że dzisiaj Enrico będzie czekał na Barbarę tam gdzie zawsze.

Pappacoda chętnie podejmuje się dyskretniej misji; zna zresztą Barbarę doskonale – jego narzeczona Ciboletta jest jej pokojówką. Zanim jednak Barbara z Cibolettą powracają do domu, przypływa łodzią Annina, młoda rybaczką, mleczna siostry Barbary. Pappacoda donosi jej, że dziś jeszcze zjawi się Wenecji książę Urbino, a wraz z nim zaufany cyrulik, Caramello, który z nią flirtował podczas zeszłorocznego karnawału.

Nadchodzi Barbara i Pappacoda przekazuje jej list od siostrzeńca, sam zaś przymila się do Ciboletty. Rozmowę narzeczonych przerywają senatorzy Delacqua, Barbaruccio i Testaccio, którzy omawiali właśnie w senacie przyjazd księcia Guido, a ponieważ władca Urbino jest znanym uwodzicielem i hulaką, powzięli uchwałę, aby na powitalny bal maskowy w pałacu księcia senatorowie przyszli bez żon. Zazdrosny starzec Delacqua daleko posuwa swoją ostrożność – zamierza wysłać żonę z Wenecji do Murano; tam w ukryciu i spokoju Barbara przeczeka książęce odwiedziny. Sam postanawia jednak stawić się u księcia, ubiega się bowiem o intratny urząd zarządcy jego dóbr.

Przybywa wysłannik księcia, Caramello, który przechwala się, jaki to ma wpływ na swojego pana. Cyrulik wyprzedził księcia w określonym celu – w poprzednim karnawale książę poznał – choć tylko w masce, nie widząc jej twarzy – senatorową Delacqua i teraz wysłał swojego sługę, aby zorganizował mu spotkanie z tą intrygującą kobietą. Caramello dowiaduje się od Pappacody, iż senator wysłał Barbarę do Murano. Wieczorem przypływie po nią gondolier Francesco, jako sygnał śpiewając umówioną pieśń. Cyrulik postanawia pokrzyżować te plany, lecz przedtem spotyka Anninę; rybaczką dąsa się wprawdzie, gdyż przez rok Caramello nie dawał znaku życia, ale ostatecznie ulega jego czułym słówkom. Caramello znowu przyrzeka jej małżeństwo, dodając, że liczy na posadę zarządcy dóbr książęcych, zatem usatkuje się już na pewno. Cała czwórka – Annina, Ciboletta, Caramello i Pappacoda – wybierają się wieczorem na bal maskowy do księcia, jako że Caramello dał zaproszenia, które książę przykazał mu dostarczyć szlachetnie urodzonym, Pappacodzie, który z kolei rozdał je przyjaciołom.

Barbara prosi Anninę, by zamiast niej pojechała wieczorem do Murano, sama bowiem chce wymknąć się potajemnie na spotkanie z Enrikiem. Choć niechętnie, rybaczką zgadza się, przekonana jest bowiem, że wróci za godzinę i nic już jej nie przeszkodzi wyprawić się na bal.

We wspianiałej gondoli przypływa książę Urbino, wyśpiewując wyszukaną pochwałę Wenecji i jej mieszkańców. Caramello tymczasem przekupił gondoliera, który miał zawieźć Barbarę do Murano i wieczorem sam podjeżdża pod pałac Delacquy, aby uwieść małżonkę senatora prosto do komnat swego pana. Jako sygnał na swoje przybycie śpiewa umówioną pieśń. Nie wie, że do gondoli zamiast Barbary wsiada zamaskowana Annina, jego własna narzeczona.

akt drugi PAŁAC KSIĘCIA GUIDO

W komnacie swego pałacu książe Guido niecierpliwie oczekuje przybycia Caramella z uprowadzoną Barbarą. Na nieszczęście głowę zwracają mu postarzałe żony innych senatorów, przybyłe ostatecznie w komplecie. Kiedy cyrulik przybywa, książe odprowadza panie do sali balowej, Caramello zaś wnosi do pokoju porwaną, zamaskowaną senatorową Delacqua. Dopiero w tym momencie zdumiony spostrzega, że dowiózł księciu... własną narzeczoną Anninę.

Dziewczyna, zła na Caramella, postanawia grać nadal rolę Barbary i uwodzić księcia. Cyrulik nie chce się jednak przyznać przed księciem do fatalnej pomyłki, a równocześnie boi się, że Annina spodoba się jego panu i przeżyje z nim miłosną przygodę. Nie demaskując więc mistyfikacji, stara się jednakże przeszkadzać w tym zaaranżowanym przez siebie spotkaniu księcia z rybaczką. Książe jest nią zachwycony i pragnie ją zdobyć.

Caramello ściąga z sali balowej do pomocy Pappacodę i przedstawia go jako senatora, pragnącego złożyć księciu uszanowanie, a w chwilę potem anonsuje starego Delacquę, który zamierza zaprezentować księciu... swoją małżonkę! Annina i książe są skonsternowani – kto to może być? Sama pozostając nierozpoznaną, Annina odkrywa „w pani senatorowej” Ciboletkę! Delacqua dyskretnie nakazuje pokojówce, aby nie była zbyt oporna wobec księcia i prosiła o urząd dla męża.

Annina po cichu mówi księciu w czym rzecz, zresztą tę maskaradę łatwo rozszyfrować; Ciboletta bowiem korzystając z okazji, prosi nie o urząd dla senatora, lecz o posadę kuchmistrza dla Pappacody. Delacqua wściekły odchodzi, a ubawiony książe pozostaje z dwiema dziewczętami, nadal w przeświadczeniu, że je kolację z Barbarą i jej pokojówką. Przy kolacji usługują im bardzo zdenerwowani Caramello i Pappacoda, likwidując wszelkie książece apetyty na jakiegokolwiek zbliżenie z ich ukochanymi. Na szczęście dla nich do komnaty wbiega z sali balowej taneczny korowód, kończąc tę kameralną kolacyjkę.

Nagle zegar wybija północ – to czas, kiedy książe musi poprowadzić korowód na Plac Św. Marka. Kiedy dźwięk dzwonów bazyliki cichnie, wszyscy ściągają maski i dalej świetnie się bawią.

akt trzeci PLAC ŚW. MARKA

Na placu Św. Marka senator Delacqua poszukuje w karnawałowym tłumie swojej żony Barbary. Już wie, że nie dotarła do Murano, a więc porwano ją i tkwi gdzieś tutaj w Wenecji. Barbara, rozbawiona, tańcząca na placu z Enrikiem, słyszy mężowskie nawoływania i widzi, że podstęp się nie udał. Od napotkanej w tłumie Ciboletty dowiadyuje się, że Annina zamiast do Murano trafiła do pałacu księcia, a teraz także bawi się w tłumie. Sama Ciboletta szuka z kolei Pappacody; gdy wreszcie odnajduje go, wręcza ukochanemu uzyskaną od księcia nominację na nadwornego kucharza.

Książe natomiast szuka Barbary, z którą rozłączył go karnawałowy korowód. Ciboletta zdradza mu w końcu, że była to Annina. Ponieważ jednak księciu rybaczka bardzo się spodobała, wybaczył jej maskaradę, a chcąc ją zatrzymać blisko siebie – Caramella mianuje zarządcą swoich dóbr. Poznaje ostatecznie także i Barbarę; odnalazła się wreszcie i tłumaczy mężowi, że porwał ją jakiś zamaskowany osobnik, wywiózł na Lido i tam dopiero z ramion nędznika wyratował ją jego bohaterski siostrzeniec Enrico.

I wszyscy znowu są zadowoleni, pogodni i weseli. Trwa wenecki karnawał!

synopsis

act 1 A SQUARE IN VENICE

The young Neapolitan macaroni cook Pappacoda calls out his wares and testifies that Venetians do not have everything without their macaroni cook. The young man is approached by Enrico, a naval officer and Senator Delacqua's nephew who ask Pappacoda to give Enrico's aunt Barbara – the Senator's young and beautiful wife – a secret letter with the message that he will be ready for her at nine o'clock that evening.

Pappacoda knows Barbara very well – his girlfriend, Ciboletta, is a lady's maid for old Senator Delacqua and his young wife. When Barbara returns home, Pappacoda gives her the message from Enrico and receives another tip for his troubles. Annina departs with Barbara, leaving Pappacoda to greet his own girlfriend, Ciboletta. She is wondering when they are going to get married, and he promises that they will do so just as soon as he gets a position in service. However Pappacoda is happy with his life as a bachelor and blames his wish to remain unmarried on the fact that he does not have steady income.

Guido, the Duke of Urbino, is expected to arrive in Venice. He will take part in the carnival where he plans to seduce the most beautiful woman in town he had met at a masquerade the year before. It is Barbara, but the Duke never saw her face. The whole town knows about the Duke's interest in women, and upon the Duke's arrival, he informs the three senators that he expects them to attend the festival with their wives. Unfortunately all the wives seem to fall ill. So the Duke asks Caramello to pick up Barbara at night when it is dark. Just to be safe, Delacqua arranges to send his wife by gondola to her aunt on Murano Island, even though he is also anxious to satisfy the Duke so he may receive the appointment of palace administrator. Therefore he asks Ciboletta to accompany him to the festival as his wife, pay attention to the Duke and perhaps even ask the Duke to give the appointment to Delacqua.

The Duke's arrival is signalled by the appearance of a gondola carrying his personal barber. Caramello was said to go ahead to Venice and distribute invitations to the festival among noble men. He proceeds to show off his close acquaintance with the Duke and rounds things off with an agile tarantella for good measure. He quickly spots his old girlfriend Annina but she is not too pleased that he has practically ignored her for the past year. She becomes interested enough when the subject of their talk turns to marriage, but Caramello explains that he is eager to obtain a position as the Duke's steward before committing himself to matrimony. The barber spends his time with Annina and instead realizing the order of his master, he gives the invitation cards to his friend, the macaroni cook Pappacoda who distribute them among... tailors, bakers, porters, washer-women and maids and not in the social elite.

