GIOACCHINO ROSSINI

CYRULIK SEWILSKI

OPERA KRAKOWSKA

OPERA KRAKOWSKA

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO

MAŁOPOLSKA

GIOACCHINO ROSSINI

CYRULIK SEWILSKI

Il Barbiere di Siviglia

premiera / premiere

15.03.2019

Gioacchino Rossini

Cyrulik sewilski

Il Barbiere di Siviglia

The Barber of Seville

opera komiczna w dwóch aktach / comic opera in two acts

libretto

Cesare Sterbini według Pierre'a Beaumarchais

Cesare Sterbini after Pierre Beaumarchais

włoska wersja językowa z polskimi napisami

sung in the Italian, with Polish surtitles

prapremiera / world premiere – Rzym / Roma, Teatro Argentina, 20.02.1816

premiera polska / Polish premiere – Warszawa / Warsaw, 1825

reżyseria / director

JERZY STUHR

kierownictwo muzyczne / music director

TOMASZ TOKARCZYK

scenografia / set designer

NATALIA KITAMIKADO

kostiumy / costume designer

JOANNA KLIMAS

przygotowanie chóru / choir master

JACEK MENTEL

ruch sceniczny / stage movement designer

KATARZYNA ALEKSANDER-KMIEC

reżyseria światła / lighting designer

KATARZYNA ŁUSZCZYK

HRABIA ALMAVIVA / COUNT ALMAVIVA
Pablo Martínez
Adam Sobierajski

DOKTOR BARTOLO / DOCTOR BARTOLO
Robert Gierlach
Jacek Ozimkowski

ROZYNA / ROSINA
Monika Korybalska
Daria Proszek

FIGARO
Sławomir Kowalewski
Łukasz Motkowicz

DON BASILIO
Łukasz Jakubczak
Sebastian Marszałowicz
Wołodymyr Pańkiw

FIORELLO
Jarosław Bielecki
Krzysztof Kozarek

BERTA
Magdalena Barylak
Agnieszka Cząstka

AMBROŻY / AMBROGIO
Stanisław Knapik, Wiesław Popiołek

OFICER / OFFICER
Jarosław Dijuk, Jan Migała

Orkiestra i Chór Opery Krakowskiej
Krakow Opera Orchestra and Choir

dyrygent / conductor
TOMASZ TOKARCZYK

5

asystent kierownika muzycznego / music director's assistant

MIECZYSŁAW UNGER

asystentki reżysera / director's assistants

BOŻENA WALCZYK-SKRZYPCZAK, ANNA POPIEL

projekty fryzur / hairstyle designs

JAGA HUPAŁO

asystentka kierownika chóru / choir master's assistant

JOANNA WÓJTOWICZ

asystentka scenografa / set designer's assistant

ANNA ŁYSZCZ

inspicjenci / stage managers

AGNIESZKA SZTENCEL, MATEUSZ MAKSELON

suflerki / prompters

DOROTA SAWKA, MARIA MITKOWSKA

korepetytorzy solistów / soloists' coaches

KRISTINA KUTNIK, KATARZYNA STARZYCKA

OLGA TSYMBALUK, JOACHIM KOŁPANOWICZ

akompaniator chóru / choir accompanist

OLGA PIOTROWSKA-CENDER

tłumaczenie tekstu na tablicę świetlną / surtitles translated by

DOROTA SAWKA



GIOACCHINO ROSSINI
1792–1868

ROBERT KAMYK

OPERA BUFFA, KTÓRA TRAFIŁA POD STRZECHY

Któż dziś nie zna *Cyrulika sewilskiego*, a przynajmniej jego fragmentów? Rossini stworzył ten operowy majstersztyk mając niespełna 24 lata i jest to niewątpliwie jego najpopularniejsze dzieło. Mimo tak młodego wieku przystępując do pracy nad *Cyrulikiem* miał już na koncie całkiem spory dorobek. Jego dobra passa zaczęła się od niewielkiej opery komicznej *Weksel małżeński* dla teatru San Moise w Wenecji. Rezultat był na tyle udany, że dla tej sceny napisał kilka kolejnych utworów. Zamówienia przychodziły z różnych teatrów, ale prawdziwy przełom nastąpił po skomponowaniu dwóch całkiem odmiennych w charakterze dzieł: opery seria – *Tankred* (1813) i opery buffa *Włoszka w Algierze* (1813). To one ugruntowały Rossiniemu międzynarodową pozycję. Zanim przyszło zamówienie na *Cyrulika*, podjął on jeszcze ważną współpracę z Teatro San Carlo w Neapolu, w którym objął posadę dyrektora muzycznego. Mimo że kolejne dzieła pisał w iście ekspresowym tempie, to w Neapolu miał możliwość odpowiedniej ilości prób, pracy z harmonogramem i znakomitych artystów do dyspozycji.

Zamówienie na *Cyrulika sewilskiego* pojawiło się, gdy Rossini pracował nad operą *Torvaldo i Dorliska* dla Teatro Valle w Rzymie. Wtedy to książę Francesco Sforza Cesarini, impresario z Teatro Argentina, zaproponował mu napisanie opery buffa. Rossini miał to jednak zrobić w absolutnie błyskawicznym tempie, nawet jak na jego wyjątkowe umiejętności szybkiego komponowania. Kontrakt podpisano w połowie grudnia, a opera miała być wystawiona jeszcze w sezonie karnawałowym. Ostatecznie premiera odbyła się 20 lutego 1816 roku, z lekkim opóźnieniem, co nie zmienia faktu, że Rossini musiał się bardzo spieszyć. Najprawdopodobniej komponowanie zajęło mu trzy tygodnie, choć mówi się nawet o 9 dniach. Wszystko było także uzależnione od pracy librecisty, którym ostatecznie został – wskazany przez Rossiniego –

Cesare Sterbini, ten sam, z którym kompozytor pracował nad wcześniejszym dziełem – *Torvaldo i Dorliska*. Z uwagi na tak dużą presję czasową zapadła decyzja, żeby libretto oprzeć na komedii o ugruntowanej już pozycji, czyli na *Cyruliku sewilskim* Pierre'a Beaumarchais. Problem polegał jednak na tym, że w świecie muzycznym istniała już znana opera o tym tytule autorstwa Giovanniego Paisiella i mogło to się niekorzystnie odbić na wizerunku Rossiniego. W tej sytuacji trzeba było zabezpieczyć się przed ewentualną krytyką tym bardziej, że Paisiello był żyjącym kompozytorem. Rossini uzyskał zgodę od starszego kolegi na zaadaptowanie komedii Beaumarchais na potrzeby nowo powstającego dzieła. Przez szacunek dla Paisiella postanowiono o zmianie tytułu na: *Almaviva lub Daremna przezorność*. Ostatecznie powrócono do oryginalnego tytułu kilka miesięcy później – po śmierci Paisiella – przy okazji prezentacji *Cyrulika sewilskiego* w Bolonii.

Trudno w to uwierzyć, ale pierwsze wystawienie *Cyrulika sewilskiego* spotkało się z lodowatym przyjęciem, prawdopodobnie z powodu popularności Paisiella i z chęci „utarcia nosa" młodemu kompozytorowi. Na premierze pojawiła się bowiem spora grupa fanów Paisiella. Premierze towarzyszyły zresztą różne przedziwne wydarzenia, jak chociażby wygwizdany występ Manuela Garcii (w roli Almavivy), który stroił na scenie gitarę i na domiar złego pękła mu struna. Co ciekawe, przedstawienie spotkało się z zupełnie odmiennym przyjęciem następnego dnia, ale sam kompozytor już się na nim nie pojawił, tłumacząc się chorobą. Sukces był jednak tak znaczący, że jeszcze tego samego wieczoru, ku wielkiemu zaskoczeniu Rossiniego, część publiczności pojawiła się u niego w domu, skandując jego imię.

Z biegiem czasu popularność *Cyrulika* rosła. W 1825 roku opera trafiła do Warszawy. Na spektaklu był obecny Fryderyk Chopin, któremu opera bardzo się podobała i postanowił skomponować poloneza opartego na motywach z *Cyrulika*.

Jako kompozytor Rossini był pod dużym wpływem Haydna i Mozarta, których partytury analizował podczas studiów w Bolonii. Powiedział kiedyś: „Beethovena biorę dwa razy w tygodniu, Haydna – cztery, Mozarta – codziennie". Na pewno te inspiracje austriackimi mistrzami, a szczególnie Mozartem, są widoczne w *Cyruliku sewilskim*.

Partytura *Cyrulika sewilskiego* to absolutne arcydzieło pełne największych „przebojów" operowych, szczególnie w I akcie. Z tego powodu w dzisiejszych czasach fragmenty *Cyrulika* pojawiają się zarówno w filmie (m.in. *Pani Doubtfire*), jak i w reklamie. Już sama uwertura to prawdziwy fajerwerk orkiestrowy, który stał się całkowicie niezależnym bytem i często włączany jest do repertuaru koncertów symfonicznych. Niewątpliwie popularność uwertury jest zasługą kreskówki z Królikiem Bugsem.

Cyrulik sewilski to dla śpiewaków wyjątkowy sprawdzian umiejętności wokalnych. Pierwszym dowodem na to jest cavatina Hrabiego Almaviva: „Ecco ridente in cielo", najeżona gęsto fioriturami. Nieliczni tenorzy wychodzą z niej naprawdę zwycięsko. Kolejny wielki „przebój" stanowi witalna i pełna humoru cavatina Figara – „Largo al factotum della città". Utwór stał się niewątpliwie częścią popkultury, wykorzystano go m.in. w kreskówce *Tom i Jerry*, czy w ciekawej animacji *Magical maestro*. Kolejnym pięknym utworem jest canzonetta Hrabiego – „Se il mio nome sape", wymagająca od śpiewaka wyjątkowej szlachetności w prowadzeniu kantyleny. Cavatina Rozyny, jeden z popisowych numerów Marii Callas, to wokalny majstersztyk, pełen wdzięku i koloraturowych zwrotów. Ukazuje Rozynę jako osobę ułożoną, ale też niepozbawioną charakteru. Rola Rozyny była wielokrotnie transkrybowana na sopran koloraturowy, jako że trudno było znaleźć wśród śpiewaczek mezzosoprany koloraturowe. Aria Basilia – „La calunnia", znana jako „aria o plotce", stanowi popis dla basów, jednak to w kolejnej arii basowej – tym razem Don Bartola – śpiewacy muszą dokonać niemożliwego. W drugiej części arii Rossini każe im mknąć przed siebie niczym rozpędzona kolej TGV. Finał I aktu rozpoczyna się duetem Hrabiego i Bartola. Zespół wykonawców powoli zagęszcza się aż po nadejście żołnierzy, tworząc fantastyczne wokalne dialogi. Finałowe „Mi par d'esser con la testa" to genialne wyrażenie dźwiękami zbiorowego niezrozumienia.

II akt już nie obfituje w taką wiązankę znanych utworów jak akt I, ale też ma wyjątkowe miejsca. Zaczyna się od wdzięcznego duetu Hrabiego (w przebraniu asystenta Don Basilia) z Bartolo, by podprowadzić pod jedną z najbardziej charakterystycznych scen *Cyrulika* – lekcję śpiewu. Poziom trudności partii Rozyny jest również sporym wyzwaniem dla

śpiewaczek, które niegdyś decydowały się wykonywać w tym miejscu inny, wybrany przez siebie utwór. Następujący potem kwintet przynosi nam zapadające w ucho: „Buona sera mio Signore", w którym Don Basilio jest usilnie namawiany przez zebranych, żeby – rzekomo chory – natychmiast położył się do łóżka. W II akcie mamy także orkiestrowe interludium – „burza", po którym następuje interesujący muzycznie tercet. Jednak to, na co miłośnicy opery czekają najbardziej, to finałowa aria Hrabiego, nasycona zdobieniami, godnymi najwybitniejszych tenorów. Kto z niej wyjdzie obronną ręką, ten na pewno okaże się bohaterem wieczoru.

Wszystkie trudności wokalne, jakie stawia przed śpiewakami *Cyrulik sewilski*, przez wiele lat były traktowane z lekkim pobłażaniem, co objawiało się dość swobodnym podejściem do partytury poprzez wprowadzanie obcych kompozycji w miejsce istniejących czy po prostu słabymi i niechlujnymi występami. Dotyczyło to szczególnie karkołomnej partii Almavivy, ale też arii Bartola czy Rozyny. Pojawiały się także zmiany w orkiestracji, jak na przykład zamiana partii piccolo na fletową czy zmiany w partii perkusji. Wszystko uległo wyprostowaniu dzięki krytycznemu wydaniu partytury przez Alberta Zeddę w 1969 roku.

Nie ulega jednak wątpliwości, że istnieją już znakomite nagrania *Cyrulika sewilskiego*, a opera do dziś jest jedną z najbardziej znanych i lubianych. Jak to kiedyś trafnie ujął sam Rossini: „język muzyki jest wspólny dla wszystkich generacji i narodów; jest rozumiany przez każdego, jeśli tylko jest rozumiany sercem". I na pewno, dotyczy to *Cyrulika sewilskiego*.

ROBERT KAMYK

Robert Kamyk – dziennikarz, producent, reżyser, szef Redakcji Muzyki TVP Kultura (2005–2016). Przygotowywał dla tej stacji transmisje i retransmisje Konkursu Chopinowskiego (2005, 2010, 2015) oraz Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. H. Wieniawskiego w Poznaniu (2006, 2011, 2016). Autor projektów promujących młode talenty – „Młody Muzyk Roku" oraz „Młody Tancerz Roku". Prowadzi agencję koncertowo-producencką „Kamyk Music". Jest wykładowcą Akademii Muzycznej w Łodzi.

