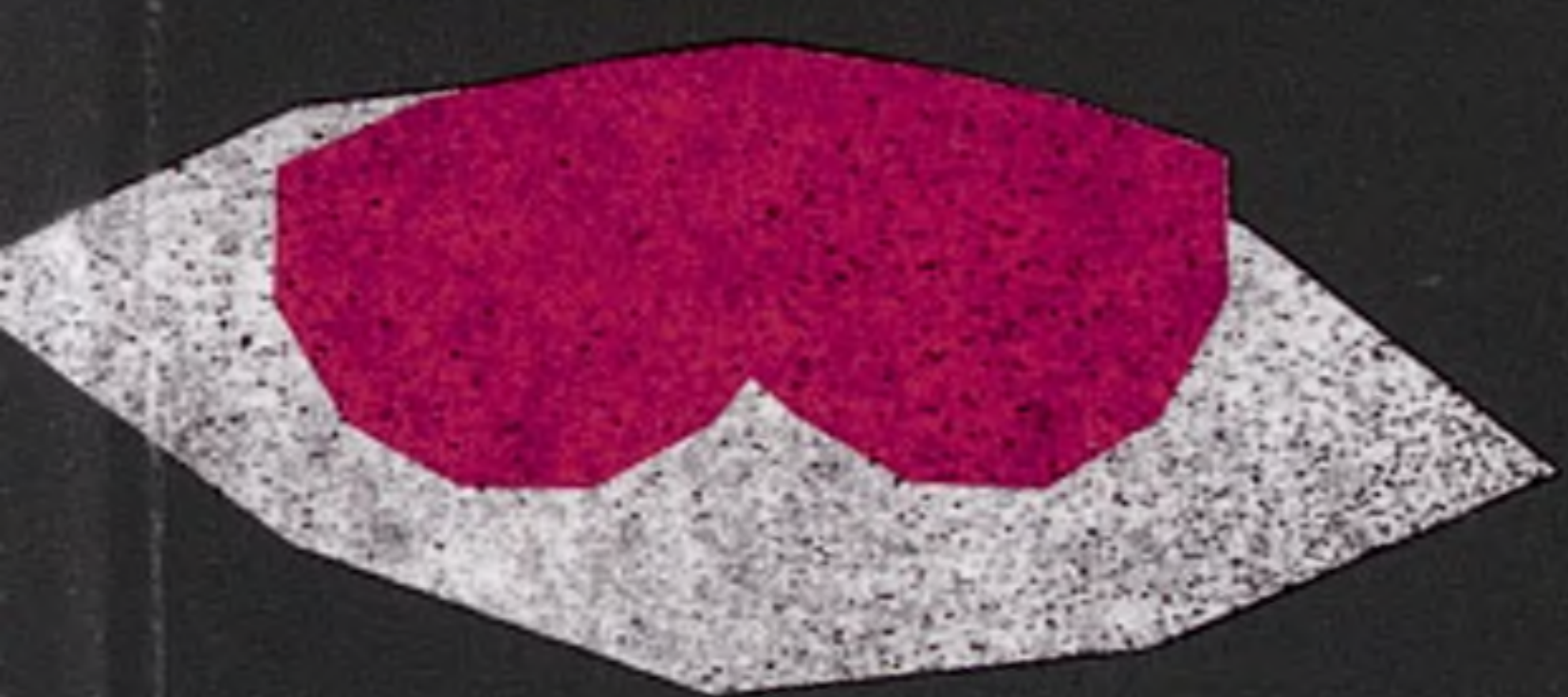


COSÌ FAN TUTTE

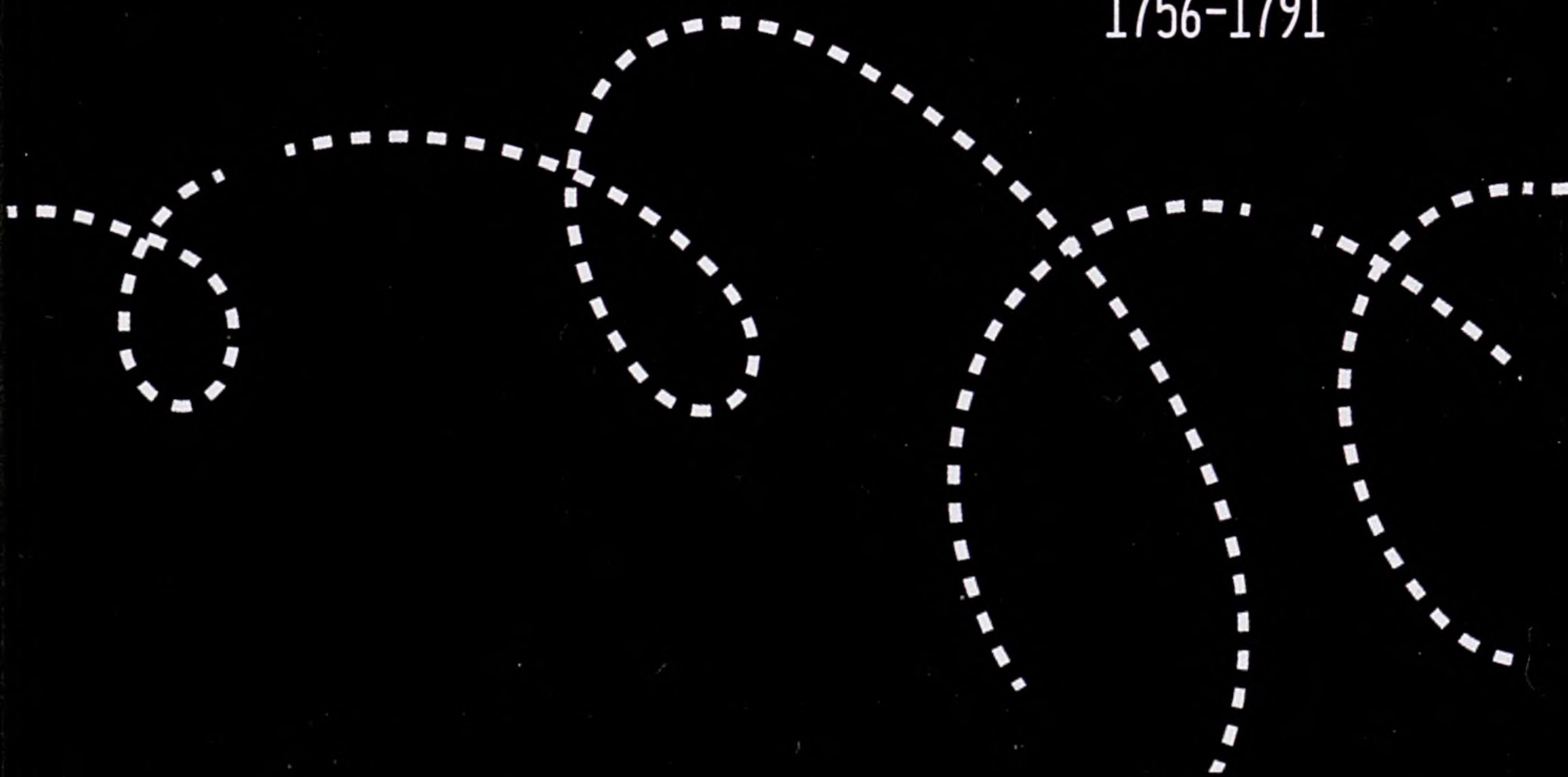
WOLFGANG AMADEUS MOZART





WOLFGANG AMADEUS MOZART

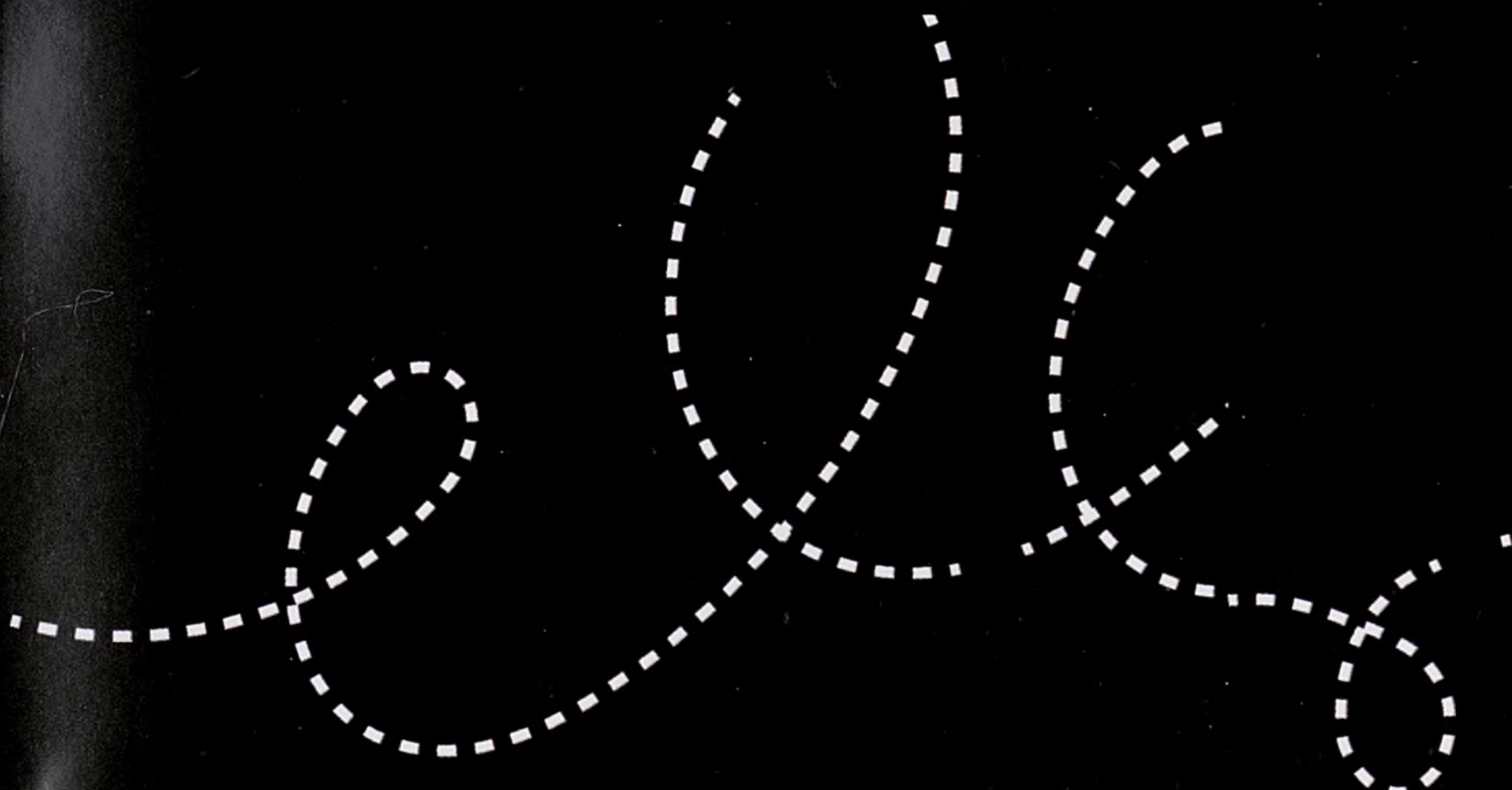
1756-1791



COSÌ FAN TUTTE

WOLFGANG AMADEUS MOZART

premiera / premiere
12.03.2021



INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO



Wolfgang Amadeus Mozart

Così fan tutte

ossia

La scuola degli amanti

Tak czynią wszystkie albo Szkoła kochanków

All Women Do It, or The School for Lovers

opera buffa w dwóch aktach / opera buffa in two acts

libretto – LORENZO DA PONTE

prapremiera / word premiere – Wiedeń / Wien 26. 01.1790

premiera polska / Polish premiere – Poznań 1933

oryginalna włoska wersja językowa / sung in the original Italian

reżyseria / director

JERZY STUHR

kierownictwo muzyczne / music director

TOMASZ TOKARCZYK

scenografia / set designer

NATALIA KITAMIKADO

kostiumy / costume designer

MARIA BALCEREK

ruch sceniczny / stage movement designer

GABRIELA KUBACKA

przygotowanie chóru / choir master

JANUSZ WIERZGACZ

reżyseria światła / lighting designer

DARIUSZ PAWELEC

obsada / cast

Fiordiligi

AGNIESZKA ADAMCZAK
KATARZYNA OLEŚ-BLACHA
IWONA SOCHA

Dorabella

AGNIESZKA CZĄSTKA-NIEZGÓDKA
MONIKA KORYBALSKA

Despina

ZUZANNA CABAN
PAULA MACIOŁEK

Guglielmo

MICHAŁ KUTNIK
ADAM SZERSZEŃ

Ferrando

JAROSŁAW BIELECKI
ADRIAN DOMARECKI
ADAM SOBIERAJSKI

Don Alfonso

ROBERT GIERLACH
SEBASTIAN MARSZAŁOWICZ

Szermierze / Fencers

DAWID BUGRYN, JERZY MIKLASZEWSKI
JAKUB ZABIEROWSKI, KAROL ZAKRZEWSKI

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

dyrygent / conductor

TOMASZ TOKARCZYK

asystent kierownika muzycznego / music director's assistant
PIOTR WACŁAWIK

asystent reżysera / director's assistant
MATEUSZ MAKSELON

asystent kierownika chóru / choir master's assistant
JOANNA WÓJTOWICZ

inspicjentki / stage managers
JUSTYNA JAROCKA-LEJZAK, AGNIESZKA SZTENCEL

suflerki / prompters
DOROTA SAWKA, MARIA MITKOWSKA

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

akompaniatorka chóru / choir accompanist
OLGA PIOTROWSKA-CENDER

układ szermierki / fencing choreography
KRAKOWSKA SZKOŁA FECHTUNKU

tłumaczenie tekstu na tablicę świetlną / surtitles translated by
DOROTA SAWKA

Wykonania odbywają się z materiałów wydawnictwa Bärenreiter-Alkor Edition Kassel GmbH.
Performances are based on materials obtained from Bärenreiter-Alkor Edition Kassel GmbH.



Così fan tutte

Wolfgang Amadeus Mozart

KV 588 – Dated: [Wien,] im Januar 1790

K. 588 – Dated: [Vienna,] January 1790

Klavierauszug / Piano Reduction: Rasmus Baumann

Ouvertura

Andante

Flauti
Oboi
Clarineti
Fagotti
Corni
Clarini
Timpani
Archi

Measures 1-5 of the Ouverture. The score is in C major, 2/4 time. It features a piano reduction of the orchestral parts. The first staff (treble clef) includes parts for Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), and Bassoons (Fg.). The second staff (bass clef) includes parts for Clarinets (Cl.), Horns (Cn.), and Timpani/Archi. Dynamics include *f* Tutti at measure 1, *p* at measure 3, and *f* at measure 5.