Barbara, whose husband – Senator Delacqua – wants to protect her from the Duke by sending her to Murano, have made other plans for the evening. She does not intend to go to stay with her aunt but wants to meet Enrico. She asks her nurse and friend, Annina, to take her place on the gondola that will be arranged by Francesco. The Duke arrives and greets Venice and its people.

Meanwhile, Caramello bribes the gondolier in the gondola calling for Barbara and takes the place of him. Instead of taking her to Murano, he will then deliver her to the Duke's palace. Pulling on a gondolier's cloak and hood, he sets off on his adventure. Inside the Delacqua house Barbara and Annina are making their final preparations, putting on the domino masks that will disguise them, as they await the sound of the gondolier's song that is to be the agreed signal. Finally the voice of Caramello is heard from the gondola. What he does not know is that his own girlfriend, Annina, has been persuaded by Barbara to take her place in the gondola, so that Barbara may spend her time with Enrico. Annina is determined to be back within the hour so that she may join in the Carnival dancing with Caramello, Pappacoda and Ciboletta in masks borrowed from their masters.

act 2 THE DUKE GUIDO'S PALACE

The evening's events have meant that Caramello unknowingly delivers his own girlfriend to the Duke's palace. He realises his mistake too late and Annina enjoys making him jealous. Guido welcomes the beautiful lady and brings her to the apartment for supper, convinced that she is Barbara. Delacqua appears, presenting Ciboletta as his wife. The confused Duke suddenly has two ladies called Barbara at the table. He intends to find out which of them is the real one.

Delacqua pushes forward Ciboletta pretending his wife Barbara to put his own case for the position of the Duke's steward, but Ciboletta instead asks for a place for Pappacoda as the Duke's personal cook, and the Duke is only too ready to oblige her. Delacqua departs to join Barbara in Murano, leaving the Duke to take supper with Annina and Ciboletta.

The two jealous men, Caramello and Pappacoda, create several opportunities to interrupt the Duke in his apartment. The cook gives a timely discourse on his culinary arts before the senators' wives arrive seeking the Duke's attention. Another senator's wife, Agricola, and a crowd of swarthy, ugly ladies, appear to pay their respects to the Duke, singing that they are not at all concerned about the rumour that the Duke is a lady-killer. In the meantime the Duke's other guests are eating, dancing and celebrating in the palace.

By now midnight is approaching – the time when the Duke must go to lead the revels in the Piazza San Marco. When the bells of St Mark's Basilica sound out, Annina joins in the revelry, and all go off in masks to enjoy themselves.

act 3 ST MARK'S SQUARE

In the Piazza, before the cathedral, the revelers are celebrating, but Caramello stands alone, reflecting upon Annina's flirtation with the Duke and lamenting the fickleness of women. Ciboletta, meanwhile, is looking for Pappacoda to tell him of his appointment as the Duke's personal cook, a piece of news that dispels Pappacoda's wrath at Ciboletta's adventures with the Duke. Now they can marry. When Pappacoda goes to pay his respects to the Duke, Ciboletta reveals to the Duke that the young lady on whom he had been lavishing his attention was not Barbara but Caramello's sweetheart Annina. When the Duke finally catches up with Annina, he finds her telling the senators' wives all about her escapade with him. Fanfares announce the start of the grand Carnival procession, in which all sections of Venetian life are represented and, when it is over, the pigeons of St. Mark's flutter down into the square.

Delacqua has returned, distressed by the discovery that Barbara is not in Murano and, when she appears with Enrico, the young man reassures Delacqua with a story of how he has rescued his aunt Barbara from an impostor gondolier. The Duke is decidedly less interested in Barbara when he discovers that she has a nephew as big as Enrico, and he rewards Caramello for delivering him from a potentially awkward situation by making him his steward. Caramello and Annina can therefore join Pappacoda and Ciboletta in marrying, and the revelries are set fair to go on long into the night.





Wielobarwny świat operetki

MAREK BIELACKI

Operetka, jako forma dramatu muzycznego i jako rodzaj teatralnego widowiska muzycznego, w pełni ukształtowana została przez twórców wieku XIX, którego dynamizm przyniósł rozwój wielu odmian i gatunków sztuki scenicznej. Operetkowy kanon budowali kompozytorzy i libreciści rozmaitych kręgów kulturowych Europy, nie zawsze zresztą mający pełną świadomość swojej teatralnej innowacyjności i genologicznej odrębności swoich dzieł, nazywając je niekiedy... operami. Prymat w świecie operetki tamtego okresu wiodły przede wszystkim dwa ośrodki: Paryż – promujący w muzyczno-choreograficznej warstwie motyw kankana – i Wiedeń, którego scena zdominowana została przez rytm walca (wywodzącego się z XVIII-wiecznego jeszcze lendlera). Oba te miasta budowały swe artystyczne oblicze w sferze tzw. rozrywkowego teatru muzycznego przede wszystkim dzięki aktywności dwóch kompozytorów: Jacquesa Offenbacha, który w lipcu 1855 roku otworzył podwoje teatrzyku muzycznego Bouffes-Parisiens w stolicy Francji (gdzie m.in. odbyła się w roku 1858 premiera słynnego Offenbachowskiego *Orfeusza w piekle*), oraz Johanna Straussa-syna, wypełniającego swymi dziełami operetkowymi (począwszy od roku 1871) teatry stolicy Austro-Węgier.

dr Marek Bielacki

pracownik naukowy Katedry Dramatu i Teatru Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego; wykładowca Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi; badacz kultury muzycznej i teatralnej (ze szczególnym uwzględnieniem dawnych i współczesnych form teatru muzycznego); historyk muzyki jazzowej i rockowej; autor pierwszej w Polsce monografii musicalu Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej oraz tomu Boże Narodzenie w muzyce i w dramacie muzycznym Skaldów, a także współautor ponad 20 innych książek; autor licznych studiów i analiz – w tym obszernego eseju Operetka jako gatunek dramatyczno-muzyczny i rodzaj widowiska teatralnego – publikowanych w periodykach naukowych, specjalistycznych i popularnych; redaktor i autor scenariuszy kilkunastu filmów telewizyjnych, poświęconych dziejom kultury muzycznej i historii teatru; autor około 170 muzycznych audycji radiowych.

Savoy Opera

Stylistyka oper komicznych, opracowana w Anglii wiktoriańskiej pod koniec XIX wieku przez W.S. Gilberta i Arthura Sullivana, twórców i głównych reprezentantów stylu. Termin wywodzi się od nazwy londyńskiego teatru – Savoy Theatre – który został zainicjowany i ufundowany przez impresaria Richarda D'Oyly Carte. Za jego sprawą duet ten w latach 1875-1896 napisał trzynastę dzieł, tworzących kanon gatunku. A choć dopiero szóste z nich (1881) jako pierwsze zostało wystawione w Savoy Theatre, czyli w sensie dosłownym było pierwszą „Savoy Opera”, termin ten przyjął się na wszystkie 13 oper komicznych. Savoy Opera, zarówno w odniesieniu do gatunku, jak i sposobu kompozycji i zespołowej realizacji dzieła muzycznego, stała się bezpośrednim prototypem współczesnego musicalu.

.....

Operetka berlińska

W tym samym czasie co rozkwit roztańczonej w rytmie walca operetki wiedeńskiej, w Berlinie rozwijała się niemiecka odmiana tego gatunku. Berlińska operetka charakteryzowała się – zwłaszcza po I wojnie światowej – występowaniem elementów jazzu, synkopowanych tanecznych rytmów tj. rumba, foxtrot, cha-cha (co było nawiązaniem do tradycji amerykańskich tamtego czasu, obcych wiedeńczykom), a przede wszystkim wykorzystaniem rytmu marsza. Prekursorem tego stylu był Paul Lincke, autor operetki Frau Luna, z której pochodzi słynna melodia „Berliner Luft”, będąca w owym czasie nieoficjalnym hymnem Berlina. Z operetki Lysistrata Linckego pochodzi z kolei popularna na całym świecie melodia Das Glühwürmchen (Robaczek świętojański).

Nazwa „operetka” (czyli „mała opera”) stała się od tamtego czasu synonimem rozrywkowej formy teatru muzycznego, stanowiącej w pewnym sensie (ze względu na swój komediowy charakter) kontynuatorkę dawnej opery *buffa*, a także innych form dramatyczno-muzycznych, obecnych na europejskich scenach minionych stuleci: średniowiecznej francuskiej *jeu parti*, angielskiej opery balladowej z początku wieku XVIII, niemieckiego *singspielu* (śpiewogry), burleski, wodewilu, rozmaitych postaci melodramatu oraz widowisk typu *varieté*. W drugiej połowie XIX stulecia na gruncie angielskim ów nowy gatunek sceniczny nazwano „comic opera”, która nie miała jednak stanowić ekwiwalentu „oper komicznej” czy też „komediooper”, lecz miała być uosobieniem właśnie „operetki”. Jej prominentnymi reprezentantami na Wyspach Brytyjskich okazali się: kompozytor Arthur Sullivan i librecista William Schwenck Gilbert; ich wspólne dzieła (m.in. *H.M.S. Pinafore*, 1878; *Piraci z Penzancy*, 1879; *Mikado*, 1885) określano także niekiedy mianem „*The Savoy Opera*” – od nazwy londyńskiego teatru, w którym odbywały się premierowe pokazy większości owych muzycznych spektakli. Do grona prekursorów polskiej operetki należał natomiast twórca... polskiej opery narodowej Stanisław Moniuszko – kompozytor nie tylko „poważnych”, ale także „rozrywkowych” dzieł scenicznych, wśród których znalazły się m.in.: *Nocleg w Apeninach* (1839), *Ideal* (1840), *Loteria* (ok. 1840, premiera 1843).

Wiek XX przyniósł kontynuację operetkowej tradycji wśród reprezentantów rozmaitych kręgów kulturowych, a do grona jej klasyki zaliczono m.in. dzieła Emmericha Kálmána – kompozytora *Księżniczki czardasza* (1915) i *Hrabiny Maricy* (1924); Franza Lehāra – twórcy *Wesołej wdówki* (1905) i *Krainy uśmiechu* (1929); Oscara Strausa – twórcy *Czaru walca* (1907); Rudolfa Frimla – autora *Rose Marie* (1924) i *Króla włóczęgów* (1925) oraz – propagującego w kręgu *operetki berlińskiej* na przełomie XIX i XX stulecia motyw marsza – Paula Linckego – kompozytora *Luny, królowej Księżycy* (1899).