ROBERT KAMYK

AN OPERA BUFFA THAT WON GREAT POPULARITY

Who doesn't know *The Barber of Seville*, or at least its fragments? Rossini created this opera masterpiece when he was barely 24 and it is without a doubt his most popular work. Despite such a young age, when beginning to work on *The Barber of Seville* he already had quite a number of pieces in his portfolio. His good streak began with a short comic opera *The Marriage Contract* for San Moise theatre in Venice. The final product proved to be successful enough for the theatre to ask Rossini for further works. Orders for more spectacles came from multiple theatres, but his real breakthrough came after composing two operas quite different in character: opera seria *Tancredi* (1813) and opera buffa *The Italian Girl in Algiers* (1813). These operas were the ones to establish an international position for Rossini. Before he was asked to create *The Barber of Seville*, Rossini took on one more important position of the music director at the San Carlo Theatre in Naples. Despite the fact that he composed his works in an astonishingly fast pace, in Naples he had the opportunity to hold a good number of rehearsals, work according to schedule and have fantastic artists at his disposal.

The order for *The Barber of Seville* came when Rossini was working on the opera *Torvaldo and Dorliska* for Teatro Valle in Rome. That was when prince Francesco Sforza Cesarini, an impresario from Teatro Argentina, made him a proposition to write an opera buffa. However, Rossini supposedly completed the work in lighning speed, even with consideration of his extraordinarily fast composing abilities. The contract was signed in the middle of December, and the opera was to premiere still in the carnival season. Ultimately, the premiere took place with a slight delay on

20 February 1816, however, that does not change the fact that Rossini had to work in a hurry. Composing the work most likely took him three weeks, although there are those who say he did it in 9 days. Things were also dependent on the work of the librettist, who was Cesare Sterbini – chosen by Rossini himself – the same one with whom the composer worked on an earlier piece: *Torvaldo and Dorliska*. Due to such a time pressure, the decision was made to base the libretto on a well-established work, which was *The Barber of Seville* by Pierre Beaumarchais. However, the problem was such that in the music world there already existed a well-known opera with the same title, created by Giovanni Paisiella, and that could have had a negative effect on Rossini's image. In this situation taking certain precautions against possible criticism was necessary, especially due to the fact that Paisiello was still alive at that time. The elder composer granted Rossini permission to adapt Beaumarchais' comedy for the needs of the new opera. Out of respect for Paisiello the title was changed to *Almaviva*, or *An Unavailing Caution*. Ultimately, the original title was brought back a few months later – after Paisiello's death – on the occasion of performing *The Barber of Seville* in Bologna.

It's hard to believe, but the first performance of *The Barber of Seville* was met with a cold shoulder. This was most likely due to Paisiello's popularity and the want to take the wind out of the young composer's sails, for a group of Paisiello's fans attended the premiere. Besides, the premiere was accompanied by a number of odd situations. One example was the booing of Manuelo Garcii's performance (in the role of Almaviva), who was tuning his guitar on stage and, to make matters worse, broke a guitar string. What is interesting though is the fact the the next day's performance was received completely different. Yet, the composer himself did not attend it, excusing himself with being ill. The success was so great however, that already that same evening, to Rossini's great surprise, members of the audience showed up at his doorstep, chanting his name.

Popularity of *The Barber of Seville* grew over time. In 1825 the opera arrived in Warsaw. Frederick Chopin was present at the performance and liked it so much that he decided to compose a polonaise based on motifs from *The Barber of Seville*.

As a composer, Rossini was under a great influence of Haydn and Mozart, whose scores he analised during his studies in Bologna. He said once: " I take Beethoven twice a week, Haydn - four, Mozart – every day." These inspirations by Austrian masters, especially Mozart, are quite visible in *The Barber of Seville*.

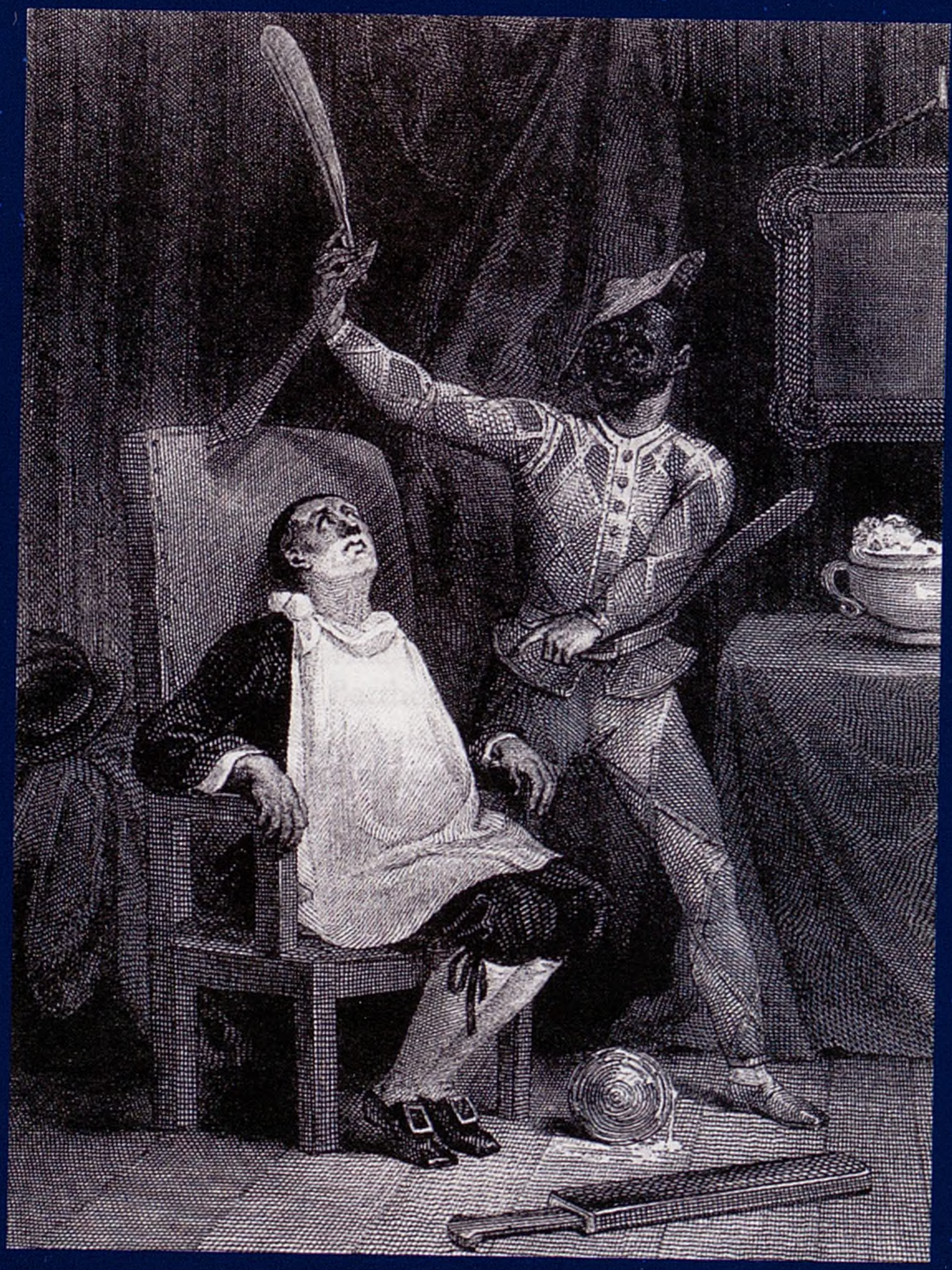
The score for the opera is an absolute masterpiece full of opera "hits," especially in the first act. That is why today fragments from *The Barber of Seville* still appear in both movies (*Mrs. Doubtfire*, among others), as well as in commercials. The overture alone is a true orchestral firework which became an independent entity and is frequently made a part of symphonic concert repertoires. Without a doubt, the popularity of the overture is due to the Bugs Bunny cartoon.

All the vocal challenges that *The Barber of Seville* places before the vocalists were, for a long time, treated with a slight indulgence. This was manifested by a free approach to the score through introducing foreign compositions in the place of existing ones, or simply poor and messy performances. This was especially true for the frenzied part of Almaviva, but also Bartolo or Rosina's arias. Orchestral changes would also appear, like for example the change of the piccolo part to flute, or changes in percussion. Everything was set straight thanks to the critical publication of the score by Alberto Zedda in 1969.

There is no doubt, however, that fantastic recordings of *The Barber of Seville* already exist, and to this day the opera is one of the most known and beloved. Like Rossini himself once said: "the language of music is common for all generations and nations; it is understood by everyone, if only it is understood with the heart." And certainly, this applies to *The Barber of Seville*.

ROBERT KAMYK

ROBERT KAMYK – journalist, producer, director, Chief Editor at Redakcja Muzyki TVP Kultura (2005 – 2016). For this station he prepared broadcasts and relays of the Chopin Competition (2005, 2010, 2015), as well as the International Henryk Wieniawski Violin Competition in Poznan (2006, 2011, 2016). He is the author of the young talents project – „Młody Muzyk Roku" ["Young Musician of the Year"] and „Młody Tancerz Roku" ["Young Dancer of the Year"]. He leads a concert and producing agency "Kamyk Music." He is a lecturer at the Music Academy in Łódź.



Ilustracja do *Cyrulika sewilskiego* P. Beaumarchais
autor nieznany (Wikimedia Commons)

Ilustration of Beaumarchais' *The Barber of Seville*
author unknown (Wikimedia Commons)

Rozmowy

z Jerzym Stuhrem, reżyserem



JUSTYNA NOWICKA: Reżyseruje Pan w Operze Krakowskiej po raz drugi, po *Don Pasquale* Donizettiego sięga Pan po *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego. Praktycy mówią, że druga książka, drugi film, a może i druga realizacja operowa to prawdziwe wyzwanie, znacznie większe niż pierwsze.

JERZY STUHR: Szczególnie, jeśli pierwsza inscenizacja była sukcesem, prawda? Coś w tym jest. Pamiętam emocje po powodzeniu mojego debiutanckiego *Spisu cudzołożnic*. Sytuacja trochę podobna, ale jednak nie identyczna. Inny jest kompozytor, inny charakter muzyki, inna intryga. Mam wrażenie, że im głębiej wchodzę w materię *Cyrulika*, tym ta presja staje się mniejsza.

JN: Inny świat, ale jednak pozostajemy w przestrzeni bel canta i opery komicznej.

JS: Proszę pamiętać, że nie jestem zawodowym reżyserem operowym. Muszę uważać, żeby nie przeszarżować, nie wyjść poza moje zawodowe kompetencje. Odkąd zacząłem pracować w operze, oglądam wiele spektakli. Z ogromnym zdumieniem stwierdziłem, że na operach komicznych widownia bardzo rzadko się śmieje! A przecież komedia to jest mój świat, całe nieomal zawodowe życie.

Conversations
with Jerzy Stuhr, director

JUSTYNA NOWICKA: You are directing a show at the Krakow Opera for the second time, after Donizetti's *Don Pasquale*, and now you are reaching for Rossini's *Barber of Seville*. Practitioners say that a second book, a second film or even a second opera production is a true challenge, much greater than the first.

JERZY STUHR: Especially if the first was a success, right? There is something true about that. I remember the emotions after the success of my debut *Spis cudzołożnic* ["List of Lovers"]. This situation is quite similar, however, not identical. The composer, the music character and intrigue are all different. I feel as though the deeper I enter into the world of *Barber of Seville*, the less pressure I feel.

JN: A different world, yes, but we are still in the genre of bel canto and opera buffa.

JS: Please remember that I am not a professional opera director. I have to be careful not to overdo, not to go beyond my professional competence. Since I started working in the opera, I have been watching many performances. What greatly surprised me is the fact that the audience rarely laughs during comic operas! And comedy is my world, almost my entire professional life. That is why I found the right place for me in comic opera. I made it my mission to emphasise vivid, true comedy in these old, comlicated operas with tangled storylines, because it is there – you just have to know how to bring it out. I know how to explain to the singers the comedy in the scene or situation. A lot of them sense it almost naturally, but there are also those who simply cannot, and I know how to play it for them. That is when I really get to use all my experiences with farces and comedies, characters like Papkin, or Machulski's movies, which a lot of times are in fact echoes of old farces. It stimulates and entertains me, and,

Dlatego w operze komicznej znalazłem dobrą przestrzeń dla siebie. Postawiłem sobie za zadanie, by z tych starych oper, o powikłanej, skomplikowanej intrydze wydobyć żywy, prawdziwy humor. Bo on tam jest, tylko trzeba umieć go pokazać. Potrafię podpowiedzieć śpiewakom, na czym polega komizm sceny czy sytuacji. Wielu z nich czuje go w sposób nieomal naturalny, ale są i tacy, którzy po prostu tego nie umieją. Potrafię to dla nich zagrać. Wtedy rzeczywiście wykorzystuję wszystkie moje doświadczenia z farsami i komediami, z Papkinami czy filmami Machulskiego, które przecież bywają echem dawnych fars. To mnie stymuluje, bawi i sprawia, że praca na scenie operowej zyskuje autentyczny sens. Może właśnie tak, poprzez doświadczenie komediowe, będzie definiowany w przyszłości mój styl w operze?

JN: Rozumiem, że stosuje Pan także teatralną metodę pracy z dramatem, która najczęściej zaczyna się od analizy tekstu. W operze to raczej nietypowe?

JS: Śpiewacy mówią mi często, że nasze próby są dla nich jak warsztaty aktorskie. Tutaj jest także odpowiedź na pytanie, dlaczego, jako reżyser operowy, wciąż pozostaję w kręgu opery włoskiej. Kluczem do interpretacji danego utworu jest dla mnie język. Nie wyobrażam sobie, że reżyseruję operę niemiecką czy francuską. Bycie w żywiole języka jest dla mnie kwestią podstawową, z pozycji filologicznych przychodzę przecież do świata teatru. Śpiewacy są często zaszokowani, że ktoś na próbie analizuje tekst, pyta o związki logiczne między wydarzeniami, choćby chodziło o jakieś pozornie błahe podrzucenie kolejnego listu. To dla nich nowe, świeże spojrzenie. Trzeba też pamiętać, że opera atakuje widza niezliczonymi bodźcami – w mojej opinii zadaniem reżysera jest dokładne i precyzyjne wyjaśnienie intrygi. A to wcale nie jest takie proste.