Measures 6-11 of the Ouverture. The score continues the piano reduction. Dynamics include *p* at measure 6 and *f* at measure 11. The instrumentation remains the same as in the previous system.

Presto

Measures 12-17 of the Ouverture. The tempo changes to Presto. The score continues the piano reduction. Dynamics include *f* Tutti at measure 12 and *p* at measure 14. The instrumentation remains the same as in the previous system.

Measures 18-22 of the Ouverture. The score continues the piano reduction. Dynamics include *f* Tutti at measure 18. The instrumentation remains the same as in the previous system.

Measures 23-28 of the Ouverture. The score continues the piano reduction. Dynamics include *f* Tutti at measure 23. The instrumentation remains the same as in the previous system.

Measures 29-34 of the Ouverture. The score continues the piano reduction. Dynamics include *p* at measure 29 and *f* at measure 31. The instrumentation remains the same as in the previous system.

MĘDRCA SZKIEŁKO I OKO

Podobno pomysł na *Così fan tutte* podsunął Mozartowi cesarz Józef II zbulwersowany pewnym skandalem obyczajowym, jaki zdarzył się w Wiedniu. Jeśli nawet tak było, można wskazać znacznie ciekawsze źródła inspiracji dla tej opery.

Sprawdzian kobiecej wierności obecny jest przecież w europejskiej kulturze od czasów antycznych, by wspomnieć mit o Prokris, którą małżonek Kefalos wystawił na próbę, udawszy się do niej w przebraniu. Odnajdziemy ten temat u Szekspira czy Cervantesa, o *Dekameronie* Boccaccia nie wspominając. A w czasach bliskich Mozartowi należy dodać *Igraszki trafu i miłości* Marivaux. Mimo różnorodnych pierwowzorów dla sytuacji przedstawionych w *Così fan tutte* libretto, które Lorenzo da Ponte napisał dla Mozarta – w przeciwieństwie do wcześniejszych, do *Wesela Figara* i *Don Giovanniego* – należy uznać za w pełni oryginalne.

Jeśli zaś chodzi o cesarza Józefa II, najważniejszy pozostaje fakt, że monarcha zamówił w 1789 roku operę u Mozarta, dla którego miało to istotne znaczenie. Od dwóch lat sprawował funkcję nadwornego kompozytora (Kammermusikant) z pensją 900 florenów rocznie, ale do jego obowiązków należało głównie pisanie tańców na dworskie bale. Opera była tym, na co czekał od cesarza od dawna, również ze względów finansowych. Żona Konstancja potrzebowała kuracji zdrowotnej, zmarło ich piąte dziecko, a on sam, zawsze niefrasobliwy w wydatkach, był zadłużony. Gdy pod koniec 1789 roku prosił zaprzyjaźnionego kupca wiedeńskiego Michaela Puchberga o pożyczkę, obiecał rychłą spłatę, jako że za powstającą operę miał otrzymać od dyrekcji Burgtheater kolejnych 900 florenów.

Opera *Così fan tutte* powstała więc szybko, premiera odbyła się 26 stycznia 1790 roku. Po pięciu przedstawieniach operę zdjęto z powodu śmierci cesarza, ale potem w tym samym roku pokazano kolejnych pięć razy, co świadczyło, że podobała się wiedeńczykom. Dalsze jej losy sceniczne nie były wszakże łatwe. *Così fan tutte* wystawiano rzadko, czasami wręcz łącząc muzykę z nowym librettem (na przykład opartym na *Straconych zachodach miłości* Szekspira). Oskarżano o niemoralność lub uważano, że to utwór błahey. Istotna i wielokrotnie powtarzana była też opinia Alberta Einsteina, który nazwał tę operę „cudowną bańką mydlaną”.