Pod względem konstrukcyjnym, XIX-wieczna operetka stała się spadkobierczynią tradycji rozmaitych wcześniejszych form teatru muzycznego, zachowując kilkuaktową budowę, obejmującą dialogi śpiewane i mówione, solowe arie i pieśni, partie recytatywne, sceny zespołowe – chóralne i taneczne, fragmenty czysto instrumentalne – z uwerturą lub introdukcją zwiastującą zasadnicze tematy melodyczne przedstawienia (z leitmotywem włącznie). Barwne kostiumy i rozbudowana często scenografia dopełniały całość widowiska, którego zwieńczeniem był chórny finał, tworzący dynamiczną kulminację scenicznej opowieści.

Jej akcja – przenosząca nierzadko widza w świat arystokratycznego salonu lub monarszego dworu – przesycona była elementami humoru, parodii, a niekiedy wręcz groteski. Nieograniczona tradycyjną logiką zdarzeń, sytuacji i konwencji, trawstując także znane motywy fabularne i tematy, operując przerysowaniem, kontrastem i paradoksem, przedstawiając rzeczywistość w krzywym zwierciadle i często ją deformując, dostarczała operetka teatralnemu odbiorcy (i do dziś dostarcza) pierwszorzędnej rozrywki. Nazywana żartobliwie „podkasaną muzą”, z czasem sklasyfikowała się, by w końcu zostać przekornie i paradoksalnie (a po części zapewne także ironicznie) uznaną przez Witolda Gombrowicza, autora dramatu... *Operetka*, za „jedną z najszcześliwszych form, jakie wytworzyły się w teatrze”. „O ile opera jest czymś niemrawym, beznadziejnie wydanym pretensjonalności, o tyle operetka w swym boskim idiotyzmie, w niebiańskiej sklerozie, we wspaniałym uskrzydleniu się swoim za sprawą śpiewu, tańca, gestu, maski, jest dla mnie teatrem doskonałym, doskonale teatralnym.” – pisał Gombrowicz. W uwagach o grze i reżyserii antycypujących właściwy tekst owego trzyaktowego dramatu, którego polska prapremiera w reżyserii Kazimierza Dejmka odbyła się w łódzkim Teatrze Nowym w kwietniu roku 1975, Gombrowicz postulował: „Muzyka, kuplety, tańce, dekoracje, kostiumy, w klasycznym stylu dawnej wiedeńskiej operetki. Melodie łatwe, stare”. Oprawa muzyczna owej prapremiery – autorstwa Tomasza Kiesewettera – zdawała się w pełni korespondować z sugestiami dramaturga, wyrażąc akcentując w warstwie melodycznej i instrumentacyjnej swe powinowactwa z operetką znad modrego Dunaju, gdzie pierwotnie już od początku lat sześćdziesiątych XIX wieku (czerpiąc wzorce z paryskich dzieł Offenbacha) Franz von Suppé rozwijał ów gatunek, pisząc łącznie aż 31 operetek. Data premiery pierwszej z nich, jaką były *Pensjonarki* – pokazane w Wiedniu 24 listopada 1860 roku – uznawana jest powszechnie za dzień narodzin właśnie wiedeńskiej operetki. Jej najwybitniejszym reprezentantem okazał się oczywiście Johann Strauss-syn, którego dzieła sceniczne tworzą kanon operetkowego idiomu.

Jego dorobek twórczy objął łącznie 18 dzieł muzyczno-teatralnych (w tym jedną operę) oraz prawie 500 innych kompozycji – w tym przede wszystkim wiele utworów tanecznych: walców, marszów, polek i kadryli. Spośród komedii muzycznych jako pierwsza ujrzała światło dzienne operetka *Indygo*, pokazana w *Theater an der Wien* 10 lutego 1871 roku. Dwa lata później na tej samej scenie miał swą prapremierę *Karnał w Rzymie*, a w roku 1874 również tam pokazano *Zemstę nietoperza*. Theater an der Wien był zresztą miejscem premiery większości operetek Johanna

Theater an der Wien

czyli *Teatr nad Wiedenką*; chociaż „Wien” to po niemiecku „Wiedeń”, nazwa nawiązuje do rzeki, której koryto już w XIX wieku poprowadzono w większości odcinków podziemnymi kanałami, dając możliwość na gęstszą zabudowę miasta. Tak też powstał m.in. Naschmarkt – obszerne targowisko, cieszące się od samego początku niesiabnącą popularnością wśród mieszkańców Wiednia.

Teatr powołany został z inicjatywy wiedeńskiego impresaria Emanuela Schikanedera, najbardziej dzisiaj znanego jako librecistę Czarodziejskiego fletu W.A. Mozarta. Budynek został ukończony w roku 1801 według nowego stylu cesarskiego i od razu zyskał sławę największego i najlepiej wyposażonego teatru swoich czasów.

W teatrze odbywało się wiele premier teatralnych, operowych oraz symfonicznych, m.in. III Symfonia „Eroica” i pierwsza wersja *Fidelia* L. van Beethovena, *Zemsta nietoperza* J. Straussa, *Student żebrak* C. Millöckera, *Wesołe kumoszki* F. Lehra z *Hrabina* Marica E. Kálmána.

W nawiązaniu do tradycji repertuaru operetkowego, realizowanego w teatrze od 2. poł. XIX w., od roku 1962 scena przybierać zaczęła brodwayowski charakter, gdzie wystawiano głównie musicale. Obecnie funkcjonuje jako scena operowa.



Wenecja

W XVII wieku Wenecja uważana była za europejską „stolicę opery”. To właśnie w Wenecji narodziła się i rozkwitła opera jako rozrywka dostępna dla publiczności. Była to atrakcja tak wielka, że u schyłku XVII wieku w Wenecji działało 16 teatrów operowych. Samo miasto stało się także miejscem akcji kilku oper, spośród których najciekawszymi są Śmierć w Wenecji B. Brittena, Weneckie panny młode (The Brides of Venice) J. Benedicta, Otello G. Rossiniego, Kupiec wenecki A. Czajkowskiego, Zabawy weneckie (Les Fêtes Vénitienes) A. Campry, w Wenecji ma miejsce akt I operetki Gondolierzy (The Gondoliers) A. Sullivana, akt III opery Casanova L. Rózyckiego i akt III Opowieści Hoffmanna J. Offenbacha; weneccjaninem jest także tytułowy Otello z opery Verdigo. Bez wątplenia w Wenecji odbywa się także akcja operetek Noc w Wenecji i Wiedeńska krew J. Straussa



Straussa-syna – w tym m.in. także *Koronkowej chusteczki* (1880), *Wesołej wojny* (1881) i *Barona cygańskiego* (1885). Niektóre jego dzieła miały swoje prapremiery także na innych scenach stolicy Austro-Węgier – w Carltheater i w Hofoperntheater, a wyjątkowo również poza granicami monarchii. Do owych wyjątków należała m.in. prapremiera trzyaktowej *Nocy w Wenecji*, z librettem F. Zella i Richarda Genée, którą najpierw zobaczyli widzowie Berlina na scenie Friedrich Wilhelmstädtisches Theater 3 października 1883 roku, a sześć dni później, 9 października 1883, obejrzel ją spektaktorzy Theater an der Wien. Obu premierami dyrygował kompozytor, którego dzieło nie spotkało się początkowo z pełną przychylnością widowni stolicy Prus ani też z pełną aprobatą berlińskiej prasy – przede wszystkim z uwagi na zawziętość fabuły libretta – przy jednoczesnej aprobacie Straussowskiej muzyki. Całkowitym sukcesem zakończyła się natomiast premiera wiedeńska *Nocy w Wenecji*, po której ukazująca się w stolicy Austro-Węgier „Neue Freie Presse” napisała: „Nowa Straussowska operetka została wykonana wczoraj po raz pierwszy, drugi, a nawet i trzeci, bo publiczność domagała się kilkakrotnego bisowania niemal każdego numeru, nie można było się dość nasłuchać tych wszystkich uroczych, lirycznych lub pogodnych, wesołych melodii, tańców i pieśni, którymi król walca z księżącą hojnością wypełnił swoje dzieło”. [cyt. za L. Kydryński, *Jan Strauss*, PWM, Kraków 1979]

Świadectwem uznania dla *Nocy w Wenecji* była wówczas jej 78-krotna prezentacja na scenie Theater an der Wien i wielka popularność pochodzącego z niej *Lagunowego walca*, śpiewanego przez wiedeńczyków, oraz były owym świadectwem także kolejne premiery w innych miastach ówczesnej Europy. Polska premiera dzieła Straussa odbyła się pięć lat później, 8 czerwca 1888 roku w Warszawie. Sukcesy tej operetki poświadczyło też XX stulecie, gdy wiele lat po śmierci kompozytora inni twórcy dokonywali nowych opracowań oryginalnej tkanki muzycznej, dokonując niekiedy także korekt pierwotnej wersji libretta. Do najbardziej znanych zabiegów adaptacyjnych *Nocy w Wenecji* należą te, które poczynili: Karl Hagemann (w roku 1919), Erich Wolfgang Korngold (w 1923) i Walter Felsenstein (w 1954), który trzyaktową operetkę przekształcił w dzieło dwuaktowe.