JN: W operze rzadko mamy do czynienia z teatrem realistycznym. W przypadku *Cyrulika* to konwencja opery buffa, zakorzeniona w commedia dell'arte. Podejmuje Pan tę konwencję, rozwija ją, czy z nią gra?

JS: Zdecydowanie z nią gram. Od co najmniej dekady w mojej pracy aktora czy reżysera najbardziej fascynuje mnie poszukiwanie „teatru w teatrze". Widza bardzo trudno dziś przekonać, że rzecz na scenie „dzieje się naprawdę". Po co więc udawać, zaprzeczać sceniczności? Idę dalej – robię cudzysłów z teatralności i rozbudowuję teatralną „sztuczność". Cytuję rzeczywistość poprzez teatr, poprzez fikcję. Wtedy droga do gry z konwencją jest otwarta. Od takiego, bardzo prostego gestu rozpoczyna się nasz *Cyrulik*. Przed kurtynę wychodzi Fiorello i podnosi ją. Często ten gest stosuję w dyplomach ze studentami PWST, tak też zrobiliśmy ostatnio w *Szewcach* w Teatrze Nowym w Łodzi. Nie ukrywam teatralności, a widzowie świetnie to rozumieją.

in effect, work on the opera stage gains authentic meaning. Maybe it is through my comedy experience that my opera style will be defined in the future?

JN: I understand that you also use a theatrical method of working with drama, which usually starts with text analysis. Isn't that quite unusual for the opera?

JS: Singers often tell me that our rehearsals are like actor's workshops for them. This is also the answer to the question about why, as an opera director, I still stay within the genre of Italian opera. The key to interpret a given musical piece for me is the language. I cannot imagine directing a German or French opera. For me, being in the element of language is the base because I come to the theatre world from the world of philology. Singers are often shocked that during a rehearsal someone is analysing the text, asking for logical relationships between the events, even when it concerns as trifling a matter as delivering another letter. It is a new, fresh point of view for them. It is also important to remember that opera attacks the audience with countless stimuli – in my opinion, the job of the director is to accurately and precisely explain the intrigue. And that is not at all easy.

JN: In opera we seldom deal with realistic theatre. In the case of *The Barber of Seville*, it is a convention of opera buffa, with roots in commeia dell'arte. Do you take on this convention, develop or play with it?

JS: I definitely play with it. Since at least a decade of my actor's or director's work, I am most fascinated by searching for "theatre in theatre." Today it is very difficult to convince the spectator that the situation on stage "is really happening." So why should we pretend, deny the theatricalness? I take it further – I make quotation marks out of theatricalness and expand the theatrical "artificiality." I quote reality through theatre, through fiction. That is when the path to play with convention is open. From this sort of a simple gesture starts our *The Barber of Seville*. Fiorello enters through the curtain and lifts it up. I often use this gesture in dyplomas with my students, that is how we did it not too long ago in *Szewcy* in Teatr Nowy in Łódź. I do not hide theatricality and the audience understands that perfectly.

JN: Świadomość konwencji to jedno, ale co z treścią? Jak traktować tych zdziwaczałych, apodyktycznych starców rządzących światem, albo te pyskate panny, które kłamią i knują intrygi? Kim są dla nas dziś?

JS: Najwięcej kłopotu miałem z postacią Bartolo. Naprawdę trudno dziś uwierzyć, że ktoś zamyka w domu dziewczynę i nie pozwala jej wychodzić na zewnątrz. Oczywiście, zdarzają się w naszej rzeczywistości takie przypadki, w niedalekiej Austrii na przykład, ale to już zdecydowanie nie jest opera komiczna… Interpretując postaci z komedii dell'arte staram się te tradycyjne charaktery jakoś uwspółcześnić, szukać ich obok nas. Taki Almaviva na przykład, niby zakochany w Rozynie, tak naprawdę najbardziej rozkochany jest w samym sobie. Iluż podobnych narcyzów spotykamy dziś na ulicy? Albo tytułowy cyrulik. Fach, który rzecz jasna nie figuruje już na liście zawodów. Ale czy na pewno? A kto dziś rządzi naszymi gustami – przecież kucharze, fryzjerzy i kreatorzy mody, prawda? Podobieństwa wręcz się narzucają. Nie szukałem ich jednak za wszelką cenę, nie zapominajmy, że opera komiczna ma bawić, a nie służyć pogłębionej refleksji nad kondycją człowieka.

JN: A jak ocenia Pan operowe inscenizacje we współczesnych kostiumach, wśród mebli niczym z popularnego szwedzkiego sklepu?

JS: Widziałem kilka takich spektakli, jestem zdecydowanie im przeciwny. Jako filolog twierdzę, że to anachronizm. Anachronizm, czyli nieprzystosowanie środków do treści i formy, tak na polonistyce uczył nas prof. Kazimierz Wyka. Z drugiej strony umieszczenie akcji w epoce Rossiniego też nie jest dobrym wyjściem. To zbyt odległe, w gruncie rzeczy obce naszej wrażliwości. Taka opera, poza wspaniałą muzyką, niewiele nas obchodzi. Moją intencją było zawieszenie interpretacji gdzieś „pomiędzy". Posłużę się przykładem z dziedziny mody. Kiedy grałem we Włoszech i żył jeszcze Gianni Versace, zostałem pewnego razu zaproszony do Mediolanu na jego pokaz. Szczerze mówiąc straszliwie się wynudziłem i nie dotrwałem do końca. Ale prezentowane na pokazach ubrania były fantastyczne, jak jakieś bajkowe kostiumy teatralne. Cudowne! Takich rzeczy oczywiście nikt nie nosi na ulicy. Zauważyłem jednak, że wielu moich sąsiadów na pokazie, zapewne ludzi z branży mody, szkicuje fragmenty tych strojów lub robi im zdjęcia. Ale tylko detali. Nie po to, żeby dosłownie skopiować, ale złapać szczegół, oddać ducha. I to właśnie w twórczej pracy jest najważniejsze – nie naśladować, ale dotknąć sedna, twórczo odnosząc się do oryginału.

JN: Awareness of convention is one thing, what about the content? How should one deal with those queer, overbearing old men governing the world, or those cheeky ladies, who lie and plot? Who are they for us today?

JS: The character of Bartolo brought me the most trouble. It's really difficult to believe that someone today locks a girl up in the house and forbids her to leave it. Of course there are cases like that in our reality, in the near Austria, for example, but that is most definitely not comic opera... In interpreting the characters from dell'arte comedies, I try to modernise them, search for them next to us. For example, Almaviva, sort of in love with Rosine, but in fact mostly in love with himself. How many similar narcissists can we find on the street today? Or the titular barber. A trade that obviously is no longer on career list. But is that really true? Who today governs our tastes – it is the chefs, hairdressers and fashion designers, is it not? The similarities seem to find themselves. I did not look for them at all cost, let us not forget that comic opera should entertain instead of being a servant to deep reflection on the human condition.

JN: What do you think of operas staged among furniture which looks as though it was from the popular Swedish store, with characters wearing modern costumes?

JS: I saw a few of those kinds of performances, I am definitely against it. As a philologist I believe that is anachronism. Anachronism, meaning a maladjustment of resources to the content and form, like I was taugh in my Polish language class by prof. Kazimierz Wyka. But on the other hand, setting the action in Rossini's era is not a good solution either. It is too distant, in fact foreign to our sensitivity. Aside from the wonderful music, we don't care much for this kind of opera. My intention was to place the interpretation somewhere "in between." I will use the example from the world of fashion. When I played in Italy and Gianni Versace was still alive, I was once invited to Milan for his fashion show. To be honest, I was extremely bored and did not make it to the end. But the clothes presented were fantastic, they were like theatrical fairy-tale costumes. Magnificent! But of course nobody on the street wears that sort of clothing. However, I noticed that during the fashion show, many of the people around me, probably from the fashion industry, were sketching fragments of those

JN: Przystępując do pracy nad *Don Pasquale* mówił Pan: „Dlaczego zdecydowałem się zrealizować spektakl operowy? Z całą pewnością była to tęsknota za teatrem, który kocham, z którego wyrosłem, a którego coraz bardziej mi brakuje jako reżyserowi, aktorowi i widzowi przede wszystkim." Ta tęsknota wciąż jest dla Pana motorem?

JS: Tak. Opera daje możliwość spełnienia teatralnych marzeń. Wszyscy tu wiedzą i rozumieją, że to co robimy, musi być prawdziwe, potężne, autentyczne, bez żadnej taryfy ulgowej. Mają tego świadomość całe zespoły, od solistów po zespół techniczny. Tu ludzie nigdy nie mówią „nie da się!", nawet kiedy reżyser oczekuje, że okno na scenie będzie mieć 7 metrów.

JN: W obsadzie *Cyrulika* nie widzę niestety Jerzego Stuhra. A przecież Pana występ w *Don Pasquale* był sensacją.

JS: Niestety, tym razem nie było dla mnie roli. Szkoda, ale też nie chciałbym, żeby stało się to regułą. Recenzje rzeczywiście miałem niezłe: „słychać, że głos nieszkolony, ale intonacyjnie bezbłędny". Notabene, mam na swoim koncie występy na scenie Teatru Rossiniego w jego rodzinnym Pesaro. Grałem wtedy w sztuce Harolda Pintera w reżyserii samego autora.

JN: Duch Rossiniego unosił się nad sceną?

JS: No właśnie, wtedy zawodowo nie interesowałem się jeszcze operą... Dziś na pewno bym to wyczuł!

costumes, or were taking pictures of them. But only the details. It wasn't to literally copy, but catch the detail, bring out the spirit. And that is what is most important in creative work – not to imitate, but get to the root, creatively alluding to the original.

JN: When starting work on *Don Pasquale* you said: "Why did I decide to direct an opera? Surely, it was the longing for theatre, which I love, which I outgrew, and which I miss more and more as a director, actor and most importantly, as a spectator." Is this longing still a driving force for you?

JS: Yes. Opera gives the ability to make theatrical dreams come true. Everyone here knows and understands that what we do has to be real, powerful, and authentic, without any discounts. Whole ensembles, from soloists to the technical staff, are aware of that. Here nobody ever says "it cannot be done!" even when the director expects a window on stage to be 7 meters.

JN: Unfortunately, I do not see Jerzy Stuhr in the cast. Why is that, since your performance in *Don Pasquale* was a sensation?

JS: Unfortunately, this time there was not a part for me. It is a pity, but I also would not want that to become a rule. The reviews indeed were quite good: "it's obvious that the voice is not trained, but the intonation is faultless." It is perhaps worth mentioning that I performed on the stage at Rossini's Theatre in his native Pesaro. Back then I played in a spectacle by Harold Pinter, directed by himself.

JN: Did Rossini's ghost float above the stage?

JS: That's the thing, back then I was not yet interested in opera professionally... Today I would sense him for sure!

Rozmowy

z Tomaszem Tokarczykiem, kierownikiem muzycznym



JUSTYNA NOWICKA: Jako kierownik muzyczny Opery Krakowskiej przygotowuje Pan premiery spektakli operowych z bardzo różnych epok: od klasyki aż po współczesność. Jakie miejsce w Pana praktyce dyrygenckiej zajmuje muzyka bel canta?

TOMASZ TOKARCZYK: Od Rossiniego właściwie zaczęło się bel canto, a sam kompozytor pozostaje epoką sam dla siebie. Jego muzyka to wspaniałe zjawisko. Niezwykle się cieszę, że kolejny tytuł bel canta pojawia się na naszej scenie, po *Don Pasquale*, *Turku we Włoszech* czy *Napoju miłosnym*. Uważam, że teatry operowe wciąż powinny wracać do tej muzyki. To niekwestionowane arcydzieła, których wykonanie zawsze sprawia wielką przyjemność publiczności. Arie i duety z *Cyrulika sewilskiego* wciąż pojawiają się na koncertach, a ich popularność jest olbrzymia.

JN: Każdy meloman ma jakieś wyobrażenie o *Cyruliku sewilskim*. Wykonania tej opery są powszechnie dostępne, od znakomitych nagrań po amatorskie rejestracje, dostępne na internetowych kanałach. Co dla Pana jest myślą przewodnią w interpretacji tej muzyki?

TT: Oczywiście przygotowanie warsztatowe to podstawa. Sam Rossini najlepiej to kiedyś określił mówiąc, że muzyka „ma sprawiać przyjemność". Przedstawienie operowe jest przecież także chwilą relaksu dla naszego widza, rozrywką, ale w najlepszym, najszlachetniejszym wydaniu. Rossini w sposób doskonały wpisał swoje intencje w tę muzykę i nie musimy na siłę poszukiwać tu drugiego dna. Ten kompozytor potrafił napisać wspaniałą operę nawet do słabego czy wręcz

Conversations

with Tomasz Tokarczyk, music director

JUSTYNA NOWICKA: As music director at the Krakow Opera, you prepare opera performance premieres from many different eras: from classical to modern. What place does the bel canto music have in your conducting practice?

TOMASZ TOKARCZYK: Actually, bel canto started with Rossini, and the composer himself remains a separate era. His music is a wonderful phenomenon. I am very delighted that another bel canto title is appearing on our stage, after *Don Pasquale*, *The Turk in Italy*, and *The Elixir of Love*. I strongly believe that opera theatres should continue to return to this music. These are unquestionable masterpieces whose performances always give pleasure to the audience. Arias and duets from *The Barber of Seville* still appear in concert repertoires, and their popularity is enormous.