Pobłażliwe opinie wynikały z niezrozumienia lub lekceważenia. A przecież *Così fan tutte* bawiąc przedstawiała jednocześnie swoisty eksperyment naukowy. W pierwszej scenie siedzący na tarasie kawiarni mężczyźni decydują się poddać swoje narzeczone próbie. Można spojrzeć na ich

SAGE'S GLASS AND EYE

Supposedly, the concept of *Così fan tutte* was suggested to Mozart by Emperor Josef II, appalled by a certain social scandal, which took place in Vienna. Even if this was the case, some much more interesting sources of inspiration for this opera can be pointed out.

Tests of female fidelity have been known in European culture since antiquity – just one of the examples is the myth of Praxithea, whose husband, Cephalus, put her to a test, visiting her in disguise. We can find this theme in works of Shakespeare and Cervantes, not to mention Boccaccio's *The Decameron*. As for the times closer to those of Mozart, we should add to this list *The Game of Love and Chance* by Marivaux. Despite many prototypes for situations presented in *Così fan tutte*, the libretto written for Mozart by Lorenzo da Ponte – unlike his earlier works, such as *The Marriage of Figaro* and *Don Giovanni* – should be seen as a fully original one.

As for Emperor Josef II, the most important fact is that in 1789, the monarch commissioned Mozart to write this opera, which was of particular significance for the latter. He had been the court composer (Kammermusik) for two years at the time, earning 900 florins per year, but he mostly wrote dances for court balls. He had long hoped the Emperor to ask for an opera, and money was one of the important reasons. His wife, Constanze, needed medical treatment, their fifth child had died, and Mozart – always careless when it came to expenses – was in debt. When in late 1789 he asked his friend – a merchant of Vienna, Michael Puchberg – to grant him a loan, he promised it would be soon repaid, as he was supposed to receive another 900 florins for the opera from the Burgtheater management.

Therefore, *Così fan tutte* was written fast and had its premiere on 26 January 1790. After five performances, it was taken off stage due to Emperor's death; nevertheless, it was presented to the audience five more times the same year, which proves the Viennese appreciated it. However, bad times soon returned. *Così fan tutte* was rarely staged, often even combining music with new librettos (such as the one based on Shakespeare's *Love's Labour's Lost*). The story was accused of being either immoral or frivolous. One of often quoted and highly regarded opinions was that of Albert Einstein, who called the opera "a glorious soap bubble".

Such dismissive opinions were caused by either lack of understanding or disregard. Yet *Così fan tutte*, offering entertainment, at the same time presented a peculiar scientific experiment. In the first scene, the men sitting at the terrace of a coffee house, decide to put their fiancés to a test. We could look at their bet as a vacation adventure, in which people allow themselves to depart from the established rules and standards.

zakład jak na przygodę wakacji, kiedy to pozwalamy sobie na odejście od utartych reguł i norm. Jest to wszakże charakterystyczna dla Oświecenia naukowa próba, którą postanawia przeprowadzić Don Alfonso, przedstawiciel epoki racjonalizmu, człowiek dociekliwy i sceptyczny, przedkładający „mędrca szkiełko i oko” nad „czucie i wiarę”, niczym późniejszy wyznawca starych zasad odrzucony przez Mickiewicza w *Romantyczności*. Interesująco podkreślił ten charakter naukowego eksperymentu *Così fan tutte* Sven-Erich Bechtolf w swojej inscenizacji na festiwalu w Salzburgu w 2016 roku.

Warto też wnikliwiej przyjrzeć się muzyce Mozarta. Uwerturę w formie sonatowej rozpoczyna motto opery śpiewane później przez jej bohaterów. Kompozytor zaczerpnął je z tercetu z pierwszego aktu *Wesela Figara*, gdzie w partii Don Basilia odnajdziemy frazę: *Così fan tutte le belle*. W całości materiał jest jednak oryginalny, a opera opiera się na większych strukturach muzycznych o bogatej fakturze. Więcej mamy tu pełniących istotne znaczenie w dramaturgii dzieła duetów i ansambli niż arii poszczególnych bohaterów, a Mozart na dodatek chętnie żartuje ze standardowych konwencji. Ironiczny charakter ma na przykład aria „obłądu” *Smanie implacabili*, którą śpiewa Dorabella zaraz po wyruszeniu narzeczonych na rzekomą wojnę. Słynna aria *Come scoglio* parodystycznie nawiązuje do schematów opery seria z typowymi dla baroku porównaniami (jak niewzruszona skała opierająca się burzom Fiordiligi zamierza trwać w wierności). Ciekawym przykładem jest też finał pierwszego aktu, w którym mamy odwołanie do magnetyzmu – popularnej w XVIII wieku teorii doktora Franza Mesmera, którą stosuje przebrana za lekarza Despina, a także zderzenie opery seria reprezentowanej przez Fiordiligi i Dorabellę z operą buffa, którą uosabiają przebrani za Albańczyków Guglielmo i Ferrando.

Dziś mogłoby się wydawać, że utwór z librettem opartym na przebierankach i z modnym w czasach Mozarta wątkiem egzotycznym nakazującym przemianę bohaterów w przybyszy z Albanii, ma niewielkie szanse na obecność w teatrze. A jednak od kilku dekad *Così fan tutte* przeżywa swoisty renesans popularności. Pytanie, czym w naszych czasach są miłość i wierność, stało się bowiem szczególnie istotne. Nie są też potrzebne egzotyczne stroje, by udawać kogoś innego, niż jest się w rzeczywistości, a uczucia wystawiane są ciągle na sprawdziany wierności bez potrzeby dokonywania zakładów. Jako jeden z pierwszych zrozumiał to Peter Sellers w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, gdy dokonując reinterpretacji operowej trylogii spółki Mozart–da Ponte, akcję *Così fan tutte* przeniósł na wakacyjną Florydę do Despina’s Bar, a Guglielmo i Ferrando – po decyzji prezydenta Ronalda Reagana wyruszali na zbrojną misję do Nikaragui.

Nevertheless, it is a scientific test, typical for the Enlightenment, conducted by Don Alfonso – a representative of the era of reason, an inquisitive sceptic, attaching greater value to “sage’s glass and eye” than to “feelings and beliefs”, like the preacher of old principles, rejected later by Mickiewicz in his Romanticism. This nature of the scientific experiment, present in *Così fan tutte*, was described interestingly by Sven-Erich Bechtolf in his stage production, presented at the Salzburg festival in year 2016.

Mozart’s music is also worth examining more carefully. The overture in form of a sonata starts with the opera’s motto, sung later by its heroes. The composer based in on the tercet from the first act of *The Marriage of Figaro*, where Don Basilio sings: *Così fan tutte le belle*. The whole work, however, was entirely original, and the opera is based on bigger musical structures, characterized by rich texture. Fragments, which are significant for the dramaturgy of this work, are more often duets and ensembles than arias of individual heroes, and Mozart is always willing to take a humorous approach to standard conventions. For instance, the “madness aria” of Dorabella, *Smanie implacabili*, sung right after the fiancés have gone to the alleged war, is ironic. The famous aria *Come scoglio* makes a parodic reference to the schemes of opera seria with comparisons, which are typical of Baroque (Fiordiligi declaring to remain faithful like a rock standing impervious to winds and tempest). Another interesting example is the finale of the first act, in which we find a reference to magnetism – a theory by Doctor Franz Mesmer, popular in the 18th century, which is mentioned by Despina, disguised as a doctor, as well as a clash between opera seria, represented by Fiordiligi and Dorabella, and opera buffa impersonated by Guglielmo and Ferrando, disguised as Albanian nobles.

It could seem that an opera with a libretto based on dressing up, as well as an exotic theme – fashionable in Mozart’s times, which enforced a transformation of the heroes into strangers from Albania – would have a little chance to be staged today. Nevertheless, for several decades now, *Così fan tutte* has enjoyed a real revival of its popularity. It is because the question of what love and fidelity are has become unusually important. On the other hand, no exotic dresses are needed to pretend someone else, and feelings keep being tested without a need for a bet. One of the first to understand this truth was Peter Sellars in the 1980s, when he reinterpreted the opera trilogy by Mozart and Da Ponte, moving the plot of *Così fan tutte* to Florida’s Despinà’s Bar, causing his Guglielmo and Ferrando to set off on a military mission to Nicaragua by the order of President Reagan.

Piotr Kamiński, the author of *Tysiąc i jedna opera* [One thousand and one operas] wrote on this Mozart’s work: “Keep away from it with your axes, directors”. Nevertheless, modern producers approach *Così fan tutte* with

Piotr Kamiński, autor *Tysiąca i jednej opery* napisał o tym dziele Mozarta: „Wara go tykać reżyserską siekierą”. Współcześni inscenizatorzy podchodzą do *Così fan tutte* z różnymi narzędziami. Z mnogości interpretacji ostatnich dwóch dekad najwyżej cenię wersję Clausa Gutha z Salzburga w 2009 roku. Stworzył spektakl dla i o yuppies, rozegrany w nowoczesnej, minimalistycznie urządzonej willi. Guglielmo i Ferrando nie tyle chcieli zweryfikować uczucia partnerek co przekonać się, jak dalece są one skłonne posunąć się w erotycznej grze. Miłość to bowiem jedynie złudzenie. U Clausa Gutha w *Così fan tutte* nie było happy endu. Winy zostały wybaczone, ale finałowi towarzyszył film pokazujący bohaterów kiedyś szczęśliwie zakochanych. Po zabawie byli zaś przeraźliwie smutni, gdyż dawnego czasu nie da się wrócić. Bawiąc się zniszczyli miłość. Tak oto *dramma giocoso* Mozarta zgubiła drugi człon swego określenia gatunkowego.