Położona na lagunie nad Adriatykiem **Wenecja** – z labiryntem kanałów, wypełnionych gondolami, ze słynnym Placem św. Marka, jej patrona i z górującą nad nim od ponad tysiąclecia Bazyliką Katedralną oraz z obecną od wielu stuleci tradycją karnawału, jawi się z pewnością jako wymarzone miejsce na rozgrywaną w drugiej połowie XVIII wieku akcję barwnego

muzycznego widowiska, w którym nietypowa topografia przestrzeni, wnętrza pałaców, przebranie i maska bohaterów, bardziej lub mniej wyszukana intryga, sceneria nocy rozświetlanej lampionami i pochodniami, korowód *dramatis personae* wesołego dramatu, motyw oszukanego oszusta, wypełniają skomplikowaną (niemal jak w operze barokowej) fabułę operetkowego dzieła, które właściwymi dla swego kompozytora – króla walca, Johanna Straussa – motywami melodycznymi już od ponad 130 lat przyciąga i porывa publiczność teatrów kilku kontynentów, a także nawet miłośników X muzy. *Noc w Wenecji* doczekała się bowiem w roku 1953 także przeniesienia na filmowy ekran za sprawą niemieckiego reżysera Georga Wildhagena, kreującego kinową adaptację Straussowskiej operetki we wnętrzach wiedeńskiego studia filmowego oraz w plenerach samej Wenecji. W Austrii film ten wyświetlany był pod oryginalnym tytułem *Noc w Wenecji* (*Eine Nacht in Venedig*), natomiast w Niemczech wszedł na ekrany kin pod tytułem alternatywnym *Przyjdź do gondoli* (*Komm in die Gondel*).

Noc w Wenecji należy do grona tych Straussowskich dzieł teatralnych, które – obok *Barona cygańskiego*, *Zemsty nietoperza* i *Wiedeńskiej krwi* – zdobywają wciąż uznanie twórców i widzów zarówno scen operetkowych, jak i operowych. Bowiem polimorfizm i wzajemne przenikanie się rozmaitych (dawnych i współczesnych) form i odmian dramatu muzycznego sprawiły, iż ich konkretne przykłady – nie zawsze jednorodnie gatunkowo i stylistycznie (zwłaszcza w sferze realizacji scenicznej) – mogą spełniać oczekiwania estetyczne różnorodnych środowisk twórczych i różnorodnej publiczności. Zwłaszcza w sytuacji, gdy jeden ze współczesnych spadkobierców operetki – *musical* – uzyskawszy pełną gatunkową autonomię w świecie widowisk i w świecie muzycznego teatru, mógłby stanowić i niekiedy stanowi dla operetki (czyli *de facto* dla swej starszej siostry), kuszącą repertuarową alternatywę. Czas przełomu XX i XXI stulecia przyniósł jednak potwierdzenie faktu, iż bogactwo muzycznej sceny (także sceny Teatru Wielkiego w Łodzi) pozwoliło na bezkonfliktowe, paralelne pomieszczenie w jej obrębie dzieł artystycznych, reprezentujących niekiedy bardzo odległe od siebie epoki, style i konwencje – w tym operę, operetkę, widowisko baletowe i *musical*. A wśród nich znalazła się oczywiście również klasyczna wiedeńska operetka, która – m.in. poprzez nieśmiertelne dzieła Johanna Straussa – wciąż bawi, intryguje i wzrusza. Czyni to zresztą nie tylko (jak nakazuje teatralny obyczaj) wieczorem, ale także i *Nocą* – i to w dodatku w *Wenecji*.

Musical

Uważa się, że protoplastą musicalu jest brytyjski artysta estradowy z końca XIX wieku, George Edwardes. Jedno ze swoich przedstawień, zatytułowane *Wesoła dziewczyna* (*A Gaiety Girl*, 1893), nazwał „komedią muzyczną” i termin ten przetrwał aż do końca lat pięćdziesiątych XX stulecia. Po gościnnych występach Edwardesa w Nowym Jorku, Amerykanie zakochali się w tego typu spektaklach i masowo zaczęli tworzyć własne przedstawienia. Złoty wiek amerykańskiej komedii muzycznej rozpoczął się w latach dwudziestych, a każde następne dzieło wprowadzało kolejne elementy. Kształtujący się nowy gatunek spektaklu muzycznego ostatecznie ukonstytuował się w roku 1943, kiedy to powstała *Oklahoma!* Richarda Rodgersa i Oscara Hammerstaina II, często określana mianem pierwszego prawdziwego musicalu. Kolejne przedstawienia tego duetu pod wieloma względami odstawały od tego, co nazywano *muzyczną komedią*, dlatego też zaczęto używać nazwy „*musical*”, który stał się jedyną rdzennie amerykańską formą teatralną.







Straussowie

MICHAŁ J. STANKIEWICZ

Bez wątpienia najliczniejszą, a przy tym najsilniej oddziałującą na rozwój życia kulturalnego, a przede wszystkim muzycznego, rodziną w historii sztuki, była „dynastia” Bachów. Rodzina niemal przez dwieście lat, w ramach siedmiu pokoleń – począwszy od Johanna Hansa Bacha (pradziadek Jana Sebastiana), lokalnego muzyka, żyjącego w latach 1580-1626, aż po Wilhelma Friedricha Ernsta Bacha (1759-1845), renomowanego kompozytora epoki klasycyzmu – czynnie realizowała swoje wrodzone predyspozycje. Z rodziny tej pochodziło ponad 50 znanych muzyków i kilku ważnych kompozytorów, z których największe uznanie zdobył oczywiście Johann Sebastian, ale nie sposób pominąć także jego wybitnych synów: Wilhelma Friedemanna (tzw. Bach drezdeński), Carla Philippa Emanuela (Bach berliński), Johanna Christopha Friedricha (Bach bückeburski) czy Johanna Christiana (Bach londyński). W dziedzinie sztuk plastycznych równie ważną rodziną, po której pozostały jedne z najcenniejszych zabytków malarstwa światowego, stanowił czteropokoleniowy ród Brueghłów, z Pieterem „Młodszym” i „Starszym”, z oboma Janami, z Ambrosiusem i Abrahamem. Poprzez małżeństwo Anny Brueghel, córki Jana Starszego, Brueghlowie zostali spowinowaceni z inną rodziną o tradycjach malarskich – Teniersami, obejmującą Davida, męża Anny, oraz jego ojca, trzech braci, syna i siostrzeńca. Na gruncie polskim przykład taki stanowi **rodzina Kosaków** z Juliuszem, Wojciechem, Jerzym, Karolem i Leonem.

Michał J. Stankiewicz

Muzykolog, wydawca, publicysta, doktorant na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM; autor artykułów popularnonaukowych dotyczących sztuki operowej i wielu wywiadów z przedstawicielami kultury polskiej i europejskiej, które publikowane były w licznych czasopismach, portalach internetowych czy programach teatralnych. W latach 2004-2015 kierownik literacki w Teatrze Wielkim w Poznaniu, gdzie opracował i zredagował programy operowe, baletowe i festiwalowe do ponad stu tytułów i wydarzeń.

Rodzina Kossaków

Jak wiadomo, mężczyźni członkowie rodziny poświęcili się malarstwu, kobiety natomiast – nie od razu z „tymi” Kossakami kojarzone – związane były z literaturą, pozostając uznanymi pisarkami, bądź tylko popelniając utwory literackie. Najciekawszy dorobek literacki pozostawiły po sobie dwie córki Wojciecha – Magda i Maria Kossakówny, lepiej znane jako Magdalena Samozwaniec i Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Także bardzo cenioną pisarką była ich stryjeczna siostra Maria Kossak-Szczucka, córka Tadeusza, brata bliźniaka Wojciecha. W znacznie mniejszym stopniu twórczości literackiej oddały się ponadto dwie inne kobiety, córki Jerzego, brata Magdy i Marii – Simona, która jako profesor biologii, oprócz prac naukowych pisała książki popularno-naukowe, oraz Gloria – poetka, autorka wspomnień, a także i malarka.

Także Austriacy mogą poszczycić się posiadaniem artystycznej dynastii – wielopokoleniowej rodziny Straussów, która co prawda nie była tak liczna jak Bachów i nie obejmowała tylu członków i pokoleń, ale także odegrała niezmiernie ważną rolę zarówno w historii muzyki, jak i w kontynuowaniu tradycji rodzinnych i organizowaniu życia muzycznego w mieście. Protoplastą tej muzycznej dynastii i założycielem pewnego rodzaju konsorcjum rodzinnego był Johann Strauss I, który pierwsze lekcje gry na skrzypcach pobierał u polskiego muzyka, pochodzącego z Tarnowa – pana Poliszkańskiego, o którym więcej nic jednak nie wiadomo. Wiadomo natomiast, że to dzięki niemu już jako czternastolatek Johann mógł rozpocząć grę w lokalnej wiedeńskiej orkiestrze Michaela Pamera i tam zdobywać kolejne doświadczenia. Szybko jednak opuścił zespół i przyłączył się do powstającego właśnie kwartetu smyczkowego – kameralnego zespołu Josefa Lannera, z którym przez kilka lat wspólnego muzykowania popularyzował wiedeńskie walce i inne niemieckie tańce plebejskie bądź ludowe. Lanner i Strauss, dwaj wybijający się kompozytorzy – doprowadzili do reformy walca z prostego tańca o podmiejskiej proveniencji, wykonywanego tylko w podrzędnych lokalach, do tańca salonowego – muzyki rozrywkowej zarówno elit, jak i klasy średniej. Po kilku latach współpracy Strauss założył własny zespół, z którym wszedł na salony i do najsztywniejszych lokali Wiednia. Dzięki swojej orkiestrze mógł także wykonywać zyskujące coraz większą popularność własne kompozycje, wśród których były przede wszystkim walce, ale także polki, galopady, kadryle, kotyliony czy marsze. W latach 30. XIX wieku Johann Strauss stworzył prawdziwe imperium muzyczne, a pod szyldem Orkiestry Straussowskiej występował nie jeden, a kilka zespołów.

Johann Strauss miał trzech synów, Johanna „juniora”, Josefa i Eduarda, ale – co ciekawe – nie chciał, by poszli oni w jego ślady. I początkowo nic nie wskazywało, że będzie inaczej, niż sobie to zaplanował. Najstarszy z synów był studentem politechniki, Josef studiował inżynierię mechaniczną i pracował jako kreślarz architektoniczny, natomiast Eduard rozpoczął karierę w służbie dyplomatycznej. Żona Johanna-ojca, Anna, w tajemnicy przed mężem, z którym nie wiodła najszcześniejszego życia, posyłała Johanna-syna na lekcje gry na fortepianie, skrzypcach oraz teorii muzyki i kompozycji. W 1843 roku małżeństwo Straussów praktycznie się rozpadło i nic już nie stało na przeszkodzie, aby młody Strauss mógł zadebiutować. W ślad za swoim ojcem, Johann Strauss II skompletował własną orkiestrę, z którą w 1844 roku wystąpił w Kasynie Dommayera i od razu przyjęty został z wielkim entuzjazmem. Początkowo ojciec próbował przeszkodzić w rozwoju talentu i kariery syna, lecz wkrótce pogodził się z myślą, że Wiedeń ma już dwóch Straussów.