JN: Every music lover has their own idea about *The Barber of Seville*. Performances of this opera are widely available, from incredible recordings to amateur ones, available on Internet sites. What is the guiding thought for the interpretation of this music for you?

TT: Of course workshop preparation is key. Rossini himself put it best by saying that "music is to please." After all, an opera performance is also a moment of relaxation for our spectator, entertainment, but in the best, most noble version. Rossini perfectly wrote his intentions into this music and we do not need to forcefully look for a second heart of things. This composer was able to write a fantastic opera to a poor, or even idiotic libretto. And because *The Barber of Seville* is one of the best, it is no surprise that he created a masterpiece. Here, everything comes together: a well-told story, melodic invention, inventiveness of character recognition and stage situations, and finally a masterful way of putting virtuosity into these parts. The sotry is actually quite simple, but with the wings of Rossini's music, everything soars high.

idiotycznego libretta. A ponieważ *Cyrulik sewilski* to jedno z najlepszych, trudno się dziwić, że stworzył arcydzieło. Tu wszystko się łączy: świetnie opowiedziana historia, inwencja melodyczna, pomysłowość ujęcia charakteru postaci i sytuacji scenicznych, wreszcie mistrzowski sposób wpisania w te partie wirtuozowskich zabiegów. Historia jest w gruncie rzeczy prosta, ale na skrzydłach muzyki Rossiniego wszystko unosi się w górę.

JN: Jakim wyzwaniem jest dla zespołu muzyka Rossiniego?

TT: Z pewnością nie zaszkodzi, jeśli solista wykonujący tę muzykę wykaże się umiejętnością improwizacji. Praktykę improwizacji wpisano w te kompozycje. Rossini był notabene znany jako jeden z pierwszych kompozytorów, którzy dokładnie zaznaczali w partyturze momenty „wirtuozowskie". Te miejsca pojawiają się oczywiście przy da capo, jest to bowiem muzyka pisana bardzo konwencjonalnie, z tradycyjnymi powtórkami. Przyznam się, że zawsze miło usłyszeć wersję danego solisty, jego własną propozycję. Najważniejszą rzeczą jest jednak dobry smak! Z improwizacjami nie powinno się przesadzać. Znana jest anegdota o pewnej sopranistce, która bardzo chciała się popisać i wykonała w obecności Rossiniego tyle zdobień w „Una voce poco fa", że ten zapytał ją: „A któż jest autorem tego dzieła?!" Żeby uniknąć tego typu sytuacji będziemy się trzymać partytury, zwłaszcza tej zrewidowanej przez Alberta Zeddę, słynnego dyrygenta, świetnego interpretatora Rossiniego.

JN: Czy to oznacza, że podczas premiery i kolejnych spektakli mogą się jednak zdarzyć jakieś „zaimprowizowane" niespodzianki?

TT: Zdecydowanie nie! To będzie improwizacja „pod kontrolą", starannie zaplanowana i wypracowana podczas prób.

JN: Wraz z profesorem Jerzym Stuhrem przygotował Pan świetnie przyjętą inscenizację *Don Pasquale*. Jerzy Stuhr, zaledwie kilka lat temu debiutujący w operze, wnosi do świata operowego swoje doświadczenie teatralne i filmowe, jest także wybitnym znawcą kultury włoskiej. Czym jest dla Pana to spotkanie, o którym wielu dyrygentów może pewnie tylko marzyć?

TT: Reżyser operowy musi interesować się muzyką, mieć słuch i intuicję – wszystkie te cechy wspaniale skupia w sobie Jerzy Stuhr. Jest także wielkim miłośnikiem opery oraz wybitnym fachowcem, zwłaszcza, jeśli chodzi o klasyczną komedię. Tak przygotowany, znakomicie odnajduje się w świecie bel canta. Prof. Stuhr ma także ogromny szacunek do muzyki i przede wszystkim doskonale rozumie i czuje potrzeby publiczności, a bez tego nie może się udać żadna komedia.

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

JN: What kind of a challenge is Rossini's music for the ensemble?

TT: Surely there is no harm done if the soloist performing the music shows off an ability to improvise. The practice of improvisation is written into these compositions. Incidentally, Rossini was one of the first composers who precisely marked "virtuoso" moments in the score. These moments of course appear with da capo, because is it a kind of music written very conventionally, with traditional repetitions. I admit that it is always nice to hear a soloist's version, his own suggestion. However, the most important thing here is a good taste! Improvisations should not be overdone. There is a well-known anecdote about a certain soprano, who, desperately wanting to show off in front of Rossini, sang so many decorations in "Una voce poco fa" that he asked her: "And who is the author of this piece?!" To avoid these kinds of situations we will stick to the score, especially the one revised by Alberto Zedda, a famous music director, and a fantastic interpreter of Rossini.

JN: Does this mean that during the premiere and the following performances some "improvised" surprises can still take place?

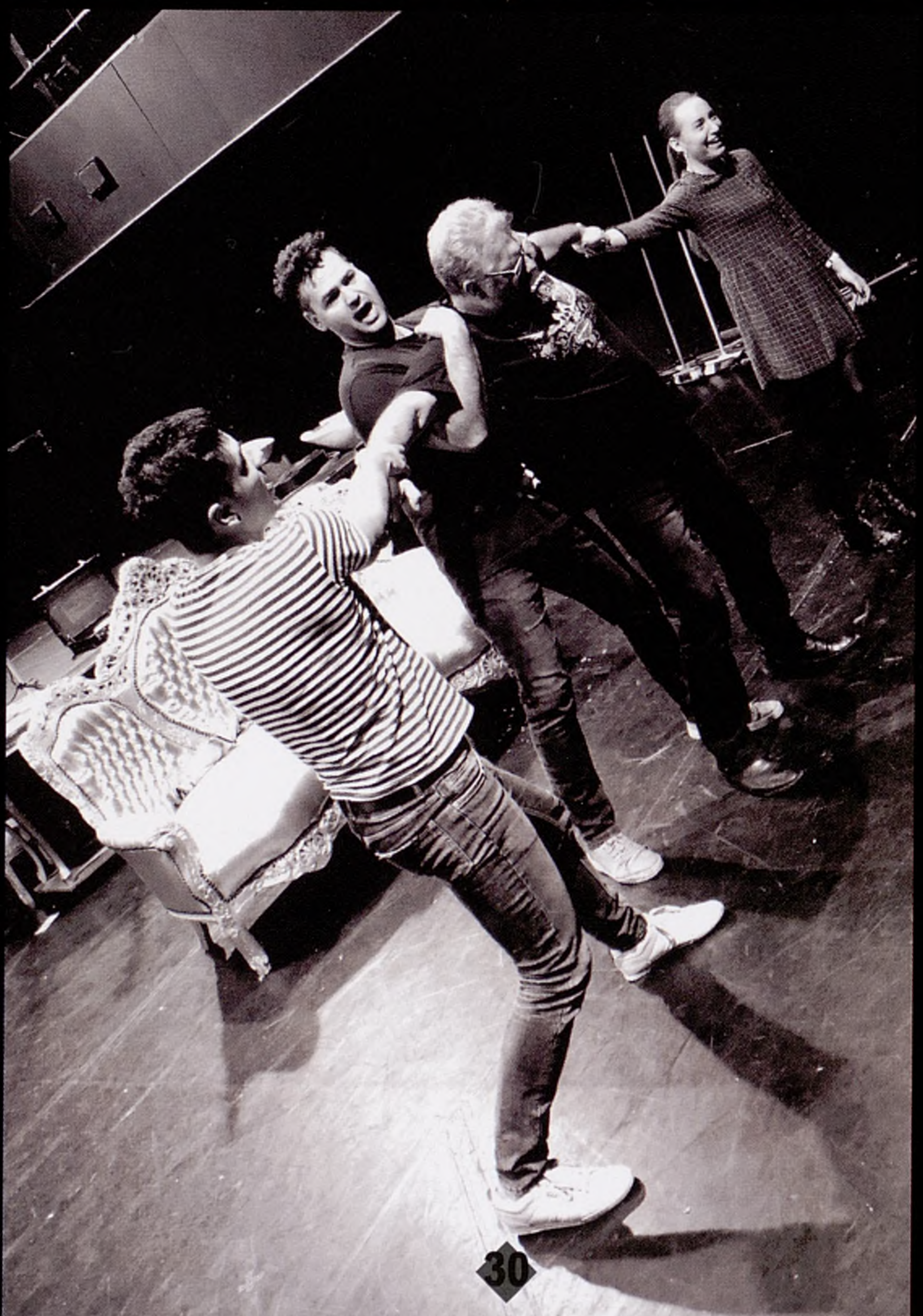
TT: Definitely not! This will be a "controlled improvisation," carefully planned and developed during rehearsals.

JN: Along with professor Jerzy Stuhr you prepared a well-received staging of *Don Pasquale*. Jerzy Stuhr, who debuted in the opera only a few years ago, brought to the opera world his own theatre and film experience, and is also a phenomenal expert on Italian culture. What is this meeting, that many conductors can only dream of, for you?

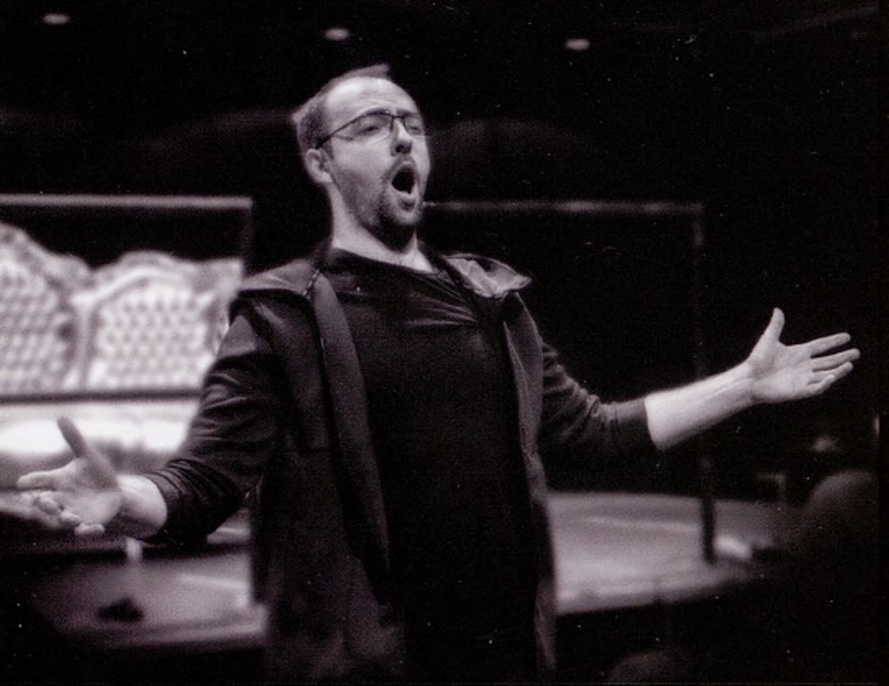
TT: An opera director must be interested in music, have a good ear and intuition - Jerzy Stuhr is a great example of all of these qualities. He is also a great lover of opera and outstanding professional, especially in the genre of classical comedy. Thus prepared, he finds himself well in the world of bel canto. Prof. Stuhr also has a great respect for music and above all, he perfectly understands and feels the needs of the audience, and without that, no comedy can be successful.

JUSTYNA NOWICKA – a journalist of Radio Krakow. Her interests include modern theatre, opera and visual arts, she is an author of interviews and public broadcasts.