O uniwersalnym charakterze tego dzieła świadczy też fakt, że ze wszystkich oper Mozarta to *Così fan tutte* najbardziej inspirowa obecnie polskich reżyserów. Z różnych wystawień przypomnę trzy najciekawsze. W 2005 roku w Teatrze Wielkim w Poznaniu Grzegorz Jarzyna bezceremonialnie obszedł się z materiały muzyczną, koncentrując się na obrazie współczesnego świata, w którym zamiast miłości dominuje seks i konsumpcjonizm. Guglielmo i Ferrando żartowali z wierności przechadzając się po portowej dzielnicy czerwonych latarni, a Fiordiligi i Dorabella bardziej wydawały się być pochłonięte szaleństwem zakupów niż narzeczonymi. W spektaklu Michała Znanieckiego w Operze Wrocławskiej w 2006 roku bohaterowie o uczuciach rozmawiali w siłowni, na basenie czy w kuchni, jednak nie zatarli wiary w prawdziwą miłość. Natomiast w inscenizacji Marka Weissa (Warszawska Opera Kameralna, 2012) był klimat XVIII-wiecznej powieści *Niebezpieczne związki*, ale akcja została przeniesiona w lata dwudzieste poprzedniego stulecia, w czasy art déco, które były epoką zmysłowych, wręcz wyuzdanych erotycznych gier, a jednocześnie ten styl cechowała wyrafinowana elegancja znakomicie współbrzmiała z muzyką Mozarta.

Szalejąca od roku pandemia, narzucająca teatrom obostrzenia, spowodowała wzrost zainteresowania tym dziełem jeszcze z innego powodu. Obok *Elektry* Straussa to *Così fan tutte* była jedyną operą, którą odważono się wystawić na ubiegłorocznym festiwalu w Salzburgu, w okrojonej zresztą wersji, by spektakl dało się zagrać bez przerwy. Po tę mało obsadową operę – a więc dla artystów bezpieczniejszą od dużych dzieł – sięga w pandemii wiele teatrów. A w Fińskiej Operze Narodowej zamieniono ją w *Covid fan tutte*, muzyce Mozarta dopisując zabawną opowieść o walce z koronawirusem. Niezależnie jednak od aktualnych okoliczności, *Così fan tutte* pozostanie uniwersalna, ponadczasowa i chce to również udowodnić spektakl Opery Krakowskiej.

Jacek Marczyński

various tools. Among the multitude of interpretations of the last two decades, the one which I value the most is the one by Claus Guth from Salzburg, 2009. He made a spectacle about yuppies and for yuppies, taking place in a modern, minimalistic-style villa. Guglielmo and Ferrando were eager not so much to test the feelings of their partners as to find out how far they were willing to go in the erotic game. Love is only an illusion. In Claus Guth's version, *Così fan tutte* has no happy end. While their guilts are forgotten, the heroes are shown in a film, accompanying the finale, as once happily in love. After the game, however, they were clearly unhappy because time could not be turned back. Having fun, they destroyed love. In this way, Mozart's drama giocoso lost the second segment of its generic definition.

The universal nature of this work is also proven by the fact that *Così fan tutte* is today viewed as the most inspiring of all Mozart's operas by Polish directors. I would like to remind the readers of three productions here, which I find most interesting. In year 2005, in the Grand Theatre in Poznań, Grzegorz Jarzyna treated the musical material unceremoniously, focusing on the image of the modern world, in which sex and consumptionism have replaced love. Guglielmo and Ferrando joked about fidelity, walking along the port district of red lanterns, while Fiordiligi and Dorabella seemed more preoccupied with a shopping frenzy than their fiancés. In the spectacle by Michał Znaniecki, staged by the Wrocław Opera in 2006, the heroes talked about their feelings in the gym, at the swimming pool or in the kitchen, yet they never lost their faith in true love. On the other hand, the version by Marek Weiss (The Warsaw Chamber Opera, 2012) was dominated by the climate of the 18th century novel *Dangerous Liaisons*; nevertheless, the action was moved to the 1920 – to the times of Art Deco, the era of sensual, even perverse erotic games; at the same time, its style featured sophisticated elegance, which seemed to be in perfect harmony with Mozart's music.

The pandemic, which has been with us for one year, imposing limitations on theatres, has led to increased interest in this work for yet another reason. Next to Strauss's *Electra*, *Così fan tutte* was the only opera the organizers dared to stage at the Salzburg festival last year – in a shortened version to make it possible to present it without intermission. This opera, with its few characters – which makes it a safer choice for artists in comparison with bigger works – has become popular in theatres in the times of the pandemic. In the Finnish National Opera, it was turned into *Covid fan tutte*, and Mozart's music has illustrated a funny story of the struggle against the coronavirus. Nevertheless, regardless of the current circumstances, *Così fan tutte* will remain a universal, timeless work – and the spectacle of the Kraków Opera is also aimed at proving it.

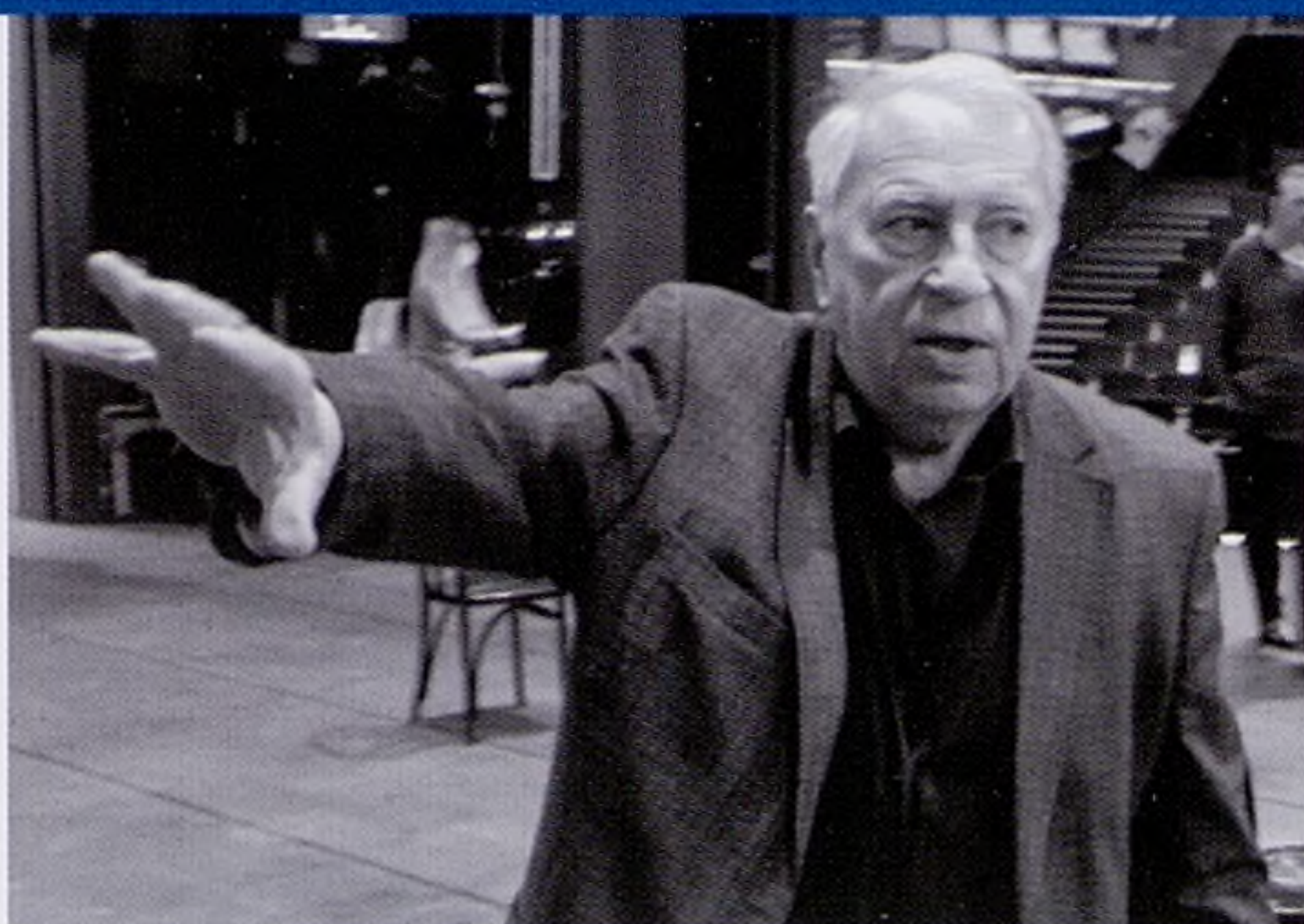
Jacek Marczyński

KONIEC CZASU NIEWINNOŚCI

r o z m o w a

z JERZYM STUHREM

r e ż y s e r e m



***Così fan tutte* to Pana trzeci tytuł w Operze Krakowskiej, po *Don Pasquale* i *Cyruliku sewilskim*. Po raz kolejny sięga pan po muzyczną komedię, ale to pierwszy wybór spoza kręgu muzyki włoskiej, do której deklarował pan przywiązanie. Co spowodowało, że opuszcza pan swój muzyczny świat?**

To po prostu kwestia samego Mozarta i jego opery. Intryga tego utworu daje do myślenia, jest czymś więcej, niż pretekstem do dobrej zabawy. To mnie zaabsorbowało. Są tu oczywiście aspekty komediowe, ale cała opera mieni się – pojawiają się wątki komiczne, aliści konkluzja jest dość gorzka, nie pesymistyczna może, ale właśnie gorzka. Wszystko zaczyna się bardzo niewinnie, żartobliwie, po czym, jak w *Onych* Witkacego, niefrasobliwa zabawa staje się czymś niezwykle poważnym.