Po niespodziewanej śmierci ojca w 1849, Johann Strauss-syn połączył oba zespoły, tworząc orkiestrę, która była sensacją 2. połowy XIX wieku zarówno w całej Europie, jak i po drugiej stronie oceanu.

Ponieważ popularność zespołu szybko zaczęła się rozszerzać, Johann Strauss II nie był w stanie podołać wszystkim propozycjom jakie do niego kierowano. Postanowił wciągnąć do rodzinnego interesu swoich braci. Pierwszym z nich był młodszy o dwa lata Josef, który jednak nie myślał o karierze muzyka; jako dwudziestoletni inżynier stworzył nawet maszynę do zmiatania ulic, którą zaakceptowały władze administracyjne Wiednia, co potwierdziło jego plany kariery technicznej. Dopiero wieść o nagłej chorobie starszego brata wpłynęła na zmianę decyzji. Miesiąc po bardzo udanym debiucie w lipcu 1853 roku, napisał – za namową matki – swojego pierwszego walca, którego jednak zatytułował *Die ersten und die letzten (Pierwszy i ostatni)*, jako że nie planował z tą profesją związać się na dłużej. W rezultacie ogółem skomponował prawie 300 utworów, a sam Johann mówił o swoim młodszym bracie, że „z nas dwóch, Pepi [Josef] jest bardziej utalentowany, ja jestem tylko bardziej popularny”. Swój ostatni koncert Josef Strauss zadyrygował w Warszawie, w *Dolinie Szwajcarskiej*, podczas którego, 1 czerwca 1870, utracił przytomność i do zdrowia już nie powrócił. W połowie lipca przewieziony został do Wiednia, gdzie zmarł 22 lipca 1870.

Orkiestra Straussowska była do tego stopnia popularna, że nawet równolegle koncertujący Johann i Josef nie byli w stanie przyjmować wszystkich zaproszeń. W najtrudniejszych momentach do pomocy proszony był najmłodszy z braci – Eduard, związany z rodzinnym zespołem od 1855 roku jako harfista, który niekiedy przejmował pałeczkę dyrygencką. Jako że Johann coraz częściej poświęcał się wyłącznie komponowaniu kolejnych operetek, po śmierci Josefa orkiestra praktycznie przeszła w ręce Eduarda. Z nią koncertował w Austrii, Rosji, Wielkiej Brytanii, USA i jak sam wyliczył, podczas 23 lat pracy odwiedził ponad 840 miast. I tak jak jego starsi bracia, komponował walce i polki, ale żaden z trzystu utworów, które napisał, nie zyskały większej popularności i do dzisiaj bardzo rzadko są wykonywane. Lecz właśnie to dzięki Eduardowi muzyczna tradycja rodzinna znalazła kontynuatorów, pomimo że – podobnie jak jego ojciec – nie chciał, by dwaj jego synowie byli muzykami. On też rozwiązał orkiestrę w 1901 roku.

Starszy z synów Eduarda, Johann III, początkowo zgodnie z wolą ojca studiował prawo na Wiedeńskim Uniwersytecie, choć jak przyznawał po latach – „muzykę miał w żyłach”. Zgodnie jednak z rodzinną tradycją, uczył się grać na fortepianie i na skrzypcach oraz pobierał lekcje teorii muzyki. Po przeglądnięciu jego młodzieńcych kompozycji, stryj Johann Strauss – syn był jednak

Dolina Szwajcarska

Warszawski ogród wypoczynkowo-rozrywkowy powstały w roku 1786, istniejący do powstania warszawskiego.

W 1855 roku nastąpiła wielka rozbudowa ogrodu i został wybudowany największy w ówczesnej Warszawie gmach koncertowy – Salon Wielkiej Alei. Koncert inauguracyjny dała orkiestra Escherta, którą wkrótce zastąpił zespół Leopolda Lewandowskiego, nazywano warszawskim Straussem. W tym wielkim gmachu koncertowym, dorównującym gmachom niektórych filharmonii europejskich, odbywały się koncerty z udziałem Johanna i Eduarda Straussów, Ignacego Paderewskiego czy Tadeusza Sygietyńskiego.

Franciszek Józef

*Cesarz Austrii i król Węgier, którego żoną była
Elżbieta Bawarska, znana również jako Sisi.*

*W oparciu o jej życiorys i tragiczną śmierć, węgierski
kompozytor mieszkający w Wiedniu skomponował
musical Elisabeth do libretta Michaela Kunzego.
Utwór miał swoją prapremierę w 1992 roku w Theater
an der Wien. Był przetłumaczony na kilka języków
i obejrzany przez ponad 10 milionów widzów (w Austrii,
Japonii, na Węgrzech, w Szwecji, Finlandii, Holandii
i Niemczech), sprawiając, że jest najpopularniejszym
niemieckojęzycznym musicaliem wszechczasów.*

przekonany, że bratanek powinien pójść w jego ślady. Jakkolwiek utwory młodego Johanna nigdy nie zyskały zbyt pochlebnych recenzji, co więcej, złośliwi twierdzili nawet, że powinien pisać je pod pseudonimem, by nie zniszczyć artystycznej reputacji rodziny. Za to jako dyrygent odnosił duże sukcesy, dając koncerty w całej Europie. O jego umiejętnościach świadczyć może fakt, że sam cesarz **Franciszek Józef** przez kilka lat angażował go do dyrygowania podczas dworskich bali.

Drugi z synów Eduarda – Josef – całkowicie niezwiązany był z muzycznymi tradycjami rodu Straussów; był ojcem trójki dzieci – Josefa, Marii i Eduarda – z czego dopiero w najmłodszym z nich ponownie odezwały się rodzinne zdolności. Eduard jako dziecko rozpoczął naukę gry na skrzypcach, później edukację muzyczną kontynuował w wiedeńskiej Akademii Muzycznej, po której ukończeniu pozostał tam nauczycielem i korepetytorem w klasie śpiewu operowego. Debiut dyrygencki Eduarda Straussa II miał miejsce w 1949 podczas uroczystości z okazji 100. rocznicy śmierci Johanna Straussa-ojca i 50. rocznicy śmierci Johanna Straussa-syna. Wkrótce po tym dyrygował już przedstawieniami baletowymi i operetkami w wiedeńskiej Volksoper. W roku 1950 ożenił się z Elizabeth Pontes, urodzoną w Krakowie i wykształconą w Polsce, młodą obiecującą śpiewaczką, która była jego studentką w wiedeńskim konserwatorium. Choć Elizabeth nie kontynuowała kariery wokalne, kariera muzyczna jej męża Eduarda szybko rozwijała się i wkrótce stał się popularną postacią w Wiedniu. Dyrygował przede wszystkim utworami swoich wielkich przodków. Mawiał, że nie jest łatwo nosić w Wiedniu nazwisko Strauss, dlatego też gdy uznał, że jego własne utwory nie są wystarczająco dobre – zniszczył je i nigdy więcej nie wrócił do komponowania. Natomiast jako dyrygent, podobnie jak jego przodkowie, podbijał serca słuchaczy na całym świecie.

Choć Elizabeth i Eduard mieli syna – żyjącego obecnie w Wiedniu – na osobie Edwarda II jak na razie kończy się muzyczna saga dynastii Straussów, która w ciągu 150 lat wykształciła formę walca wiedeńskiego, zapoczątkowała gatunek wiedeńskiej operetki i niewątpliwie spopularyzowała dorobek wszystkich członków rodu.

Z rodziną Straussów często łączone są jeszcze dwie postaci: Oscar Straus i Richard Strauss – warto jednak pamiętać, że nie było żadnego pokrewieństwa pomiędzy nimi. Jakkolwiek ten pierwszy poznał Johanna Straussa-syna, który zachęcał go do nauki i dalszego komponowania, Richard z rodziną Straussów wiedeńskich wspólnego nic nie miał, sam natomiast był synem monachijskiego waltornisty, który także pochodził z rodziny o tradycjach muzycznych...





Absolwent dyrygentury w klasie prof. Marka Pijarowskiego w Akademii Muzycznej we Wrocławiu (2003). Ukończył również Filologię Słowiańską na Uniwersytecie Wrocławskim oraz Instytut Języka Rosyjskiego im. A. Puszkina w Moskwie. W 2005 roku wygrał konkurs na stanowisko asystenta Antoniego Wita w Filharmonii Narodowej w Warszawie, gdzie pracował w latach 2005-2007. Prowadzi klasę dyrygentury w Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Posiada tytuł doktora sztuki. Jest laureatem II nagrody na III Przeglądzie Dyrygentów im. Witolda Lutosławskiego w Białymstoku (2002). W 2011 roku został wyróżniony Teatralną Nagrodą Muzyczną im. Jana Kiepury w kategorii Najlepszy Dyrygent. W 2015 roku odznaczony medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis.

Od 2010 roku związany był z Filharmonią Lubelską (dyrektor artystyczny, I dyrygent) i Gliwickim Teatrem Muzycznym (kierownik muzyczny, dyrygent). W 2014 roku został dyrektorem artystycznym Filharmonii Dolnośląskiej w Jeleniej Górze. We wrześniu 2015 roku Wojciech Rodek został zastępcą dyrektora ds. artystycznych Teatru Wielkiego w Łodzi.