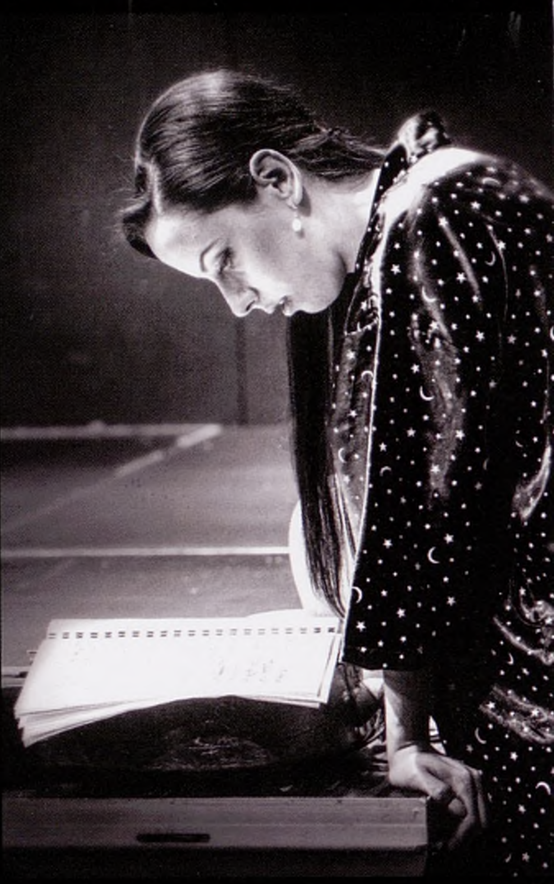

Davidson

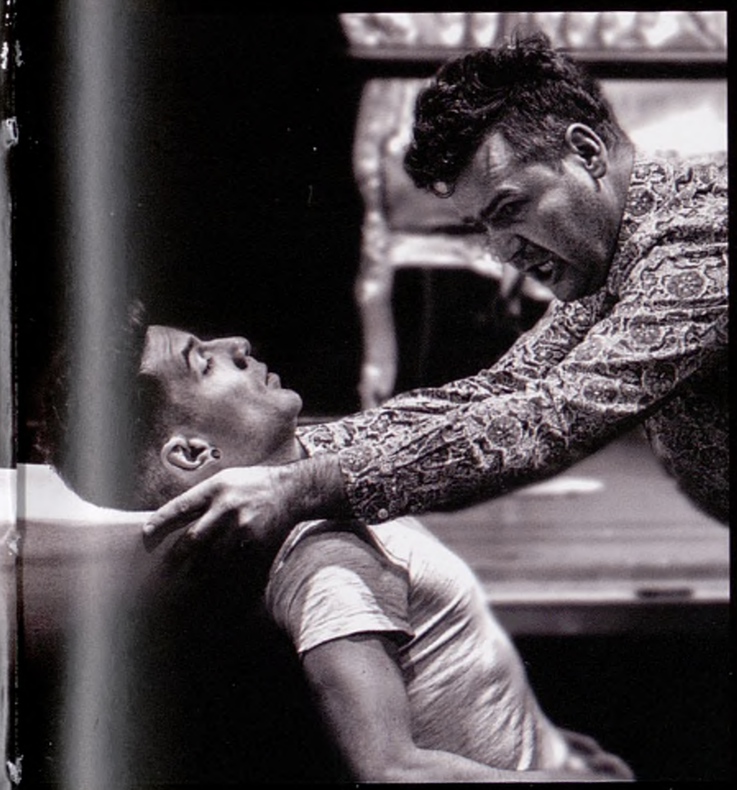
















TREŚĆ LIBRETTA

Akt I

O świcie przed domem doktora Bartola pojawia się grupa muzykantów; przy ich wtórze hrabia Almaviva śpiewa miłosną serenadę (cavatina *Ecco ridente in cielo*) pod oknami Rozyny, wychowanicy starego doktora, której wdzięczna postać podbiła całkowicie jego serce. Rozyna jednak nie pojawia się w oknie. Strapiony hrabia, odprawiwszy muzykantów, sam również zamierza się oddalić, lecz oto szczęśliwy los zsyła mu nieoczekiwanie sojusznika w osobie sprytnego cyrulika, Figara (cavatina *Largo al factotum*); Almaviva poznaje w nim swego sługę z dawniejszych czasów. Za radą Figara hrabia (który na czas pobytu w Sewilli przybrał imię Lindora) raz jeszcze zaczyna śpiewać pod oknem Rozyny (canzona *Se il mio nome*) – i tym razem udaje mu się zamienić z dziewczęciem kilka słów. Niestety, Rozyna, spłoszona hałasem wewnątrz domu, zatrzaskuje okno, przedtem jednak zdążyła upuścić mały liścik. Hrabia z Figarem dowiadują się z niego, iż trzeba działać szybko, bowiem stary doktor Bartolo nosi się z zamiarem poślubienia Rozyny i dlatego ukrywa ją zazdrośnie przed światem. Sprytny Figaro podaje myśl, aby Almaviva przebrał się za żołnierza z przybywającego właśnie do Sewilli pułku i starał się uzyskać kwaterę w domu doktora. Obydwaj cieszą się już z góry na myśl o powodzeniu swego planu (duet *All'idea di quel metallo*). Młodzieniec noszący imię Lindora wzbudził uczucie w sercu Rozyny (cavatina *Una voce poco fa*); chciałaby poznać go bliżej, co nie jest wcale łatwe wobec podejrzliwości Bartola. Pisze więc list do Lindora, a usłużny Figaro, który z racji swego zawodu cyrulika ma wolny wstęp do domu doktora, podejmuje się doręczyć go młodzieńcowi, zapewniając zarazem Rozynę o miłości Lindora ku niej (duet *Dunque io son*). Lecz Bartolo coś podejrzewa – wie, że hrabia Almaviva przybył do Sewilli, wie że Rozyna wpadła mu w oko.

Prosi więc o radę nauczyciela muzyki, Don Bazylia, chciwego i przekupnego intryganta, który we wspaniałej arii (*La calunnia è un venticello*) daje wyraz przekonaniu, iż najlepszym w tym wypadku środkiem jest plotka i obmowa, przy pomocy której można całkowicie pogrążyć niewygodnego intruza.
Pojawia się Almaviva, przebrany zgodnie z radą Figara za kawalerzystę, i żąda kwatery w domu doktora (finał *Ehi di casa!*). Udając pijanego, lekceważy przedstawione mu przez doktora zaświadczenie zwalniające go od obowiązku udzielania kwatery i najwyraźniej daje do poznania, iż gotów jest nawet siłą i zbrojnie przeprowadzić swoją wolę. Zabawna utarczka powoduje coraz większy hałas – na ulicy gromadzi się tłum gapiów, aż wreszcie wkracza zaalarmowany patrol wojskowy, by aresztować awanturnika. Gdy jednak Almaviva wyjawia po cichu dowodzącemu oficerowi swoje nazwisko i tytuł, przedstawiciele prawa wycofują się pośpiesznie, oddając mu honory ku zdumieniu Bartola.

Akt II

Almaviva nie zdołał jednak zakwaterować się w mieszkaniu doktora. Próbuje więc szczęścia ponownie, tym razem udając ucznia Don Bazylia imieniem Alonzo, by w zastępstwie chorego mistrza udzielić Rozynie lekcji śpiewu. Podstęp udaje się – młodzi zdążyli już zamienić parę czułych słów, gdy nagle zjawia się sam Don Bazylio. Sytuację ratuje Figaro, który właśnie przybył, by ogolić Bartola; wespół z Rozyną i Almavivą wmawia on w Bazylia, iż jest ciężko chory i powinien co prędzej położyć się do łóżka. Po jego odejściu Figaro zaczyna wreszcie golić Bartola, zaś Rozyna i rzekomy Alonzo wracają do przerwanej lekcji. Jednak wśród czułych słów oboje zapominają o ostrożności, toteż Bartolo wkrótce orientuje się w sytuacji. Wściekły, wygania Almavivę i cyrulika z domu, Rozynę zamyka na klucz w pokoju, sam zaś śpieszy po notariusza, aby tego samego jeszcze dnia wziąć ślub i w ten sposób zażegnać raz na zawsze wszelkie niebezpieczeństwa ze strony Almavivy.

ROZYNA / ROSINA





DOKTOR BARTOLO / DOCTOR BARTOLO



HRABIA ALMAVIVA / COUNT ALMAVIVA



kostiumy JOANNY KLIMAS
costume by JOANNA KLIMAS

Tymczasem rozpętała się burza. W potokach deszczu pojawiają się przed domem doktora Figaro i Almaviva i po drabinie, przez balkon wchodzą do wnętrza, aby uprowadzić Rozynę. Ta początkowo wzbrania się, Bartolo bowiem ostrzegł ją, iż młodzieniec imieniem Lindor wcale jej nie kocha i jest tylko narzędziem w ręku hrabiego Almavivy. Wnet jednak wyjaśnia się, że Lindor i Almaviva to jedna i ta sama osoba. Kiedy wreszcie cała trójka decyduje się uciekać, okazuje się, że chytry Bartolo zdążył w tym czasie sprzątnąć drabinę, zaś do mieszkania wkracza zaproszony przezeń w charakterze świadka Don Bazylio wraz z notariuszem. Obrotny Figaro oświadcza jednak notariuszowi, iż wezwano go tu po to właśnie, by połączył węzłem małżeńskim Rozynę z Almavivą, zaś skuszony brzęczącą sakiewką Don Bazylio składa obok Figara swój podpis jako świadek. Bartolo przybywa za późno – kontrakt ślubny został już podpisany.

Józef Kański *Przewodnik operowy*, PWM 2014



Doktor Bartolo / Doctor Bartolo



Figaro

Ilustracje do *Cyrulika sewilskiego* P. Beaumarchais, autor Émile Bayard (Wikimedia Commons)
Ilustrations of Beaumarchais' *The Barber of Seville* author Émile Bayard (Wikimedia Commons)

SYNOPSIS

Act I

At dawn, in front of doctor Bartolo's house arrives a group of musicians; with their accompaniment, count Almaviva sings a serenade (cavatina *Ecco ridente in cielo*) under Rosina's window. She is a foster-child of the old doctor, whose graceful character completely conquered his heart. However, Rosina does not appear in the window. The distressed count dismisses the musicians and means to leave the place himself – but at that moment his fortune becomes a lucky one as unexpectedly he meets an ally in the person of a clever barber, Figaro (cavatina *Largo al factotum*); Almaviva recognises his servant from earlier times. Persuaded by Figaro's advice, the Count (who during his stay in Seville took on the name Lindora) once more begins to sing under Rosina's window (canzona *Se il mio nome*) – and this time he is lucky to exchange a few words with the beautiful girl. Unfortunately, Rosina, startled by a noise inside the house, shuts the window, right after subtly dropping a small note. The Count and Figaro learn from it that they must act in haste, for the old doctor Bartolo means to wed Rosina and that is why he grudgingly keeps her away from the rest of the world. Clever Figaro hints that Almaviva should disguise himself as a soldier from a regiment newly arrived in Seville and try to obtain lodging in the doctor's house. The two of them already celebrate the success of their plan (duet *All'idea di quel metallo*).

A young man bearing the name Lindora causes Rosina to develop feelings for him (cavatina *Una voce poco fa*); she desires to get to know him more, which is not at all easy due to Bartolo's suspiciousness. Thus she writes a letter to Lindor and the obliging Figaro, who, thanks to his profession, has free entry to the doctor's house, helps to deliver the letter to the young man, assuring Rosina of Lindor's love for her (duet *Dunque io son*). But Bartolo suspects something – he knows that the Count arrived in Seville and that

Rosina caught his eye. Therefore he decides to ask advice from a music teacher, Don Basilio, a greedy and corruptible schemer, who in an amazing aria (*La calunnia è un venticello*) expresses that in this case the best solution is rumour and slander, thanks to which the unwanted intruder can become ruined.

Almaviva appears under the disguise of calvaryman as advised by Figaro and demands accommodation in the doctor's house (finale *Ehi di casa!*). Pretending to be drunk, he neglects the doctor's certificate releasing him from his obligation to provide accommodation and makes it known that he is even ready to forcefully carry out his will. A silly scrimmage causes more and more noise – bystanders gather on the street outside and finally an alarmed military patrol enters the scene to arrest the bully. However, when Almaviva quietly introduces his real name and title to the leading officer, to Bartolo's surprise, the representatives of the law withdraw in a hurry, giving the Count their honours.

Act II

However, Almaviva fails to receive accommodation in the doctor's house. Thus he tries his luck once more, this time pretending to be a pupil of Don Basilia named Alonzo, to substitute the ill teacher and give Rosina a voice lesson. The trick seems to work – the pair has the time to exchange a few tender words, when suddenly Don Basilio himself appears. The situation is saved by Figaro, who just arrived to shave Bartolo; along with Rosina and Almaviva he convinces Don Basilio that he is gravely ill and should go to bed this instant. After his departure Figaro finally starts to shave Bartolo, while Rosina and the alleged Alonzo get back to the interrupted lesson. However, they soon forget caution among all the affectionate words, and therefore Bartolo soon realises the situation. Furious, he chases Almaviva and the Barber from his house, locks up Rosina in her chamber, and himself hurries for the notary to get married still on the same day, and in this way prevent once and for all any danger of Almaviva.

Meanwhile, a storm has broken out. In pouring rain Figaro and Almaviva appear in front of the doctor's house and using a ladder they climb up to Rosina's chamber to abduct her. At first she refuses to go, for earlier Bartolo has warned her that the young man named Lindor does not love her, but is only a tool in Count Almaviva's hand. Yet soon it is explained to her that Lindor and Almaviva are the same person. When finally all three decide to flee, they realise that clever Bartolo had the time to steal the ladder. At this moment, Don Basilio serving as witness enters the scene, along with the notary. However, the smart Figaro declares to the notary that he was called here to marry Rosina and Almaviva, and Don Basilio, tempted by the ring of a pouch of gold, places his witness' signature next to Figaro's. Bartolo arrives too late – the marriage contract has already been signed.

Józef Kański *Przewodnik operowy*, PWM 2014



Rozyna / Rosina

Ilustracja do *Cyrulika sewilskiego* P. Beaumarchais
autor Émile Bayard (Wikimedia Commons)
Ilustration of Beaumarchais' *The Barber of Seville*
author Émile Bayard (Wikimedia Commons)


Pasta Time

projekty scenografii NATALII KITAMIKADO
stage designs by NATALIA KITAMIKADO



JERZY STUHR

reżyseria

Aktor, reżyser teatralny i filmowy, scenarzysta, juror w międzynarodowych festiwalach filmowych, autor 8 książek, działa od ponad 20 lat charytatywnie. Członek Europejskiej Akademii Filmowej oraz Polskiej Akademii Filmowej, wielokrotnie nagradzany w Polsce i za granicą. Wieloletni pedagog i rektor Krakowskiej PWST (1990-1997 oraz 2002-2008), wykładał też na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach (1999-2013), uhonorowany tytułem doktora honoris causa tej uczelni. Pracował we Włoszech jako wykładowca na uczelniach, jako aktor (w sztukach Witkacego i Mrożka) i reżyser teatralny; zagrał w filmach Nanniego Morettiego (*Il Caimano*, 2006 i *Habemus papam*, 2010), Luki Manfredi ego (*Ultimo Papa Re*, 2012), a ostatnio w filmie *I odpuść nam nasze długi* (2018) w reż. Antonio Morabito dla Netflix. W Polsce wystąpił w filmach Krzysztofa Kieślowskiego, Feliksa Falka, Andrzeja Kotkowskiego, Agnieszki Holland, Juliusza Machulskiego, Krzysztofa Zanussiego i wielu innych. Aktor kina moralnego niepokoju, ogromną popularność zdobył rolami w filmach *Wodzirej*, *Amator*, *Obywatel Piszczyk* czy *Seksmisja*. Jako aktor Starego Teatru w Krakowie grał u wybitnych reżyserów – Konrada Swinarskiego, Andrzeja Wajdy i Jerzego Jarockiego. Reżyserował w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie dramaty Gombrowicza, Moliera i Szekspira, występował i wystawiał w Teatrze TV; współpracuje z Teatrem Polonia i Och-Teatrem, Teatrem Nowym w Łodzi i Łaźnia Nowa w Krakowie. Od ponad trzydziestu lat nieprzerwanie zachwyca znakomitym monodramem Patricka Süskinda *Kontrabasista*. Niezrównany w dubbingach (*Shrek*, ostatnio *Twój Vincent*). Twórca 7 filmów: *Spis cudzołożnic* (1994), *Historie miłosne* (1997), *Tydzień z życia mężczyzny* (1999), *Duże Zwierzę* (2000), *Pogoda na jutro* (2003), *Korowód* (2007), *Obywatel* (2013). Jako reżyser operowy zadebiutował na scenie Opery Krakowskiej wystawiając *Don Pasquale* G. Donizettiego w 2016 r.