Wzajemne zaufanie wchodzących w życie młodych ludzi, bohaterów opery, jest wystawione na próbę i zostaje zawiedzione. W ostatniej scenie pary kochanków pogodzą się, mimo wszystko, ale nie będzie już między nimi świeżości uczuć, naiwnego entuzjazmu. To ważna lekcja. Myślę, że Konrad Swinarski umiałby taką rzecz wyreżyserować... Ja mam nadzieję, że uda mi się tę migotliwość relacji pokazać na scenie. Prawdziwym wyzwaniem dla reżysera jest druga część opery, gdzie pryska nastrój beztroskiej zabawy.

I przychodzi czas na zmierzenie się z konsekwencjami?

No właśnie, borykamy się tu zdecydowanie z inną, ciemniejszą materią. W pierwszym akcie jestem w swoim żywiole. Tu można mnożyć gagi, śmieszne sytuacje (aczkolwiek wielu reżyserów piętrzy absurdy bez umiaru). Pojawiają się dziwaczne wyzwania, choćby scena fałszywego otrucia – jak pokazać coś tak osobliwego, by było zabawne jednocześnie? Drugi akt wizyjnie będzie inny, jakby zatrzymany w stop-klatce karnawał.



THE END OF THE TIME OF INNOCENCE

interview with
JERZY STUHR
director

Così fan tutte is your third title in the Kraków Opera after *Don Pasquale* and *The Barber of Seville*. Once again, you have chosen a musical comedy; yet this is the first time you have decided to get away from the world of Italian music, although you have declared your sentiment for it. Why did you resolve to leave your musical world?

It is about Mozart himself and his opera. The intrigue hidden behind this work makes us think; it is something more than merely a pretext to have a good time. This has absorbed me. Of course, there are some comic aspects here, but the whole opera – although the comic themes appear, the conclusion is rather bitter, not necessarily pessimistic, but bitter. It all starts very innocently, as a joke, and then, like in Witkacy's *They*, the light-hearted game becomes something profoundly serious.

Mutual trust of young people, who are just starting their adult life – the heroes of this opera – is put to a test, which ends with a failure. In the last scene, the young couples get back together, despite everything, but they will have lost the freshness of their feelings, their naive enthusiasm. This is an important lesson. I think that Konrad Swinarski would have known how to direct this... I hope I will be able to show this glimmer of feelings on stage. A real challenge for the director is the second part of the opera, when the airy mood is gone.

And it is time to face the consequences?

That is right, we are seeing a much different, much darker matter here. In the first act, I am in my element. It is the time for gags, funny situations (although many directors go too far, piling up absurdities endlessly). There are peculiar challenges, like the false poisoning scene – how can you show something this odd to make it funny? The second act is to be visually different, like a carnival coming to a still.

Karnawał, którego akcja toczy się... na plaży?

Tak. To będzie wesoła plaża, jak na Lido w Wenecji w znanym filmie Viscontiego. Kurort trochę retro, trochę niedopowiedziany, tajemniczy, ale jednak z nawiązaniem do rzeczywistości.

A nad tą plażą zawieszony metafizyczny cień?

Bo to opowieść o rozczarowaniu. Chciałbym, aby ta historia rozgrywała się w ciągu jednego, letniego dnia. Od poranka na rozpalonej słońcem plaży po zachód słońca. Cała operowa ekipa bardzo nad tym pracuje, by te zmieniające się pory dnia były czytelne dla widza. Ta metafora jest dla spektaklu bardzo istotna – zmierzch lata, koniec długiego, intensywnego, pełnego wydarzeń dnia symbolizuje koniec beztroskiej młodości, koniec czasu niewinności. Ci młodzi ludzie, uwikłani w intrygę Don Alfonsa, tracą niewinność i stają się dorośli. O tym jest opera Mozarta.

Pana praca jako reżysera operowego bardzo mocno osadzona jest w teatrze, ale także w literaturze czy w filmie. Po jakie utwory sięgał pan reżyserując *Così fan tutte*? Pewnie zaczęło się od klasyki, jak *Niebezpieczne związki* Choderlos de Laclos?

Oczywiście. Niedawno nawet oglądałem film Stephena Frearsa i te opowieści rzeczywiście jakoś wzajemnie się oświetlają. Współczesne kino bardzo lubi wątki zdrady, wykorzystania, nadużycia zaufania. Nie szukałem jednak bezpośrednich inspiracji. Wiem na pewno, że tym razem powinienem uspokoić mój temperament reżyserski, zobaczyć rzecz w obrazach. Chór Opery Krakowskiej przyjął małe zadania aktorskie i bardzo mi pomaga realizować ten plan, chór stanowi rodzaj tła, a jednocześnie tworzy jakby ramę czy komentarz do opowieści. Najpierw zaaferowani, współuczestniczący, nagle zastygają w geście, który podkreśla, potęguje znaczenia scen. Wizualnie na pewno będziemy podążać w tym kierunku.

Tym razem bliższy jest panu film, filmowy montaż?

Ale teatr też. Teatr, który udaje rzeczywistość. Zawsze mnie to ekscytowało, ta wykreowana niby-rzeczywistość, teatralny nawias. Jestem przecież uczniem Konrada Swinarskiego, ale i Jerzego Jarockiego, czy Andrzeja Wajdy. Realistyczne korzenie teatru Jarockiego zawsze pozostaną dla mnie ważne. Chciałbym jednak, aby moja poetyka zasadniczo się zmieniła w drugim akcie.

Mozart coś nowego w panu stworzył?

Zdecydowanie tak, zaczynając od formy. Opera włoska, Rossiniego czy Donizettiego, oparta jest na rygorze formalnej struktury,

A carnival taking place... at a beach?

Yes. It will be a merry beach, something like Venice's Lido in a well-known film by Visconti. A somewhat retro spa, somehow understated, mysterious, but with some references to reality.

And a metaphysical shadow hanging over the beach?

Because it is a story of disappointment. I would like the whole story to take place within a single summer day. From a brilliant morning on the beach, scorched by the sun, until sunset. The entire opera crew is working on it to make the changing time of day visible for the audience. This metaphor is incredibly significant for the spectacle – the end of the summer, the end of a long, intensive day, which was full of events, symbolizes the end of light-hearted youth; the end of the time of innocence. These young people, trapped into Don Alfonso's intrigue, lose their innocence and grow to become adults. This is what Mozart's opera is about.

Your work as an opera director is rooted very strongly in the world of theatre, but also in literature and film. What works did you refer to, working on *Così fan tutte*? It probably started with classics, like Choderlos de Laclos's *Dangerous Liaisons*?

Of course. I even watched the film by Stephen Frears lately, and these two stories really shed some light on one another. Modern cinema loves such themes as betrayal, abuse, misuse of trust. But I was not searching for direct inspirations. I know for sure that this time, I should suppress my temperament as a director, see the whole thing as a series of images. The Kraków Opera choir has accepted a small acting task and is helping me very much in the implementation of my plan; the choir is somewhere in the background, yet at the same time, it creates a framework or a commentary to the story. At first, they are involved and preoccupied; suddenly, they come to a still with a gesture, which underlines and emphasizes the meaning of individual scenes. Visually, this is the direction we are going to follow.

This time you will be getting closer to film, to cinematic editing tools?

But it is theatre as well. A theatre that imitates reality. I have always been excited by this pseudo-reality, the brackets created by the theatre. I am a student of Konrad Swinarski, after all, but also of Jerzy Jarocki or Andrzej Wajda. The realistic roots of Jarocki's theatre will always remain important to me. Nevertheless, I would like my poetic concept to change substantially in the second act.

Did Mozart open you up to something new?

na charakterystycznych dla gatunku podziałach w obrębie utworu. Opera Mozarta jest muzyczną całością, spójną, konsekwentną, wciągającą jak magma. Nawet recytatywy, które posuwają akcję do przodu, współtworzą całość, nie są tylko „technicznymi” dodatkami. Taki utwór reżyseruje się inaczej.

Po pana fantastycznym występie w roli notariusza w *Don Pasquale*, publiczność nie przestanie pytać o rolę Jerzego Stuhra w reżyserowanym przez Jerzego Stuhra spektaklu. Roli znów nie będzie, ale jest istotny wątek biograficzny.

Tak. W moim monodramie *Kontrabasista* Patricka Süskinda pojawia się motyw zaczerpnięty z *Così fan tutte*. Przez wiele lat, grając ten spektakl, płakałem wsłuchując się w lament Fiordiligi z II aktu. Ta opera wplotła się tym sposobem w moją zawodową biografię.