Dyrygował wieloma zespołami symfonicznymi, m.in. Orkiestrą Filharmonii Narodowej w Warszawie, Orkiestrą „Sinfonia Varsovia”, Narodową Orkiestrą Polskiego Radia w Katowicach, Polską Orkiestrą Radiową, Orkiestrą „Sinfonia luventus”, niemal wszystkimi orkiestrami filharmonicznymi w Polsce, licznymi zespołami kameralnymi. Stale współpracuje z Ankarą Presidential Symphony Orchestra, Antalya

State Symphony Orchestra, Bursa Regional Symphony Orchestra, Izmir State Symphony Orchestra, European Johann Strauss Orchestra, INSO-Lviv, Lviv Philharmonic Orchestra.

Przygotowywał premiery w Theatre Montansier w Wersalu (*Apollo i Hiacynt* W.A. Mozarta), Teatrze Muzycznym „Capitol” we Wrocławiu (*My Fair Lady* F. Loewego), dla festiwalu Wratislavia Cantans (*Mały kominiarczyk* B. Brittena), Gliwickiego Teatru Muzycznego (*Wesoła wdówka* F. Léhara, *Noc w Wenecji*). Straussa, *Dźwięki muzyki* R. Rodgersa, *Rodzina Adamsów* A. Lippy – Teatralna Nagroda im. J. Kiepury 2015 za najlepszy spektakl), w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej (*Oresteja* A. Zubel). Od 2002 roku gości regularnie z zespołem „Opera Polska” w najważniejszych salach koncertowych Europy i Chin. Brał udział w renomowanych festiwalach, w tym Wratislavia Cantans, Xanten Sommerfestspiele, „Wirtuozi” we Lwowie. Od 2013 roku prowadzi orkiestrę Międzynarodowych Kursów Muzycznych w Łańcucie, a od 2014 roku dyryguje w Teatrze Muzycznym w Poznaniu.

W swoim dorobku posiada ogromną ilość nagrań muzyki symfonicznej, filmowej i rozrywkowej. Nagranie VII symfonii Angela Illaramendi zdobyło prestiżowe wyróżnienie hiszpańskiego czasopisma „Compact CD” jako najlepsze nagranie muzyki hiszpańskiej roku 2009. Nagranie to zostało wykorzystane również jako ścieżka dźwiękowa do filmu *La Buena Nueva* w reżyserii Heleny Taberna i uzyskało nagrodę XIV Festiwalu Filmowego w Tuluzie.



Reżyser, aktor, dziennikarz; absolwent studium aktorów dramatu (1982) oraz Wydziału Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie (1992). Jest działaczem społeczności żydowskiej w Polsce: od 2006 roku przewodniczący Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego Żydów w Polsce, a od roku 2009 redaktor naczelny miesięcznika „Słowo Żydowskie”.

W latach 1982-1991 był aktorem w Teatrze Żydowskim im. Estery Rachel Kamińskiej w Warszawie, następnie pracował jako reżyser Opery i Operetki w Szczecinie (1993-1998). Ponownie związany był z Teatrem Żydowskim w Warszawie w latach 2003-2008, gdzie pełnił funkcję głównego reżysera; wtedy też na tej scenie zrealizował spektakl *Między dniem a nocą* Szymona An-skiego (2004) czy *Zaczarowany krawiec* Szolëma Alejchemy (2006).

Stale współpracuje z wieloma polskimi teatrami dramatycznymi – Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie (*Parada oszustów* I. Babela, 1991; *...tylko umrzeć* F. Mitterera, 1994), Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu (*Czego nie widać* M. Frayna, 1992), Teatr Powszechny w Łodzi (*Love story* E. Segala, 1994), Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie (*W naszym domu* M. Platte, 1994), Teatr Polski w Szczecinie (*Księga rajy* I. Magera, 1997), Teatr im. Aleksandra Sewruka w Elblągu (*Mein Kampf* G. Taboriego, 2009; *Hermes przeszedł, czyli mity greckie* M. Wojtyszki, 2010).

Swoje doświadczenie zawodowe jako reżyser operowy rozpoczął od realizacji *Skrzypka na dachu* w Operze Nova w Bydgoszczy (1992), później nastąpiły już spektakle na szczecińskiej scenie muzycznej, m.in. *Tosca* (1995) i *Cyganeria* (1996) Giacomo Pucciniego, *Księżna cyrkówka* Emmericha Kálmána (1996) i *Hrabia Luxemburg* Franza Lehára (1998) czy *Halka* Stanisława Moniuszki (2004). W polskich teatrach muzycznych zrealizował ponadto *Teatr cudów* Miguela Cervantesa z muzyką Tomasza Steciuka (Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej w Gdyni, 1998), *Hrabinę Maricę* i *Księżniczkę czardasza* Emmericha Kálmána oraz *Hello, Dolly!* Jerry'ego Hermana (Teatr Muzyczny w Lublinie; 2000, 2005, 2001), na scenie poznańskiego Teatru Muzycznego wyreżyserował natomiast *Skrzypka na dachu* Jerry'ego Bocka (2005), *Phantoma* Yestona Maur'yego (2006), *Kabaret* Johna Kandra (2009), *Wesele Figlary* Mariusza Matuszewskiego (2011) i *Orfeusza w piekle* Jacquesa Offenbacha (2013).

Zrealizował także liczne spektakle telewizyjne, m.in. *Księga Krzysztofa Kolumba* na podstawie sztuki Paula Claudela (1992), *Marmur* (1993), *Calineczka* (1994), *Wspomnienia niebieskiego mundurka* (1996) oraz filmy fabularne: *Jakub Rotbaum* (1993), *Latająca karetka* (2002).



Scenograf, reżyser światel, grafik; absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Karierę zawodową rozpoczynał jako scenograf Telewizji Polskiej w Krakowie i w Warszawie, gdzie przygotowywał oprawę plastyczną do niezliczonych koncertów transmitowanych na żywo, a także programów muzycznych. Współpracował zarówno ze znaczącymi twórcami muzyki popularnej (m.in. Maanam, Lady Pank, De Mono, Republika, Budka Suflera, Ewa Bem), jak i klasycznej (Krzysztof Penderecki, Barbara Hendrix, Wojciech Kilar, Montserrat Caballe). Jest także autorem scenografii do koncertów finałowych oraz koncertów galowych wrocławskiego Przeglądu Piosenki Aktorskiej.

Obecnie głównie zajmuje się scenografią, realizując wiele znaczących projektów teatralnych, operowych i telewizyjnych w Polsce i Europie. Współpracował z takimi reżyserami jak Krzysztof Jasiński, Maria Sartova, Zbigniew Macias, Jerzy Zoń, Bogusław Kaczyński, Marcel Kochańczyk, Stanisław Tym czy Wojciech Kościelniak. Z tym ostatnim przygotował wiele musicalowych hitów, m.in. *Hair* Galta MacDermota (1999) i *Sen nocy letniej* wg Szekspira Leszka Moźdzera (2001) w Teatrze Muzycznym w Gdyni, *Opera za trzy grosze* Bertolta Brechta / Kurta Weilla (2002), *Mandarynki i pomarańcze* wg Juliana Tuwima (2003), *West Side Story* Leonarda Bernsteina (2004), *Galeria*

wg Jacka Kaczmarskiego (2004) czy *Scat, czyli od pucybuta do milionera* Leszka Moźdzera (2005) w Teatrze Muzycznym Capitol we Wrocławiu. Projektował również scenografię do *Les Misérables* Claude-Michela Schönberga w warszawskim Teatrze Roma (2010), *Zorro* Zbigniewa Krzywańskiego (2012) i *Jesus Christ Superstar* Andrew Lloyda Webbera w Teatrze Muzycznym w Łodzi (2014) czy *Allo! Allo!* Davida Crofta i Jeremiego Lloyda oraz *Amadeusa* Petera Shaffera w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej. W Gliwickim Teatrze Muzycznym przygotował scenografię do tanecznego show *I have a dream* (2014), za którą został nominowany do Nagrody Artystycznej „Złota Maską”, a także scenografię do polskiej prapremiery musicalu *Rodzina Addamsów* Andrew Lippy (2015), za którą został uhonorowany Teatralną Nagrodą Muzyczną im. Jana Kiepury.

Grzegorz Policiński współpracuje również z filmowcami; jest autorem scenografii m.in. do filmów *Los Chłopakos* w reż. Gerwazego Reguły (2003), *Metanoja* w reż. Radosława Markiewicza (2005) oraz *Hi Way* w reż. Jacka Borusińskiego (2006) czy widowiska telewizyjnego *Kołęda nocka. 30 lat później* Ernesta Brylla w reż. Jarosława Minkowicza (2011).



Kostiumolog i scenografka teatralna i filmowa; absolwentka Wydziału Grafiki na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i Wydziału Grafiki Artystycznej na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni prof. Józefa Mroszczaka. W czasie studiów bardzo ceniła sobie kontakt z profesorami Aleksandrem Rakiem i Wojciechem Fangorem; teoretyczną pracę dyplomową wraz z projektem wystawy z okazji 75. lecia kina w Polsce przygotowała pod kierunkiem prof. Jerzego Toeplitza. Jeszcze jako studentka, w roku 1960 podjęła współpracę kostiumograficzną przy realizacji *Waleta pikowego* w reżyserii Tadeusza Chmielewskiego, z dekoracjami i kostiumami Bolesława Kamykowskiego. Największe uznanie przyniosła Barbarze Ptak scenografia filmowa. Zaprojektowała kostiumy do ponad osiemdziesięciu filmów, w tym nominowanych do Oscara: *Nóż w wodzie* Romana Polańskiego (1961), *Faraon* Jerzego Kawalerowicza (1966), *Ziemia obiecana* Andrzeja Wajdy (1974) i *Noce i dnie* Jerzego Antczaka (1975). Jest także autorką kostiumów do większości filmów Kazimierza Kutza, związanych z tematyką śląską – *Perła w koronie* (1972), *Paciorki jednego różańca* (1980), *Na straży swej stać będę* (1983), zaprojektowanych z wielką znajomością lokalnego kolorytu, związanego z jej miejscem urodzenia. Ponadto, dla teatru telewizji zaprojektowała kostiumy m.in. do *Ryszarda III* w reż. Feliksa Falka (TVP Kraków, 1989), *Damy kameliowej* w reż. Jerzego Antczaka (TVP Warszawa, 1994) i *Królestwa Jagielloń* w reż. Laco Adamika (TVP Kraków, 1994).