TOMASZ TOKARCZYK

kierownictwo muzyczne

Dyrygent. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie dyrygentury Jerzego Katlewicza oraz w klasie skrzypiec Ewy Szubry-Jargoń. W latach 2002-2004 był dyrygentem oraz kierownikiem muzycznym w Operze na Zamku w Szczecinie. Od 2004 roku związany z Operą Krakowską jako jej dyrygent i kierownik muzyczny. Poprowadził ponad 500 spektakli operowych i operetkowych, w tym sprawował kierownictwo muzyczne w ponad 30 premierach. Były to m.in. *Der Kaiser von Atlantis* Ullmanna, *Madama Butterfly*, *Cyganeria i Gianni Schicchi* Pucciniego, *Baron cygański* J. Straussa, *Traviata*, *Trubadur* i *Requiem* Verdiego, *Ariadna na Naxos* R. Straussa, *Wesele Figara* Mozarta, *Carmina Burana* Orffa, *Miłość do trzech pomarańczy* Prokofiewa, *Mefistofeles* Boito, *Don Pasquale* i *Anna Bolena* Donizettiego, *Norma* Belliniego, *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha, *Turek we Włoszech* Rossiniego, *Tannhäuser* Wagnera, *Manru* Paderewskiego. Dyryguje również wieloma koncertami symfonicznymi i oratoryjnymi. Współpracuje z licznymi instytucjami w kraju i za granicą, m.in. z Festiwalem w Wexford (Irlandia), z orkiestrą symfoniczną w Trondheim (Norwegia), Teatrem Opery i Baletu w Czelabińsku (Rosja), Polską Orkiestrą Sinfonia Iuventus, Filharmonią Pomorską w Bydgoszczy, Operą Wrocławską, Operą Bałtycką, Teatrem Wielkim w Łodzi. Występuje z wybitnymi artystami, m.in. Andrzejem Dobberem, Mariuszem Kwietniem, Katarzyną Oleś-Blacha, Arturem Rucińskim, Małgorzatą Walewską. Od roku akademickiego 2016/2017 jest wykładowcą Akademii Muzycznej w Krakowie.



NATALIA KITAMIKADO

scenografia

Scenograf. Urodzona w Japonii i wychowana w Polsce. Studiowała w paryskim ENSAD, absolwentka Wydziału Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Sztuki scenograficznej uczyła się pod okiem Borisa Kudlički, któremu asystowała przy realizacji wielu spektakli operowych w latach 2012-2016, m.in. z Mariuszem Trelińskim *Jolanta/Zamek Sinobrodego*, *Tristan i Izolda* (TWON w Warszawie i MET w Nowym Jorku), *Powder Her Face* (TWON w Warszawie i La Monnaie w Brukseli), *Salome* (TWON w Warszawie i Statni Opera w Pradze); z Keithem Warnerem *Elektra* (Statni Opera w Pradze i San Francisco Opera); z Amonem Miyamoto *Czarodziejski flet* (Bunkakaikan, Tokio). W 2015 r. zadebiutowała jako autorka scenografii i kostiumów do spektaklu *Baby Doll* w reżyserii Barbary Wiśniewskiej (Teatr Studio w Warszawie). Współpracuje z wieloma reżyserami, m.in. z Jerzym Stuhrem zrealizowała *Szewców* Witkacego (Teatr Nowy w Łodzi), z Andrzejem Bartem *Fabrykę muchołapek* (Teatr Nowy w Łodzi), z Tomaszem Cyzem *Najdzielniejszego z Rycerzy* Pendereckiego i Stachowskiego (Opera Wrocławska), z Ewą Rucińską *Świętoszka* Moliera (Teatr im. Żeromskiego w Kielcach), z Krystianem Ladą *Nabucco* Verdiego (Opera Wrocławska) oraz eksperymentalną operę *Unknown, I live with you* do muzyki K. Głowickiej w ramach festiwalu Nuit Blanche Bruxelles. Widzowie krakowscy mogli zobaczyć jej pracę na festiwalu Opera Rara 2019, w spektaklu *Cassandra & Just* w reż. T. Cyza.



JOANNA KLIMAS

kostiumy

Znana i ceniona projektantka mody, twórczyni marki JoannaKlimas, z wykształcenia psycholog. Projektowaniem ubrań zajęła się przez przypadek. Od pierwszego numeru była obecna w polskiej edycji magazynu „Elle", dwukrotnie nagradzana Elle Style Awards. Jej kreacje nieustannie pojawiają się we wszystkich najważniejszych tytułach dla kobiet: „Marie Claire", „Twój Styl", „Pani", „Glamour", „Cosmopolitan", „Harper's Bazaar". W 1998 r. znalazła się w gronie 12-tu europejskich projektantów, których prace zaprezentowano w prestiżowym katalogu marki ABSOLUT. Pierwsza w Polsce organizowała własne profesjonalne pokazy, wydawała artystyczne katalogi mody. Była także pierwszą projektantką w operze. Zaproszona przez Mariusza Trelińskiego stworzyła kostiumy do *Eugeniusza Oniegina* w Teatrze Wielkim w Warszawie. Jest niekwestionowaną twórczynią polskiego minimalizmu. Minimalizm, w szerokim znaczeniu tego słowa, stara się wprowadzić do projektów kostiumów opery i baletu. Członek Rady Programowej Festiwalu Scenografii i Kostiumów „Scena w budowie" w Lublinie, obok Ewy Braun, Borisa Kudlički i Jerzego Skolimowskiego. W Operze Krakowskiej stworzyła kostiumy do *Mefistofelesa* A. Boito w reż. Tomasza Koniny w 2014 r.



JACEK MENTEL

przygotowanie chóru

Dyrygent. Studiował dyrygenturę symfoniczną w krakowskiej Akademii Muzycznej pod kierunkiem Jerzego Katlewicza (dyplom z wyróżnieniem). Od 1987 do 2009 r. był dyrygentem i kierownikiem Chóru Mieszanego Filharmonii Krakowskiej przygotowując ponad 300 pozycji z repertuaru wokalno-instrumentalnego oraz na chór a cappella. Od 2016 r. kieruje Chórem Opery Krakowskiej. Jest pedagogiem w Katedrze Dyrygentury krakowskiej Akademii Muzycznej. Współpracuje z zespołem folklorystycznym Krakus przy Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie. Warsztat dyrygencki doskonalił na licznych kursach i seminariach (m.in. Bachakademie Stuttgart, Internationalen Dirigentenseminar Leipzig) oraz jako stypendysta w Eugen (USA) w ramach Oregon Bach Festival. Jako dyrygent koncertów symfonicznych, oratoryjnych oraz muzyki chóralnej pojawia się na wielu estradach krajowych oraz zagranicznych (Francja, Niemcy, Norwegia, USA). Jest wiceprezesem Polskiego Towarzystwa Bachowskiego.



KATARZYNA ALEKSANDER-KMIEĆ

ruch sceniczny

Choreograf, pedagog tańca. Ukończyła z wyróżnieniem Konserwatorium Tańca im. Barata w Lake Forest, Illinois. W latach 2012–2015 była kierownikiem zespołu baletowego Teatru Rozrywki w Chorzowie, a od 2015–2018 choreografem chorzowskiej sceny. W latach 2000–2018 nauczyciel tańca współczesnego w Ogólnokształcącej Szkole Baletowej w Bytomiu. Gościnnie współpracuje z John Cranko School Stuttgart. Jej najważniejsze realizacje choreograficzne to: *KRZYK według Jacka Kaczmarskiego*, *Rent*, *Zobacz Alicjo* (spektakl autorski), *Jekyll & Hyde*, *Undergrand* w Teatrze Rozrywki w Chorzowie. Dla Opery Krakowskiej przygotowała choreografie do *Barona cygańskiego*, *Carmen*, *Tannhäusera* i *Manru* (reż. L. Adamik), *Don Giovanniego* i *Miłości do trzech pomarańczy* (reż. M. Znaniecki), *Ariadny na Naxos* wspólnie z J. Tomasikiem (reż. W. Nurkowski), spektakl baletowy *Emocje* (wspólnie z V. Suską i J. Tyskim) oraz *Gdy zamilkną słowa* do muzyki F. Chopina dla gali baletowej *Grand pas…!* Letniego Festiwalu Opery Krakowskiej w 2018 r. Od września 2018 jest pedagogiem Baletu Opery Krakowskiej.



KATARZYNA ŁUSZCZYK

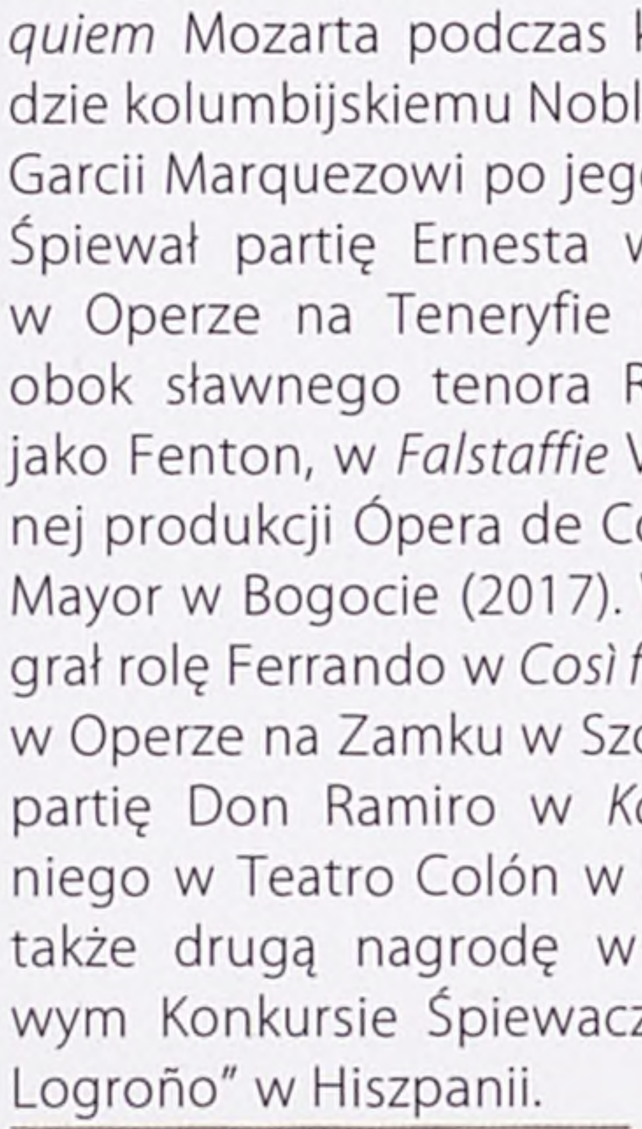
reżyseria światła

Reżyser światła. Od 2002 r. jest stałym asystentem Krzysztofa Warlikowskiego, m.in. przy spektaklach: *Dybuk*, *Krum*, *Anioły w Ameryce*, *(A)pollonia*, *Koniec*, *Opowieści afrykańskie według Szekspira*, *Kabaret Warszawski*, *Francuzi* i *Wyjeżdżamy*. Wyreżyserowała światła do ponad 70 przedstawień między innymi w TR Warszawa, Teatrze Polonia i Och-Teatrze, Teatrze Narodowym, Teatrze Polskim, Teatrze Ateneum, Teatrze Collegium Nobilium i Nowym Teatrze w Warszawie, Teatrze im. S. Jaracza i Teatrze Wielkim w Łodzi, Teatrze Ludowym, Teatrze im. J. Słowackiego, Starym Teatrze w Krakowie i Operze Krakowskiej, Teatrze Capitol, Teatrze Polskim i Teatrze Współczesnym we Wrocławiu, Teatrze Nowym i Teatrze Wielkim w Poznaniu, Teatrze Polskim w Bydgoszczy, Teatrze im. J. Kochanowskiego w Opolu oraz Opolskim Teatrze Lalki i Aktora. W 2015 r. była przewodniczącą jury festiwalu Tanec Praha. Prowadziła masterclass w Ołomuńcu w Czechach i Sao Paulo w Brazylii. Na stałe związana z Nowym Teatrem Krzysztofa Warlikowskiego.



PABLO MARTÍNEZ HRABIA ALMAVIVA

Tenor. Młody, utalentowany śpiewak z Kolumbii. Uczył się muzyki w rodzinnej Bogocie, kontynuował studia w Konserwatorium Liceu w Barcelonie i konserwatorium Escuela Reina Sofia w Madrycie. Występuje zarówno w repertuarze operowym jak i oratoryjnym. W grudniu 2018 wziął udział w wykonaniu *Mesjasza* Händla z Kolumbijską Orkiestrą Symfoniczną w Teatro Colón w Bogocie. Wykonał partię tenorową w *Requiem* Mozarta podczas koncertu w hołdzie kolumbijskiemu Nobliście, Gabrielowi Garcii Marquezowi po jego śmierci (2014). Śpiewał partię Ernesta w *Don Pasquale* w Operze na Teneryfie (2016), wystąpił obok sławnego tenora Raula Giméneza, jako Fenton, w *Falstaffie* Verdiego, wspólnej produkcji Ópera de Columbia i Teatro Mayor w Bogocie (2017). W 2018 roku zagrał rolę Ferrando w *Così fan tutte* Mozarta w Operze na Zamku w Szczecinie, śpiewał partię Don Ramiro w *Kopciuszku* Rossiniego w Teatro Colón w Bogocie, zdobył także drugą nagrodę w Międzynarodowym Konkursie Śpiewaczym „Ciudad de Logroño" w Hiszpanii.