***Così fan tutte* przez długi czas przebywało w muzycznym „czyszc”, wróciło do teatru i sal koncertowych dopiero w połowie XX wieku. Co decyduje o popularności tej opery dziś?**

Così fan tutte podejmuje temat moralności, uważnie przygląda się ludzkiej naturze. Mówi o tolerancji, o wybaczeniu, podejmuje także bardzo współczesny temat ludzi, którzy dla własnych korzyści bawią się innymi. Don Alfonso, który inicjuje intrygę tej opowieści, mógłby przecież być współczesnym politykiem. Te postaci są z jednej strony bardzo współczesne, mają też jednak uniwersalny charakter – już w komedii dell’arte pojawiają się figury, które dla udanej intrygi są w stanie poświęcić naprawdę wszystko, nawet bez żadnych osobistych korzyści. Cieszy ich wyłącznie gra, możliwość manipulowania uczuciami innych ludzi. Proszę mi wierzyć, spotkałem i dziś takich ludzi! Z kolei Despina, współtowarzyszka intrygi Don Alfonsa, reprezentuje całkowity cynizm. Miewałem i takich studentów, zupełnie obojętnych w sferze uczuć, skupionych na celu, za każdą cenę.

Nie zawaham się więc na koniec zapytać, czy Covid-19 zostanie jakoś „udokumentowany” w tej inscenizacji? Czy opera będzie świadectwem naszych czasów?

Zdecydowanie tak. Lubię eklektyzm na scenie, nie boję się mieszać stylów. Będzie kilka tego rodzaju niespodzianek. Despina, która w pewnym momencie udaje medyka, wejdzie na scenę w uniformie ze Szpitala Uniwersyteckiego w Krakowie, gdzie leżałem. Widownia uwielbia takie cytaty!

rozmawiała Justyna Nowicka

Definitely yes, starting with the form. Italian operas by Rossini or Donizetti are based on the rigors of a formal structure, on divisions within the work, which are typical of the genre. Mozart's opera is a musical whole, integral and consistent, drawing people near like magma. Even the recitatives, which make the story progress, are built into this whole and are not just 'technical' additions. A work like this must be directed differently.

After your magnificent performance as the notary in *Don Pasquale*, the audience will never cease to ask about a role for Jerzy Stuhr in the spectacle directed by Jerzy Stuhr. There will be no role anymore, but there is an important biographical theme.

Yes. In my monodrama *The Double Bass* by Patrick Süskind, there is a motif based on *Così fan tutte*. For many years, I cried, listening to Fiordiligi's lament from the second act, playing this spectacle. That's how this opera has become intertwined with my professional biography.

***Così fan tutte* was forgotten for a long time, and it returned to theatres and concert halls as late as in the mid-20th century. Why is it popular today?**

Così fan tutte is about morality; it is a careful analysis of human nature. It talks about tolerance, forgiveness; it also takes up a very modern topic of people, who play with others for their own benefit. Don Alfonso, who initiates the intrigue in this story, could just as well be a modern politician. The characters are very modern on the one hand; on the other, they are also universal – figures willing to sacrifice everything for a successful intrigue – even without a personal benefit for themselves – appeared as early as in *comédie dell'arte*. They enjoy playing this game, manipulating the feelings of others. Believe me, I have met such people! On the other hand, Despina, who is Don Alfonso's partner in the intrigue, is absolutely cynical. I have had such students as well – entirely indifferent to feelings, focused on their objective, at any price.

I will not hesitate to ask the final question: will Covid-19 somehow get 'documented' in this production? Is this opera going to be a testimony to our times?

It definitely is. I like eclecticism on stage, I am not afraid of mixing styles. There will be several surprises like this. Despina, who at a certain point is disguised as a physician, will enter the stage wearing a uniform from the Kraków University Hospital, in which I was a patient. The audience loves such allusions!

The interview was conducted by Justyna Nowicka

MOZART SPRAWIA, ŻE WRACAMY DO MUZYCZNYCH ŹRÓDEŁ

r o z m o w a
z **TOMASZEM TOKARCZYKIEM**
kierownikiem muzycznym

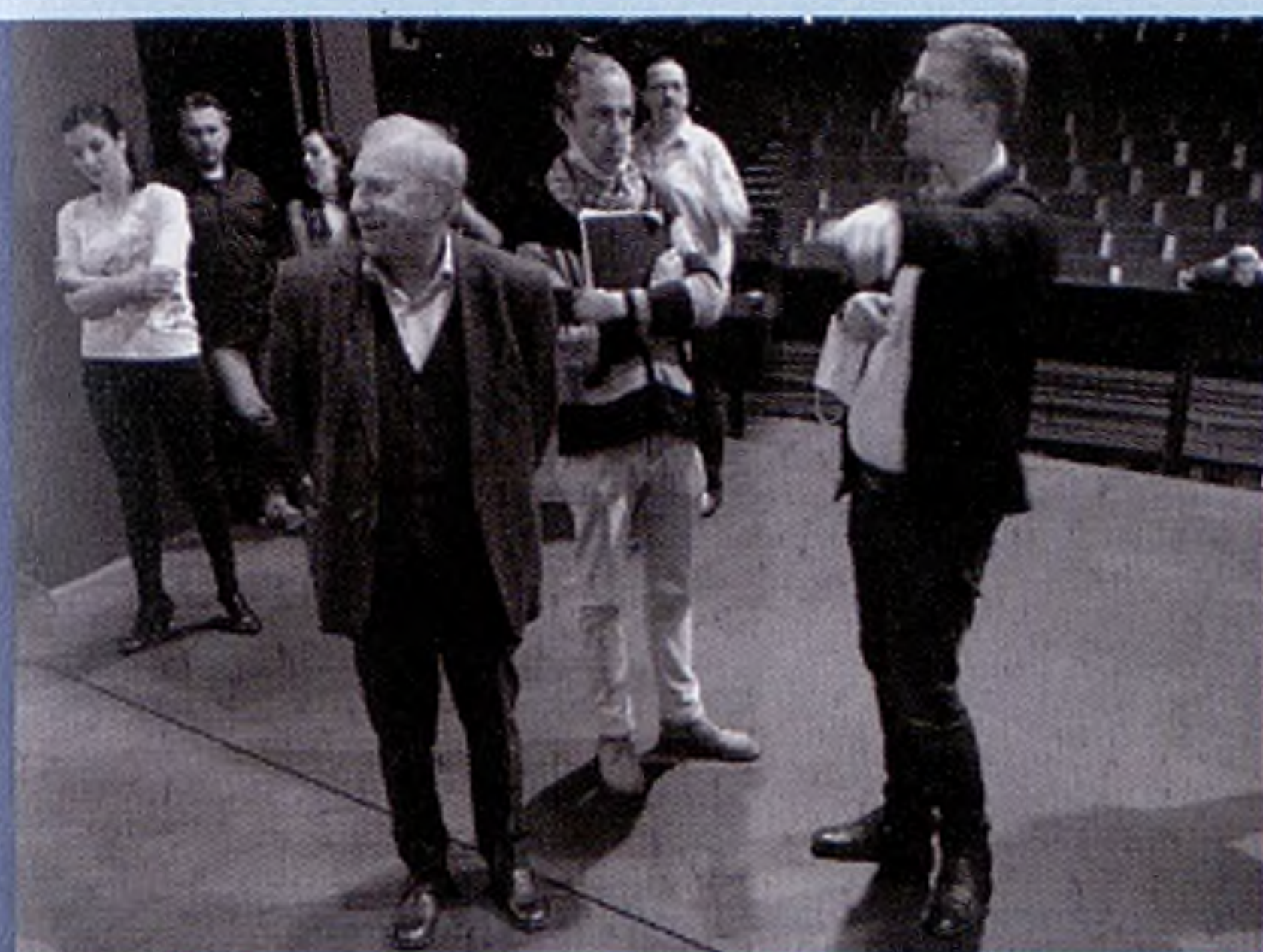


Panie Dyrektorze, na pulpicie dyrygenckim jedna z najpiękniejszych na świecie oper buffa, a za drzwiami panująca od roku pandemia, niepokojące perspektywy, przyszłość pełna znaków zapytania. Nasza rozmowa, zrealizowana w lutym 2021 roku, tuż przed premierą tej beztrosko brzmiącej opery, za kilka lat stanie się szczególnym świadectwem tych osobliwych miesięcy. Jaka refleksja towarzyszy pana pracy „w czasach zarazy”?

Gdy biorę do ręki partyturę Mozarta, odrzucam kontekst pandemii, inaczej nie bylibyśmy w stanie pracować. Pogrążeni w niekończących się pytaniach: czy podjęliśmy właściwe decyzje, czy dokonaliśmy stosownych wyborów repertuarowych. Skojarzenie nie jest może dosłowne, ale pandemia to czas wyjątkowy, podobny w jakiś sposób do czasu wojny – mimo tego, co się dzieje wokół nas, musimy funkcjonować, pracować, normalnie żyć. Jeśli się głębiej zastanowić i przypomnieć sobie wydarzenia historyczne, to i podczas okupacji odbywały się w Krakowie ważne spektakle teatralne. Współtworzył je m.in. przyszły Ojciec Święty Jan Paweł II. Potrzeba zatem kontaktu ze sztuką, wbrew wszelkim trudnościom, jest w człowieku ogromna, a my jako muzycy musimy i chcemy robić swoje. Przystępując do pracy zapominamy o pandemii. Najważniejsza jest partytura, najważniejsze jest to, by wykonać dzieło Mozarta możliwie najlepiej, na ile w tym właśnie momencie nas na to stać.

Znaczenie muzyki Mozarta zdecydowanie wykracza poza kontekst opery. Jakie miejsce w pana zawodowej praktyce zajmuje twórca *Così fan tutte*?