Jest autorką kostiumów i dekoracji do stu trzydziestu spektakli teatralnych i operowych, nie tylko w Polsce, ale także we Włoszech i w Niemczech. Najczęściej współpracowała z Teatrem Śląskim (*Cezar i Kleopatra*, 1966; *Romans z wodewilu*, 1976; *Czerwone pantofelki*, 1989; *Profesja pani Warren*, 1990; *Wujaszek Wania* i *Czarodziejski flet*, 1992), Gliwickim Teatrem Muzycznym (*Orfeusz w piekle*, 1998; *Wiedeńska krew*, 2002; *Hello, Dolly!*, 2003; *Noc w Wenecji*, 2013), Teatrem Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie (*Śluby panieńskie*, 1998; *Niekochana*, 1999; *Kot w butach*, 2000; *Trzewiczki Andersena*, 2000), Teatrem Powszechnym w Łodzi (*Barbara Radziwiłłówna*, *Intryga i miłość*, 1984; *Czarodziej z krainy Oz*, 1996), Teatrem Muzycznym w Gdyni (*Operetka*, 1998; *Skrzypek na dachu*, 2008), Operą Śląską w Bytomiu (*Arabella*, 1969; *Straszny dwór*, 1979; *Giselle*, 1988; *Księżniczka czardasza*, 1989; *Student żebrak*, 2002), Operą Nova w Bydgoszczy (*My Fair Lady*, 2008), Teatro Grande w Brescii (*Don Giovanni*, 2006), Teatrem w Wittenberdze (*Planet der Verliebten*, 1985).

Otrzymała wiele nagród i wyróżnień artystycznych, w tym nagrodę Ministra Kultury i Sztuki za całokształt osiągnięć w dziedzinie kostiumu filmowego (1980), Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2007), Złote Maski za inscenizacje teatralne (1985, 1990, 1995) czy Nagrody Marszałka Województwa Śląskiego i Prezydenta Miasta Katowice (2006).

Zofia Rudnicka



Tancerka, choreografka, aktorka, pedagog; absolwentka Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej im. Romana Turczynowicza w Warszawie. Po ukończeniu szkoły otrzymała angaż do baletu warszawskiego Teatru Wielkiego, gdzie już jako solistka wykonywała czołowe partie w repertuarze klasycznym i współczesnym. Tańczyła m.in. Mirtę w *Giselle* i Frygię w *Spartakusie* (1968), solowe partie w *Baletach Birgit Cullberg* (1975) i *Serge'a Lifara* (1978) – w tym tytułową Fedrę, Marię Taglioni w *Grand pas de quatre*. Jest dr hab. Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, gdzie od kilkunastu lat wykłada kompozycję tańca; opublikowała książkę *Tancerz, szkoła i scena*.

Jako choreograf stworzyła kilkanaście spektakli baletowych, w tym *Nienasyce* do muzyki Tomasza Stańki (1987) i *La Dolce Vita* (2000) – spektakl o Federico Fellinim z muzyką Nino Roty, oba w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie, *Dziadka do orzechów* (Gliwicki Teatr Muzyczny, 2004) i *Śpiącą królową* (Opera Nova w Bydgoszczy, 2005) do muzyki Piotra Czajkowskiego. Jest także autorem choreografii do licznych oper, operetek i musicali, spośród których na uwagę zasługują *Rigoletto* G. Verdiego (1997) i *Wesoła wdówka*

F. Lehára (2002) w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie, *Księżniczka czardasza* E. Kálmána i *Wiedeńska krew* J. Straussa w Gliwickim Teatrze Muzycznym (2002), *Zemsta nietoperza* J. Straussa (2005) w Mazowieckim Teatrze Muzycznym „Operetka” w Warszawie, *Napój miłosny* G. Donizettiego (2009) i *La Gioconda* A. Ponchiello (2010) w bydgoskiej Operze Nova czy *Traviata* G. Verdiego w Operze Krakowskiej (2011) i *Carmen* G. Bizeta w Operze i Filharmonii Podlaskiej w Białymstoku (2015). Jest także autorem ruchu scenicznego do wielu spektakli teatralnych w takich teatrach jak Teatr „Scena Prezentacje” w Warszawie, Teatr na Woli w Warszawie, Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie, warszawskim Teatrze Ateneum czy w Teatrze Polonia.

Współpracując z TVP, tworzyła choreografie dla filmów (*Akademia Pana Kleksa*), recitali, pokazów mody, festiwali piosenki oraz filmów baletowych (*La valse*, *Mity*) i spektakli Teatru Telewizji.

Jest laureatką „Złotej Maski” za balet *Rudolf Valentino* z muzyką K. Dębskiego, Teatralnej Nagrody Muzycznej im. Jana Kiepury w kategorii „Choreograf Roku” (2010) za choreografię „Tańca godzin” w operze *Gioconda* A. Ponchiello oraz nagrody ZAiKSu.

SOLIŚCI TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI
SOLOISTS OF THE LODZ GRAND THEATRE

soprany sopranos

Monika Cichocka
Anna Wiśniewska-Schoppa
Joanna Woś
Dorota Wójcik
Patrycja Krzeszowska
Joanna Moskowicz *
Katarzyna Hołysz *
Marta Wyłomańska *
Agnieszka Adamczak *
Agnieszka Sokolnicka *
Małgorzata Borowik *
Wioletta Chodowicz *
Sylwia Maszewska *
Maria Rozynek *

mezzosoprany

mezzosopranos
Bernadetta Grabias
Agnieszka Makówka
Olga Maroszek
Elwira Janasik *
Monika Korybalska *
Jolanta Gzella *
Elżbieta Wróblewska *
Małgorzata Walewska *
Helena Zubanovich *

tenory tenors

Krzysztof Marciniak
Dominik Sutowicz
Aleksander Zuchowicz *
Karol Bochański *
Łukasz Załęski *
Rafał Bartmiński *
Tomasz Kuk *
Dawid Kwieciński *
Pavlo Tolstoy *
Sylwester Smulczyński *

barytony baritones

Andrzej Kostrzewski
Zenon Kowalski
Łukasz Motkowicz
Przemysław Reznier
Adam Szerszeń *
Bartłomiej Misiuda *
Stanislav Kuflyuk *
Tomasz Konieczny *
Stanisław Kierner *

basy basses

Patryk Rymanowski
Grzegorz Szostak
Robert Ulatowski
Eryk Rymanowski *
Piotr Nowacki *
Tomasz Konieczny *
Eugeniusz Nizioł *

pianiści korepetytorzy
répétiteurs

Tetyana Dranchuk
Taras Hlushko
Ewa Szpakowska

inspicjenci

stage managers
Anna Krzemińska,
Andrzej Kowalik,
Zbigniew Pawełczyk

* współpraca

CHÓR TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI
CHOIR OF THE LODZ GRAND THEATRE

soprany sopranos

Anna Bacciarelli
Agnieszka Białek
Magdalena Cierzniewska
Maria Gorlach
Karolina Jagoda
Dagny Konopacka
Agnieszka Lechocińska
Katarzyna Nowacka
Sylvia Nowicka
Beata Olszewska
Aldona Orzeł-Sztabińska
Irena Pietrzak
Katarzyna Pisarek
Maria Stuczyńska
Bogna Szymańska
Dorota Szymczak-Drygas
Anna Terlecka-Kierner
Agnieszka Wasilewska-Stefańska
Jadwiga Wiktorska-Zajac
Dorota Woźniak
Maria Brojek *

alty altos

Agorica Basiuras
Anna Dylikowska-Dobiec
Ewelina Hrycak

Teresa Kmieciak-Biernacka
Dominika Kobalczyk
Anna Kobylańska-Przybyła
Katarzyna Kuźnik
Justyna Ozdowska
Paulina Pomykała
Jolanta Sitek
Joanna Skoblewska
Anna Szymańska
Joanna Śmiałkowska
Otylia Świdowska
Izabela Wesołowska
Agnieszka Witkowska
Marzena Zarzycka

tenory tenors

Michał Jan Barański
Mariusz Budkowski
Marcin Ciechowicz
Przemysław Cierzniewski
Krzysztof Dyttus
Szymon Figurski
Wojciech Kryger
Artur Mleko
Grzegorz Siwiński
Cezary Socha
Wojciech Strzelecki

Marek Twardowski
Ryszard Adamus *

basy basses

Michał Barański
Zbigniew Gawroński
Romuald Kisielewski
Grzegorz Kujawiak
Zbigniew Kuźnik
Krzysztof Pilch
Wiesław Rudnicki
Andrzej Staniewski
Adam Suwald
Jakub Telinga
Witold Tomczyk
Józef Mituta *

kierownik chóru chorus master

Dawid Jarząb

inspektor chóru choir supervisor

Krzysztof Dyttus

korepetytor chóru répétiteur

Zbigniew Rymarczyk

* współpraca

BALET TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI
BALLET COMPANY OF THE LODZ GRAND THEATRE

I soliści principals

Monika Maciejewska-Potockas
Gintautas Potockas
Piotr Ratajewski

soliści soloists

Valentyna Batrak
Ekaterina Kitaeva-Muško
Julia Sadowska
Witold Biegański
Nazar Botsiy
Wojciech Domagała
Jan Łukasiewicz
Krzysztof Pabjańczyk

koryfeje coryphées

Agnieszka Białous
Aleksandra Gryś
Ewa Kowalska-Brodek
Aneta Kosmowska
Minori Nakayama
Anna Pruszyńska-Galvany
Yuki Itaya
Tomu Kawai
Wiktor Krakowiak-Chu
Dominik Senator
Kirill Shcherban
Ryo Takaya

zespół baletowy

corps de ballet
Alicja Bajorek
Izabela Barbacka
Lydie Boutfeux
Caroline Bulst
Claudia Elvetico
Karolina Jaremkó
Lidia Kolbus
Laura Korolczuk
Kinga Łapińska
Matylda Molińska
Riho Okuno
Sakurako Onodera
Luna Othnin-Girard
Hannah Sofó
Bogumiła Sołek
Adrianna Stępień
Tom Barnea
Grzegorz Brożek
Jakub Jóźwik
Mateusz Kubiak
Dawid Kucharski
Yukihiro Minamizawa
Arthur Stashak
Koki Tachibana

kierownik baletu

director of the balet company
Dominik Muško

asystenci choreografa, pedagodzy

**assistant choreographers,
ballet masters and mistresses**
Lubov Bakhareva
Anna Lewandowska
Uran Azymov

akompaniatorzy réppétiteurs

Elżbieta Bruc
Małgorzata Piechnat *

koordynator baletu

ballet coordinator
Jarosław Biernacki *

inspektor baletu

ballet supervisor
Krzysztof Pabjańczyk

nadzór choreograficzny

choreography supervisor
Dobrosława Gutek-Woźniak *

* współpraca

ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI
ORCHESTRA OF THE LODZ GRAND THEATRE