ADAM SOBIERAJSKI HRABIA ALMAVIVA

Tenor. Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Katowicach. Solista Opery Krakowskiej oraz Opery Śląskiej w Bytomiu. Jest laureatem IV (2006) i II (2008) nagrody w Konkursie Operetkowym im. I. Borowickiej w Krakowie. W 2008 zdobył

wyróżnienie i cztery nagrody specjalne w Konkursie Operowym im. A. Didura w Bytomiu. Jest laureatem III nagrody w Europejskim Konkursie Tenorów w Sosnowcu (2009). Gościnnie współpracuje z Operą Wrocławską, Operą Nova w Bydgoszczy, Teatrem Wielkim w Łodzi. Koncertuje w takich miejscach jak NOSPR w Katowicach oraz Filharmonie: Zabrzańska, Śląska, Krakowska, Łódzka, Bydgoska, Płocka, Toruńska, Olsztyńska. Jego repertuar obejmują partie operowe takie jak: Tamino (*Czarodziejski flet*), Don Ottavio (*Don Giovanni*), Almaviva (*Cyrulik sewilski*), Don Narcisio (*Turek we Włoszech*), Nemorino (*Napój miłosny*), Leicester (*Maria Stuarda*), Riccardo Percy (*Anna Bolena*), Alfred (*Traviata*), Leński (*Eugeniusz Oniegin*), Rodolfo (*Cyganeria*), Ernesto (*Don Pasquale*), Beppo (*Pajace*), Rinuccio (*Gianni Schicchi*) oraz operetkowe: Adam (*Ptasznik z Tyrolu*), Su-Czong (*Kraina uśmiechu*), Tassilo (*Hrabina Marica*), Edwin (*Księżniczka czardasza*), Barinkay (*Baron cygański*).



ROBERT GIERLACH DOKTOR BARTOLO

Bas-baryton. Absolwent AMiFC w Warszawie w klasie śpiewu prof. K. Pustelaka. Jako student rozpoczął współpracę z Warszawską Operą Kameralną oraz Operą Narodową w Warszawie, kreując główne partie w *Don Giovannim*, *Weselu Figara* oraz *Cyruliku sewilskim*. Laureat I nagrody w Konkursie Wokalnym im. G. B. Viotti oraz Nagrody Publiczności w Konkursie Wokalnym Alfredo Krausa w Las Palmas. Od ponad dwudziestu lat jest gościem najważniejszych estrad koncertowych oraz scen operowych w Polsce i poza granicami kraju. Śpiewał m.in. na scenach mediolańskiej La Scali, La Fenice w Wenecji, Teatro Comunale w Bolonii, Teatro dell'Opera w Rzymie, Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu, teatrów operowych w Marsylii i Nicei, Opery Narodowej w Warszawie. Był gościem festiwali muzycznych w Salzburgu, Glyndebourne, PROMS w Londynie, Schleswig - Holstein Music Festival, Wratislavia Cantans, Festiwalu Mozartowskiego Warszawskiej Opery Kameralnej. Występował z najsłynniejszymi orkiestrami świata: m.in. z Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, Orkiestrą Filadelfijską, Orkiestrą Szwajcarii Romańskiej, NHK Tokyo, Sinfonią Varsovia, Orkiestrą Filharmonii Narodowej w Warszawie i wielu innymi. Współpracował z artystami tej miary co Yehudi Menuhin, Simon Rattle, Walerij Giergijew, Charles Dutoit, Nello Santi, Jerzy Semkow, Jacek Kaspszyk, Kazimierz Kord, Jerzy Maksymiuk, Renato Bruson, Juan Diego Flóres, Thomas Hampson, Peter Stein, Mariusz Treliński. W Operze Krakowskiej wystąpił w partiach Figara oraz Hrabiego Almavivy w *Weselu Figara* (reż. L. Adamik). Jest również cenionym wykonawcą pieśni, m.in. F. Schuberta, R. Schumanna, M. Karłowicza, F. Chopina, M. Musorgskiego. Pedagog Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie.



JACEK OZIMKOWSKI DOKTOR BARTOLO

Bas. Absolwent Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia im. Władysława Żeleńskiego w Krakowie w klasie organów prof. Andrzeja Białki. W 1995 r. ukończył z wyróżnieniem studia wokalne pod kierunkiem Wojciecha Jana Śmietany w Akademii Muzycznej w Krakowie. Jest pedagogiem tej uczelni, w 2013 r. zdobył tytuł dra hab., prowadzi klasę śpiewu solowego. Dokonał nagrań dla Polskiego Radia i TV. Niezależnie od koncertów w Polsce występował w Szwajcarii, Niemczech, Włoszech, Francji, Belgii, Szwecji, Norwegii, Kazachstanie, Ukrainie, Litwie, USA i w Chinach. W jego repertuarze znajdują się partie z oper Mozarta, Webera, Verdiego, Moniuszki, Czajkowskiego i innych. Nie brak również pozycji muzyki oratoryjno-kantatowej i liryki wokalnej. Ma na

swym koncie szereg koncertów krajowych i zagranicznych. Jest jednym z czołowych solistów zespołu Capella Cracoviensis; współpracuje z Operą Krakowską, a także z zespołami Muzyki Dawnej: Harmonologia, Concerto Polacco, Kapela Jasnogórska.



MONIKA KORYBALSKA ROZYNA

Mezzosopran. W 2012 r. ukończyła z wyróżnieniem Wydział Wokalno-Aktorski Akademii Muzycznej w Krakowie. Solistka Opery Krakowskiej, w swoim repertuarze ma m.in. takie partie jak Orfeusz w *Orfeuszu i Eurydyce*, Cherubin w *Weselu Figar*a, Echo w *Ariadnie na Naxos*, Suzuki w *Madama Butterfly*, Dorabella w *Così fan tutte*, Jadwiga w *Strasznym dworze*, Zofia w *Halce*, Mercédès w *Carmen*, Diakonisa w *Królu Rogerze*, Muza i Nicklausse w *Opowieściach Hoffmanna*, Adalgisa w *Normie*, Nella w *Giannim Schicchi*, Giovanna w *Annie Bolenie*, Aza w *Manru*, Sylvia w *Księżniczce czardasza*, Zaida w *Turku we Włoszech*, Liza w *Hrabinie Maricy*, Orestes w *Pięknej Helenie*, Książę Orlovsky w *Zemście nietoperza*. Współpracuje z Teatrem Wielkim w Łodzi, z Operą na Zamku w Szczecinie. Brała udział w wielu festiwalach (Festiwal Muzyki Polskiej, Festival de Wilz, Bologna Festival i in.) i koncertach (m.in. na zaproszenie NOSPR, Kuwait Chamber Orchestra). Nagrała płytę *Per Due Donne* w wytwórni DUX w 2016 r. Jest laureatką II Nagrody Konkursu im. Iwony Borowickiej oraz Nagrody Województwa Małopolskiego „Ars Quaerendi" za działania na rzecz rozwoju i promocji kultury.



DARIA PROSZEK ROZYNA

Mezzosopran. Ukończyła z wyróżnieniem studia na Wydziale Wokalno-Aktorskim Akademii Muzycznej w Krakowie, w klasie prof. Agnieszki Monasterskiej. Obecnie doskonali swój warsztat wokalny pod kierunkiem Matthiasa Rexrotha i Eytana Pessena w Akademii Operowej Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie. Uczestniczyła w wielu kursach mistrzowskich, prowadzonych m.in. przez Ewę Podleś, Ryszarda Karczykowskiego, Mariusza Kwietnia, Rannveig Braga-Postl, Hedwig Fassbender, Tomasza Koniecznego i Sergeia Leiferkusa. W repertuarze operowym zadebiutowała w 2016 r. rolą Dydony w międzyuczelnianej produkcji opery *Dydona i Eneasz* H. Purcella. Na scenie Opery Krakowskiej wystąpiła w roli Clotilde w *Normie* Belliniego i jako Nella w *Giannim Schicchi* Pucciniego.



SŁAWOMIR KOWALEWSKI FIGARO

Baryton. Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Bydgoszczy w 2016 r. rozpoczynając współpracę z Operą Nova w Bydgoszczy, gdzie jest solistą. Tu zadebiutował rolą Markiza Posy w *Don Carlosie* Verdiego zdobywając nagrodę im. Jana Kiepury za „najlepszy debiut operowy". Zbiera laury na międzynarodowych konkursach wokalnych. W swoim dorobku posiada partie barytonowe w takich operach jak: *Czarodziejski flet* (Papageno), *Wesele Figara* (Hrabia Almaviva), *Cyrulik*

*sewilsk*i (Figaro), *Don Carlos* (Markiz Posa), *Falstaff* (Ford), *Rigoletto* (Marullo), *Carmen* (Dancairo), *Pajace* (Silvio i Tonio), *Eugeniusz Oniegin* (Oniegin) czy *Cyganeria* (Marcello). Wiele koncertuje. Jego repertuar obejmuje pieśni epoki romantyzmu, neoromantyzmu oraz impresjonizmu, a także kompozycje oratoryjno-kantatowe baroku, klasycyzmu oraz romantyzmu. W 2016 r. tygodnik „Przegląd" umieścił go na 9 pozycji w Rankingu Polskich Barytonów.



ŁUKASZ MOTKOWICZ FIGARO

Baryton. Absolwent Akademii Muzycznej we Wrocławiu, uczestnik Akademii Operowej przy Teatrze Wielkim w Warszawie. Laureat wielu krajowych i międzynarodowych konkursów wokalnych: II nagroda w Międzynarodowym Konkursie Wokalnym Sztuki Muzycznej XXI wieku w Kijowie, I nagroda w Międzynarodowym Konkursie Sztuki Wokalnej XXI wieku w Lonigo we Włoszech, I miejsce w Międzynarodowym Konkursie Wokalnym w Kownie na Litwie, wyróżnienie w Międzyuczelnianym Konkursie Polskiej Pieśni Artystycznej w Warszawie, III miejsce oraz Nagroda Specjalna Pedagogów Japońskich w Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Mikuláša Schneider-Trnawský'ego, III nagroda w I Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Jana Kiepury w Krynicy-Zdroju, laureat Nagrody Specjalnej Grand Prix de l'Opera w Bukareszcie. W latach 2010–2012 był solistą Opery Nova w Bydgoszczy. W 2012 r. debiutował w Teatrze Wielkim w Warszawie, w 2014 r. występował na deskach Opery Narodowej w Bukareszcie. Obecnie solista Teatru Wielkiego w Łodzi. Współpracuje także z Operą Bałtycką w Gdańsku, Warszawską Operą Kameralną, Operą Nova w Bydgoszczy, Operą w Koszycach oraz Operą Wrocławską. Jest także absolwentem Wydziału Produkcji Filmowej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Teatralnej i Telewizyjnej w Łodzi.



ŁUKASZ JAKUBCZAK DON BASILIO

Bas. Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Bydgoszczy, warsztat doskonalił na kursach wokalnych m.in. u Heleny Łazarskiej, Izabeli Kłosińskiej, Andrzeja Dobbera. Jest laureatem I nagrody IV Międzynarodowego Konkursu im. Giulio Perottiego w Ueckermünde (Niemcy) i nagrody specjalnej Międzynarodowego Konkursu Wokalnego „Złote Głosy" w Warszawie. Współpracuje z Operą Nova w Bydgoszczy, gdzie występował w partiach Bartola w *Weselu Figara*, Sparafucile w *Rigoletto*, Dziemby w *Halce*, Bonzo w *Madama Butterfly*, Benoit w *Cyganerii*, Don Basilio w *Cyruliku sewilskim*, Sarastro w *Czarodziejskim flecie*, Don Alberto w *Awanturze w Recco* M. Małeckiego. Współpracuje także z Operą Bałtycką w Gdańsku oraz Operą Krakowską.



SEBASTIAN MARSZAŁOWICZ DON BASILIO

Bas. Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Krakowie w klasie Piotra Kusiewicza (2014), wcześniej Wydział Inżynierii Materiałowej i Ceramiki Akademii Górniczo-Hutniczej. Pierwsze kroki w muzyce klasycznej stawiał w Chórze ówczesnej Akademii Rolniczej w Krakowie pod batutą Joanny Gutowskiej-Kuźmicz. Stale współpracuje z Orkiestrą Straussowską „Obligato" oraz z pianistką Martą Mołodyńską-Wheeler. Jego udział w 2014 r. w warsztatach mistrzowskich reżysera Michała Znanieckiego zaowocował blisko czteroletnią współpracą.

Jako solista operowy zadebiutował na deskach Opery Nova w Bydgoszczy w 2015 r. w partii Dziemby w *Halce* Moniuszki. Współpracuje z Krakowską Operą Kameralną (Uberto w *La serva padrona* Pergolesiego, Colas w *Bastien und Bastienne* Mozarta) oraz z Warszawską Operą Kameralną (Osmin w *Uprowadzeniu z Seraju* Mozarta). Od sezonu 2018/19 jest solistą Opery Krakowskiej. Systematycznie pracuje nad doskonaleniem warsztatu wokalnego z dr hab. Jackiem Ozimkowskim oraz z prof. Dariuszem Grabowskim.