Pytanie o samego Mozarta jest dla mnie niezwykle istotne. Mam szczęście, że poprowadziłem już w sumie kilkadziesiąt premier operowych. Po tylu doświadczeniach nie mam dziś wątpliwości, że teatr muzyczny posiada w swojej historii dwóch geniuszy: na pierwszym miejscu jest Mozart, potem Wagner i dopiero na trzecim miejscu Verdi, Puccini i inni kompozytorzy typowo operowi. Taka właśnie jest moja hierarchia. Możemy tu mówić o problemach formy operowej, ale to także kwestia uwarunkowań historycznych opery czy po prostu



MOZART MAKES US GO BACK TO THE SOURCES OF MUSIC

I n t e r v i e w
with **TOMASZ TOKARCZYK**
m u s i c a l d i r e c t o r

Dear sir, you are working on one of the most beautiful pieces of opera buffa in the world; meanwhile, in the outside world, we have the pandemic, which has been with us for one year already, and our future is uncertain. Our conversation, recorded in February of 2021, right before the premiere of this seemingly light-hearted opera, will become a peculiar testimony of these strange months a few years from now. What is your reflection as you work 'in the time of the pandemic?'

When I pick up Mozart's score, I reject the context of the pandemic; otherwise, we would not be able to work. Dwelling in endless questions: whether we have made the right decisions, whether we have chosen the proper repertoire. Perhaps this association is not literary, but the pandemic is an exceptional time, somehow similar to the time of war - despite of everything around us, we must function, work, live normally. If we think about it and consider historic events, Kraków saw some significant theatre spectacles even during the times of the occupation. These were co-authored by the future Pope John Paul II. The need to stay in touch with art, against all difficulties, is great in people; and we, as musicians, have to and want to do our job. As we get to work, we forget about the pandemic. The score is what counts – the most important thing is to play Mozart's work the best we can, at this very moment.

The meaning of Mozart's music goes far beyond the context of opera. What is the place of the author of *Così fan tutte* in your professional work?

The question of Mozart himself is incredibly significant to me. I have been lucky to have conducted several opera premieres. With all this experience, I am absolutely convinced today that musical theatre has had two geniuses in its history: the first one is Mozart, the second is Wagner, while Verdi, Puccini and other typical opera composers occupy the third place. Such is my hierarchy. We can talk here about the problems of the opera form; yet it is also the question of historic conditions of opera, or simply the history of the genre itself. Opera evaluated, from schemes (aria, duet, ensemble, recitative) to dramatic

historii samego gatunku. Opera ewoluowała, od schematów (aria, duet, ansambl, recytatyw) po sceny dramatyczne, u Wagnera. Najdoskonalszy wyraz pierwotnej formy opery to dzieło Mozarta, następny etap to Wagner. Nikt nie napisał niczego lepszego, niż tych dwóch wielkich kompozytorów. Wiem, że radykalizm tej opinii może w operowym świecie dziwić, ale jestem przekonany, że jeśli uważnie wczytamy się w partytury obydwu kompozytorów, wypada tylko przed nimi klęknąć! I intensywnie pracować, zastanawiając się, co możemy zrobić, by jak najlepiej je wyzyskać, być jak najbliżej idei Mozarta czy Wagnera.

Częste są także opinie, że samo wykonywanie muzyki Mozarta jest dla brzmienia orkiestry jak naturalna higiena.

Oczywiście, i nie tylko dla orkiestry operowej. Wszystkie orkiestry wiedzą, że nawet jeśli regularnie wykonują dzieła Mahlera, Straussa, muzykę XX wieku, Stawińskiego czy Prokofiewa, słowem utwory najeżone trudnościami technicznymi, Mozart i tak pozostaje tym kompozytorem, który, mówiąc metaforycznie, „oczyszcza”, sprawia, że wracamy do muzycznych źródeł. To dotyczy zarówno instrumentalistów jak i wokalistów.

To nie przypadek, że w pana artystycznym dossier Mozart pojawia się stosunkowo często?

Mam w repertuarze najważniejsze mozartowskie tytuły, jego „wielką czwórkę”: *Wesele Figara*, *Czarodziejski flet*, w Norwegii w Trondheim prowadziłem *Don Giovanniego*, a najnowsza premiera *Così fan tutte* w Operze Krakowskiej to moje drugie spotkanie z tym dziełem. Bardzo się z tego cieszę, to wspaniały przywilej dla dyrygenta. *Così fan tutte* z 2005 roku w reżyserii Evy Buchmann było pierwszym spektaklem, którym dyrygowałem w Operze Krakowskiej. Darzę ten tytuł szczególnym sentymentem. Muzyka niezmiennie mnie zachwyca, bawi i wzrusza, natomiast analizując utwór na nowo, po 15 latach, muszę przyznać, że bardzo się zmieniłem jako człowiek i artysta, i patrzę na dzieło Mozarta zupełnie inaczej, niż kiedyś.

Jakie są klucze do interpretacji w 2021 roku?

Podkreślam, że to nie będzie nic odkrywczego! Kwestię podejścia do partytury wpoił mi mój Profesor Jerzy Katlewicz, zawsze podkreślając, że „partytura jest świętością”. Jeżeli kompozytor napisał jakieś tempo, dookreślił tę muzykę artykulacyjnie czy dynamicznie, należy ją po

scenes of Wagner. The most perfect expression of the original form of opera are Mozart's works; Wagner represents the next stage. Nobody has written anything better than these two great composers. I know that radicalism of my opinion may be found somewhat surprising in the opera world; yet I am convinced that as we carefully examine the scores of these two composers, everything we can do is just to kneel to pay tribute to them! And we can work hard, asking ourselves what we could do to make the best of them; to get as close as we can to the ideals of Mozart or Wagner.

It is also a popular opinion that playing Mozart's music is something like a form of hygienic treatment for the way the orchestra sounds.

Of course, and this applies not only to the opera. All orchestras know that even if they play Mahler, Strauss, music of the 20th century, Stravinsky or Prokofiev on a regular basis – works, which are full of technical difficulties – Mozart will always remain the composer, who, metaphorically speaking, allows us to 'purify' ourselves, to get back to the sources of music. This is equally true for instrumentalists and for vocalists.

It is not accidental that Mozart appears quite frequently in your artistic dossier?

I have all of Mozart's key works in my repertoire – his 'great four': *The Marriage of Figaro*, *The Magic Flute*; in Norway, in Trondheim, I have conducted *Don Giovanni*, and the new premiere of *Così fan tutte* at the Kraków Opera is my second encounter with this work. I am happy about this; it is a great privilege for a conductor. *Così fan tutte* of year 2005, directed by Eva Buchmann, was the first spectacle, which I conducted at the Krakow Opera. I have some special sentiment for this title. I am continuously charmed by the music, which entertains me and moves me, and as I analyse this work once again, 15 years later, I must admit I have changed a lot, as a man and an artist, and the way I look at Mozart's work today is vastly different from my perception of it in the past.

What are the keys to this interpretation in year 2021?

I want to underline that this will not be anything revealing! I was taught my approach to the score by Professor Jerzy Katlewicz, who always underlined that 'the score is sacred.' If the composer wrote in a specific tempo, provided some articulatory or dynamic details, this is how their work should be played. Of course, complying with the spirit of the epoch, as Mozart's forte is quite different from that of

prostu tak właśnie wykonywać. Oczywiście zgodnie z duchem epoki, bo jednak forte u Mozarta będzie brzmiało zupełnie inaczej, niż forte u Wagnera. Mówiąc najprościej: naszym zadaniem jest odczytać dobrze nuty, ich wartości, współbrzmienia, znaleźć harmonie pomiędzy poszczególnymi tempami. Mozart jest kompozytorem, który pisze w stylu brillant, natomiast soliści w jego operach prezentują nie tylko kunszt bel canta, piękną frazę, muszą także zmagać się z największymi trudnościami technicznymi, takimi jak „gonitwa” po rejestrach. Poprzeczkę ustawiono niezwykle wysoko. Istotne jednak jest to, że w partyturach Mozarta nie ma „pustych nut”, które niewiele wnoszą do dramaturgii spektaklu, co czasem zdarza się u innych kompozytorów, na przykład u Rossiniego. Tutaj każda koloratura, każdy dźwięk mają głębokie znaczenie. Nota bene, zabawny jest fakt, że muzycy, z którymi pracowałem przy poprzedniej inscenizacji *Così fan tutte*, doskonale pamiętają moje uwagi z 2005 roku i przypominają, że pewne partie utworu interpretowałem inaczej! To jest naprawdę niezwykle twórcze.

Po *Don Pasquale* i *Cyruliku sewilskim*, po raz trzeci pracuje pan z Profesorem Jerzy Stuhrem. Tym razem nie jest to jednak opera włoska, choć reżyser bardzo często podkreśla, że to Włochy są centrum jego muzycznego świata.

Namawiając Jerzego Stuhra na *Così fan tutte* zwracałem uwagę, że w tej operze znajdzie teatr w jego najpiękniejszej formie. Relacje między muzyką a librettem są tu doskonałe – brzmi cudowna muzyka, soliści śpiewają, ale tak naprawdę opera Mozarta i Da Pontego to przede wszystkim wspaniały teatr.

rozmawiała Justyna Nowicka

JUSTYNA NOWICKA – redaktorka Radia Kraków, autorka wywiadów i audycji publicystycznych.