I skrzypce 1st violins

Ludwika Tomaszewska-Klimek **
Iwona Tomaszewska
Andrzej Marchel
Ryszard Dutkowski
Marcin Budziarski
Henryka Nierychło
Marek Nowakowski
Bogdan Mazur
Paweł Załucki
Karolina Pacholczyk
Aleksandra Bartoszek
Weronika Pucka
Wiesława Ryczel *

II skrzypce 2nd violins

Hanna Drzewiecka-Borucka
Katarzyna Gałdecka-Sprawka
Marta Jabłońska-Cłapińska
Lech Gutowski
Beata Bugała
Ewa Walkiewicz
Ariadna Pacześniak
Patrycja Badowska
Katarzyna Korzycka
Dominika Wiśniewska
Jolanta Marcisz,
Andrzej Kowalczyk *

altówki violas

Maria Tomala
Kazimierz Mazur
Franciszek Nierychło
Katarzyna Piasecka-Filipiak
Jacek Rurak
Przemysław Florczak
Katarzyna Marchel
Justyna Łuczyńska
Adam Brakowski

wiolonczele cellos

Agnieszka Kołodziej **
Maciej Baran
Joanna Dzikowska
Marek Przybyła

Ewa Żeno
Hanna Mudza
Agata Kruk-Kasprzak
Adam Czyszak

kontrabasy double basses

Michał Przeździecki
Miłosz Krupka
Sylwester Masłoń
Marcin Wajch
Michał Łuczak

harfy harps

Dorota Szyszkowska-Janiak
Joanna Tomala

flety flutes

Cezary Dynowski
Marzena Kowalczyk
Marta Durczewska-Grzywińska
Olga Leonkiewicz
Dyonizy Chrzastowski *

oboje oboes

Agata Piotrowska-Bartoszek
Krzysztof Siemiński
Justyna Herc-Pabisiak
Monika Woźniak

klarnety clarinets

Piotr Maciejewski
Zuzanna Niedzielak
Krzysztof Płoszyński
Mariusz Walkiewicz

fagoty bassoons

Andrzej Kalkandzis
Michał Łabecki
Beata Strembicka

trąbki trumpets

Konrad Boniński
Mirosław Dudek
Tomasz Chrześcijanek
Adam Kowalczyk

waltornie french horns

Waldemar Szelański
Tomasz Sopur
Marta Dominiuk-Kwiatkowska
Zbigniew Monkiewicz
Zbigniew Galant *
Mieczysław Woźnica *

puzony trombones

Jacek Kasprzak
Waldemar Szubski
Dariusz Sprawka
Bartłomiej Kruszyński
Tomasz Jagoda

tuba tuba

Jacek Dzikowski

perkusja percussion

Sebastian Dworczak
Bożena Kozłowska
Magdalena Kowalczyk
Bogusława Stelmach
Jakub Jeziorowski
Jan Pawlak

fortepian piano

Andrzej Zawadzki *

gitara guitar

Albin Brzeziński *

klawesyn harpsichord

Ewa Kruszyńska *

inspektor orkiestry

orchestra supervisor
Andrzej Marchel

* współpraca

** koncertmistrz

DYREKCJA MANAGEMENT

dyrektor naczelny general manager
Paweł Gabara

zastępca dyrektora ds. artystycznych
artistic director
Wojciech Rodek

zastępca dyrektora ds. administracyjnych
administrative director
Maciej Bargiełowski

zastępca dyrektora ds. produkcji
producing director
Krzysztof Bogusz

zastępca dyrektora ds. inwestycyjnych
investment director
Grzegorz Kruhty

główna księgowa chief accountant
Teresa Płonowska

konsultant programowy
programme and literary consultant
Michał J. Stankiewicz

kierownictwo administracyjne administrative management

producent producer
Łukasz Mitka

z-ca kier. działu organizacji pracy artystycznej
artistic administration deputy manager
Rafał Domagała

kierownik biura obsługi widzów
ticket service manager
Elżbieta Kraska

z-ca kierownika działu literackiego
literary department deputy manager
Iwona Marchewka

kierownik działu produkcji przedstawień
production manager
Katarzyna Zbłowska

z-ca kier. działu ds. produkcji kostiumów
costume production workshop dep. manager
Marzena Szkobel

z-ca kier. działu ds. produkcji dekoracji
set production workshop deputy manager
Zygmunt Dziubiński

kierownik działu eksploatacji przedstawień
performance exploitation manager
Sylwester Borowski

główny specjalista ds. urządzeń sceny
chief officer in charge of stage devices
Marek Ziółkowski

kierownik impresariatu
artistic management department
Krystyna Filip

kierownik działu organizacji i kadr
human resources manager
Iwona Czubaszek

kierownik działu administracyjnego
administrative manager
Mariola Majda

kierownik działu zaopatrzenia i transportu
delivery & transport manager
Marian Brodowicz

kierownik działu zamówień publicznych
government procurement manager
Ewa Danielak

kierownik działu inwestycji
investment manager
Paweł Malinowski

główny specjalista ds. funduszy UE
fundraising
Małgorzata Kazimierska

kierownik działu eksploatacji
exploitation manager
Dominik Dudziński

główny specjalista ds. energetyki
chief officer in charge of energy industry
Jerzy Tomasiak

kierownik działu zakwaterowań
i ochrony mienia accomodation
& security department manager
Mariola Materka

kierownik zakładowej służby ratowniczej
theatrical emergency services
Tomasz Lewandowski

kierownictwo techniczne technical management

pracownia malarska paint workshop
Krzysztof Lisowski

pracownia perukarstwa i charakteryzacji
wig & make-up workshop
Dorota Szonert

pracownia krawiecka damska
female tailor workshop
Beata Adamiak

pracownia krawiecka męska male tailor workshop
Ewa Nawasielska

pracownia tapicerska upholsterer workshop
Zdzisław Kapituła

pracownia nakryć głowy i dodatków
do kostiumów milliner workshop
Anna Kołomańska

pracownia modelatorska decorating workshop
Marzanna Machalska

pracownia szewska shoe workshop
Krzysztof Pacyniak

pracownia stolarska joinery workshop
Jacek Tomczyk

pracownia ślusarska iron works
Adam Urbaniak

brygada akustyków
elektro-acoustic foreman
Roman Kulesza

brygada montażu sceny technical stage manager
Jacek Wojciechowski

brygada napędów sceny
chief foreman of stage machines
Andrzej Maciejewski

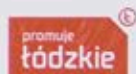
brygada oświetlenia sceny
stage lighting foreman
Adam Trautz

brygada mechaników
chief foreman of mechanists team
Tomasz Pira

brygada garderobianych dressers
Anna Krawczyńska

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Zakup harfy, fortepianu i mikrofonów
bezprzewodowych dofinansowano
ze środków Ministerstwa Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Instytucja kultury
Samorządu Województwa łódzkiego



patroni medialni teatru



patroni medialni premiery

ams

KASA BILETOWA od poniedziałku do soboty: 12.00-19.00
niedziele i święta (w dniu przedstawień): 15.00-19.00
tel. 42 633 77 77

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW od poniedziałku do piątku: 8.00-16.00
tel. 42 633 31 86, mail: widz@teatr-wielki.lodz.pl

Bilety do kupienia on-line na stronie www.operalodz.com,
www.bilety24.pl lub za pomocą aplikacji mobilnej
do pobrania ze strony www.operalodz.com

opracowanie i redakcja programu
Michał J. Stankiewicz

opracowanie graficzne, przygotowanie DTP
Blanka Tomaszewska / www.fenommedia.pl

wydawca
Teatr Wielki w Łodzi
pl. Dąbrowskiego, 90-249 Łódź

druk
ZAPOL Sobczyk sp.j.
al. Piastów 42, 71-062 Szczecin
www.zapol.com.pl

Wersja polskojęzyczna streszczenia opracowana na podstawie:
Lucjan Kydryński, *Przewodnik operetkowy*, PWM 1977;
anglojęzyczna: Berth Vestergard, www.naxos.com.

Na okładce wykorzystano fragment plakatu do spektaklu
autorstwa Blanki Tomaszewskiej.

tłumaczenie s. 3: Aleksandra Kula, Igor Trochanowski
zdjęcia realizatorów: Maciej Piąsta
zdjęcia masek: Maury Mauser, Andey Turchaninov, neirfy - fotolia.pl

oddano do druku: 20 stycznia 2016



Zachęcamy do zakupu operowej
KARTY PODARUNKOWEJ!

Szczegółowe zasady korzystania
z karty określa Regulamin Karty
podarunkowej dostępny na
www.operalodz.com



KWIACIARNIA
Flores

www.kwiaciarniaflores.pl

- kompleksowa obsługa kwiatowa ślubów, komunii, chrztów itp.
- kwiatowe aranżacje wnętrz
- florystka pogrzebowa
- kwiaty cięte
- wiązanki okolicznościowe
- rośliny doniczkowe
- bogaty asortyment oryginalnych dekoracji wnętrz
- dostawa kwiatów pod wskazany adres



Zapraszamy: pon.- sob. 8.00-19.00

Łódź, ul. Łagiewnicka 130
(róg Julianowskiej)

flores.lodz@gmail.com



TEATR
WIELKI
w ŁODZI

www.operalodz.com