WOŁODYMYR PAŃKIW DON BASILIO

Bas. Urodził się w Drohobyczu na Ukrainie, studiował na wydziale wokalnym w Wyższym Instytucie Muzycznym im. Łysenki we Lwowie, potem w Akademii Muzycznej w Krakowie, którą ukończył w 2004 r. Jest solistą Opery Krakowskiej, gdzie kreował m.in. partie Colline'a w *Cyganerii*, Rajmonda w *Łucji z Lammermoor*, Stolnika w *Halce*, Ojca Rangier w *Diabłach z Loudun*, Mefista w *Fauście*, Komandora w *Don Giovannim*, Gremina w *Eugeniuszu Onieginie*, Dulcamary w *Napoju miłosnym*, Bartola w *Weselu Figara*, Ferranda w *Trubadurze*, Króla Treflowego w *Miłości do trzech pomarańczy*, tytułowego Mefistofelesa w operze Arrigo Boita (również w premierowych spektaklach w Trondheim w Norwegii), Landgrafa w *Tannhäuserze*, Crespela w *Opowieściach Hoffmanna*, Orovesa w *Normie*, Enrica w *Annie Bolenie*, Orosa w *Manru*. Śpiewał partię Zachariasza w *Nabucco* na scenach operowych w Poznaniu i we Lwowie, jako Basilio wystąpił w *Cyruliku sewilskim* na deskach Opera Lyra w Ottawie. Współpracuje z Operą Narodową w Warszawie, Operą Wrocławską i Operą na Zamku w Szczecinie. Występuje w repertuarze oratoryjnym.



JAROSŁAW BIELECKI FIORELLO

Tenor. Solista Opery Krakowskiej. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie śpiewu ks. dra hab. Zdzisława Madeja (dyplom z wyróżnieniem). Brał udział w kursach wokalnych prowadzonych m.in. przez Rannveig Bragę-Postl oraz Mariusza Kwietnia. Współpracował z Krakowską Operą Kameralną (Bastien w *Bastien und Bastienne* Mozarta) oraz Warszawską Operą Kameralną (Bojomir w *Zamku na Czorsztynie* Kurpińskiego). Koncertował również z orkiestrą Filharmonii Krakowskiej oraz Filharmonii Częstochowskiej. Laureat nagrody specjalnej Konkursu Wokalnego im. Jana, Edwarda, Józefiny Reszków. W Operze Krakowskiej wystąpił w ostatnich premierach tej sceny: jako Flavio w *Normie*, Gherardo w *Giannim Schicchi*, Sir Hervey w *Annie Bolenie*, Młody Cygan w *Manru*.



KRZYSZTOF KOZAREK FIORELLO

Tenor. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie. Na swoim koncie posiada nagrania płyt CD z muzyką dawną oraz współpracę z takimi zespołami jak Capella Cracoviensis, Cappella Augustana, Goldberg Ensamble, La Tempesta, Accademia dell'Arcadia. Jest solistą Opery Krakowskiej, występował w spektaklach: *Ariadna na Naxos* (Scaramuccio), *Wesele Figar*a (Don Curzio), *Traviata* (Gaston), *Halka* (Góral),

Cabaret lunaire do muzyki A. Schönberga (On), *Trubadur* (Ruiz), *Mefistofeles* (Wagner, Nereusz), *Straszny dwór* (Damazy), *Skrzypek na dachu* (Motel Kamzoil), *Teresica – una pasión* (Miguel), *Piękna Helena* (Achilles i Ajaks I), *Tannhäuser* (Der Schreiber), *Opowieści Hoffmanna* (Andrès, Cochenille, Frantz, Piticchinaccio i Nathanaël), *Norma* (Flavio), *Gianni Schicchi* (Gherardo), *Anna Bolena* (Hervey), *Norma* (Młody Cygan). W repertuarze posiada także partie Tamina z *Czarodziejskiego flet*u, Ferranda z *Così fan tutte* oraz wiele partii oratoryjnych.



MAGDALENA BARYLAK BERTA

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



AGNIESZKA CZĄSTKA BERTA

Mezzosopran. Absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie, solistka Opery Krakowskiej, gdzie występuje m.in. w roli Carmen, Zofii w *Halce*, Jadwigi w *Strasznym dworze*, Orfeusza w *Orfeuszu i Eurydyce*, Suzuki w *Madama Butterfly*, Zerliny w *Don Giovannim*, Poliny w *Damie pikowej*, Olgi w *Eugeniuszu Onieginie*, Maddaleny w *Rigoletcie*, Driady w *Ariadnie na Naxos*, Marceliny w *Weselu Figara*, Ines w *Trubadurze*, Smeraldiny w polskiej prapremierze *Miłości do trzech pomarańczy*, Marty w *Mefistofelesie*, Zaidy w *Turku we Włoszech*, Ciesci w *Giannim Schicchi*, Jenty w *Skrzypku na dachu*, Orestesa w *Pięknej Helenie*, Głosu Matki w *Opowieściach Hoffmanna* i Księcia Orlovsky'ego w *Zemście nietoperza*. W repertuarze posiada jeszcze wiele znaczących partii operowych i oratoryjnych. Współpracuje także z innymi teatrami muzycznymi. Koncertowała m.in. w USA, Niemczech, Wielkiej Brytanii, krajach Beneluxu, Norwegii, Ukrainie, Rosji, Słowacji i Kuwejcie.

Opera Krakowska
ul. Lubicz 48, 31-512 Kraków
tel. +48 12 296 61 01 (02), fax +48 12 296 61 03
sekretariat@opera.krakow.pl

Rezerwacja / Booking
tel. +48 12 296 62 62 (63)

Kasa biletowa / Box Office
Opera Krakowska, ul. Lubicz 48
tel. +48 12 296 62 60 (61)

Kasa czynna / Box Office opening hours
pn-sb 10.00-19.00 / Mon-Sat 10 am - 7 pm
nd i święta na dwie godziny przed wieczornym spektaklem
on Sundays and Public Holidays 2 hours before an evening performance
Bilety do nabycia w Kasie oraz online na www.opera.krakow.pl
Tickets are available at the Krakow Opera Box Office and at www.opera.krakow.pl

redakcja programu / editor ELŻBIETA TOSZA
opracowanie graficzne / graphic design by ARCHNOVUM

zdjęcia z prób / rehearsal photos by RYSZARD KORNECKI
na okładce wykorzystano plakat autorstwa KAMILA REKOSZA
on the cover: a poster by KAMIL REKOSZ
w programie wykorzystano projekty scenografii NATALII KITAMIKADO
stage designs by NATALIA KITAMIKADO have been used in the programme

tłumaczenie / translation BUSINESS LINGO BIURO TŁUMACZEŃ

wydawca / publisher Opera Krakowska
marzec / March 2019

www.opera.krakow.pl

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

Kierownik Chóru / Choir Master JACEK MENTEL
Kierownik Baletu / Ballet Mistress ELENA KORPUSENKO

ADMINISTRACJA / ADMINISTRATION
Z-ca Dyrektora ds. Organizacyjnych
Deputy Manager for Organisation KATARZYNA RYTYSA-BAŃBUŁA
Główny Księgowy / Chief Accountant MAŁGORZATA ŻAK
Kierownik Działu Koordynacji Pracy Artystycznej
Artistic Coordination Manager KRZYSZTOF SZAFRAN
Sekretarz Literacki / Publications Manager ELŻBIETA TOSZA
Kierownik Działu Marketingu i Organizacji Widowni
Marketing and Customer Service Head Manager BEATA CIECHANOWSKA
Kierownik Działu Kadr / Human Resources Manager JOLANTA SADOWSKA
Kierownik Administracji / Administrative Manager RENATA HOFFMAN

ZESPÓŁ TECHNICZNY / TECHNICAL STAFF
Z-ca Dyrektora ds. Produkcji, Główny Inżynier
Deputy Production Manager, Head Engineer WIESŁAW SAWA
Kierownik Działu Technicznego / Stage Manager GRZEGORZ WOŹNIAK
Z-ca Kierownika Działu ds. Produkcji / Deputy Production Manager WERONIKA KOWALCZYK
Pracownia scenotechniczna / Stage Technology Section PAWEŁ JUREK
Pracownia Akustyczna / Acoustic Section JĘDRZEJ RUSIN
Pracownia Elektryczna / Electrical Section PIOTR ROPEK
Pracownia Modelarska / Modelling Section WACŁAW DIDUR
Pracownia Ślusarska / Metalwork Section FRANCISZEK SZUMNY
Pracownia Malarska / Painting Section MAREK JAROSZ
Pracownia Krawiecka Damska / Ladies' Dressmaking Atelier KATARZYNA KŁĘBCZYK
Pracownia Krawiecka Męska / Men's Dressmaking Atelier EWA DURA
Magazyn Kostiumów / Stock Costume ELŻBIETA KOWAL
Pracownia Perukarsko-Fryzjerska / Hairdressers ELŻBIETA LEBIEST
Pracownia Modniarska / Millinery Atelier EULALIA SZLACHETKA
Sekcja Obsługi Garderób / Dressing Room Service Section MAŁGORZATA SKÓRAŚ

nowy wydawca:

PWM EDITION

RUCH MUZYCZNY#



Co miesiąc 100 stron o muzyce

www.ruchmuzyczny.art.pl

\

facebook.com/RuchMuzyczny

KARNET



Twój klucz do Krakowa

Your Key to Kraków

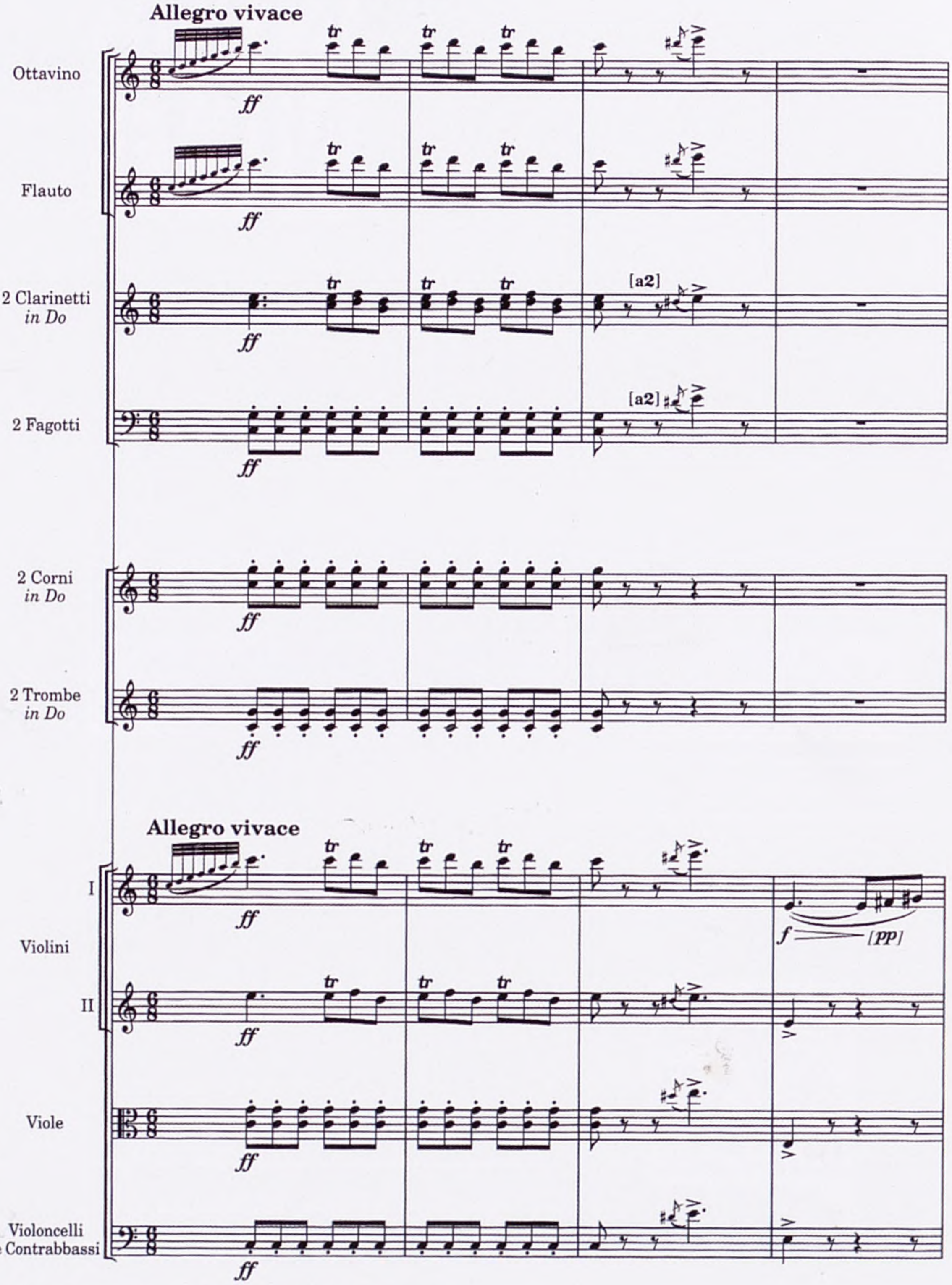
BEZPŁATNY MIESIĘCZNIK / FREE MONTHLY MAGAZINE

www.karnet.krakow.pl



N. 2
Cavatina Figaro

(SCENA II)
(Figaro con chitarra appesa al collo, e detto)



INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO

OPERA KRAKOWSKA

MAŁOPOLSKA

Mecenas
Opery Krakowskiej

KRAKÓW
AIRPORT
im. Jana Pawła II

Sponsor
Opery Krakowskiej

Bank Polski

100
1919/2019

Stylizacje fryzur do spektaklu „Cyrulik sewilski" zaprojektowała
artystka i stylistka włosów Jaga Hupało.

JAGA BORN TO CREATE HUPAŁO

Patroni medialni premiery

wirtualna polska

RMF Classic

RZECZPOSPOLITA

Patroni medialni Opery Krakowskiej

TVP 3
KRAKÓW

KARNET

www.opera.krakow.pl



KAMIL REKOSZ