Wagner. To put it simply: our task is to read the notes well – their values, consonances – to find harmony between different tempos. Mozart was a composer who wrote in a brilliant style, and soloists in his operas feature not only the art of bel canto, the beautiful phrase – they also have to face the most difficult technical challenges, such as the ‘chase’ along the registers. The standards set are remarkably high. However, it is significant that Mozart’s score contains no ‘empty notes’, which contribute little to the spectacle’s dramaturgy, as it is in the case of some other composers, such as Rossini. Here, every coloratura and every sound have a profound meaning. Nota bene, it is funny that musicians that I worked with at the previous staging of *Così fan tutte* have remembered perfectly well my remarks from year 2005, and now they remind me I used to interpret some parts of this work very differently! This is really highly creative.

It is the third time, after *Don Pasquale* and *The Barber of Seville*, that you are co-operating with Professor Jerzy Stuhr. This time, however, it is not an Italian opera, although the director has underlined many times that Italy was the centre of his musical world.

When I convinced Jerzy Stuhr to stage *Così fan tutte*, I pointed out that in this opera, he would find theatre in its most beautiful form. The relationship between the music and the libretto is perfect here – the music is wonderful, the soloists sing – and yet this opera by Mozart and Da Ponte is, most of all, a beautiful theatrical performance.

The interview was conducted by Justyna Nowicka

JUSTYNA NOWICKA – editor of Radio Kraków, author of interviews and publicist broadcasts.



TREŚĆ LIBRETTA

Akt I.

ODSŁONA 1. Dwaj młodzi oficerowie, Guglielmo i Ferrando, wysławiają wdzięk oraz cnotę swych wybranek, sióstr Fiordiligi i Dorabelli. Starszy od nich Don Alfonso drwi z ich naiwności. Twierdzi, że na kobiecą wierność nigdy nie można liczyć i proponuje zakład: niechaj młodzieńcy zgodzą się wystawić swe narzeczone na próbę, a z pewnością przekonają się o ich niestałości. Ferrando i Guglielmo, pewni uczuć swoich ukochanych, chętnie przyjmują zakład.

ODSŁONA 2. Don Alfonso wprowadza w życie zamierzony plan. Udaje się do domu Fiordiligi i Dorabelli, aby je zawiadomić, że ich narzeczeni otrzymali rozkaz natychmiastowego stawienia się w pułku, który właśnie wyrusza na wojnę (aria *Vorrei dir*). Dziewczęta są zrozpaczone i gdy zjawiają się Guglielmo i Ferrando, następuje wzruszająca scena pożegnania.

ODSŁONA 3. Obie siostry tęsknią za swymi ukochanymi i z oburzeniem odrzucają radę pokojowej Despiny, aby w innym towarzystwie poszukały nieco pociechy i rozrywki (aria Dorabelli *Ah, scostati*). Don Alfonso jednak sam zamierza im owo towarzystwo narzucić i – przekupiwszy uprzednio Despinę – wprowadza dwóch przystojnych i bogatych gości z Albanii, którzy natychmiast zalecają się do Fiordiligi i Dorabelli. Obu siostrom nie przychodzi do głowy, że ci rzekomi Albańczycy to Ferrando i Guglielmo, z których każdy w przebraniu zaleca się do narzeczonej swego przyjaciela. Fiordiligi (aria

SYNOPSIS

Act I.

SCENE 1. Two young officers, Guglielmo and Ferrando, are praising the charms and virtues of their fiancés, sisters Fiordiligi and Dorabella. Don Alfonso, older than them, is scorning their naivety. He states that female fidelity should never be trusted, and he proposes a bet: if the two young men decide to put their fiancés to a test, they are sure to learn how volatile the girls are. Ferrando and Guglielmo, convinced of the feelings of their beloved ones, willingly accept the bet.

SCENE 2. Don Alfonso starts to work on his plan. He goes to the house of Fiordiligi and Dorabella to tell them their fiancés have just received an order to join their regiment, which is going to war (aria *Vorrei dir*). The girls are heartbroken; when Guglielmo and Ferrando appear, the four have a moving farewell scene.

SCENE 3. The two sisters miss their loved ones, and they are appalled at the advice of their servant, Despina, to look for company and get some consolation and entertainment (Dorabella's aria *Ah, scostati*). Don Alfonso will not hesitate to force such company upon them, and – having bribed Despina – he introduces two handsome and rich guests from Albania, who immediately start courting Fiordiligi and Dorabella. The two sisters have no idea that the supposed Albanians are Ferrando and Guglielmo, each of them courting the other's fiancé in disguise. Fiordiligi (aria *Come scoglio*) and Dorabella pass the first test successfully – they reject the suitors to secret delight of the two officers.

Come scoglio) i Dorabella wychodzą jednak zwycięsko z pierwszej próby, odrzucając zaloty ku skrytej radości oficerów.

ODSŁONA 4. Obaj przybysze, udając rozpacz z powodu obojętności dziewcząt, zażywają rzekomo truciznę, której skutek – jak stwierdza przebrana za lekarza Despina – zniweczyć może tylko pocałunek. Siostry pozostają nadal niewzruszone.

Akt II.

ODSŁONA 1. Po długich namowach Despiny Fiordiligi i Dorabella godzą się na chwilę rozmowy z „Albańczykami”.

ODSŁONA 2. Obie siostry ulegają w końcu gorącym namowom i miłosnym zakłębom rzekomych Albańczyków i ostatecznie nawet zgadzają się ich poślubić. Ferrando i Guglielmo są zrozpaczeni niewiernością narzeczonych. Don Alfonso pociesza ich – *così fan tutte* – tak czynią wszystkie.

ODSŁONA 3. Scena zaślubin Fiordiligi i Dorabelli z Albańczykami. Gdy przebrana za notariusza Despina podsuwa do podpisania kontraktów ślubne, egzotyczni przybysze wymykają się na moment, by zaraz pojawić się znowu, lecz już jako wracający z wojny Ferrando i Guglielmo. Wzburzeni, wyrzucają niewierność swym zawstydzonym narzeczonym, lecz przebiegły Don Alfonso uspokaja ich doprowadzając do szczęśliwego zakończenia.

streszczenie libretta według *Przewodnika operowego* J. Kańskiego,
PWM 2014

SCENE 4. The two strangers, pretending despair because of indifference of the girls, pretend to take poison; its effect – according to Despine, disguised as a doctor – can also be reversed by a kiss. The two sisters remain unmoved.

Act II.

SCENE 1. After long persuasion of Despine, Fiordiligi and Dorabella agree to have a short talk with the two “Albanians”.

SCENE 2. Ultimately, the two sisters succumb to the fervent persuasion and love oaths of the false Albanians, and finally they even agree to marry them. Ferrando and Guglielmo are heartbroken by infidelity of their fiancés. Don Alfonso tries to console them – *così fan tutte* – this is what they all do.

SCENE 3. The wedding of Fiordiligi and Dorabella with the two Albanians. When Despine, disguised as a notary, gives them the marriage contracts to be signed, the exotic strangers slip away to reappear a moment later, this time as Ferrando and Guglielmo, returning from the war. Agitated, they accuse their ashamed future wives of infidelity; however, the crafty Don Alfonso calms them down, bringing the entire affair to a happy end.

A summary of the libretto based on
Przewodnik operowy [A guide to opera] by J. Kański, PWM 2014



Chór Akt II / Choir Act II



Ferrando



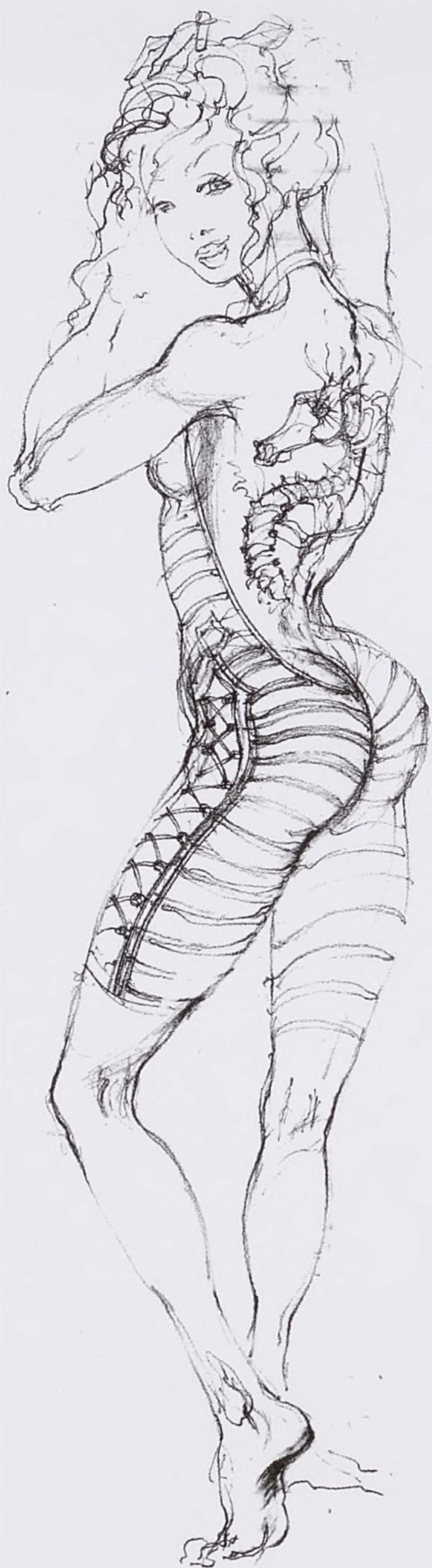
Guglielmo / Ferrando



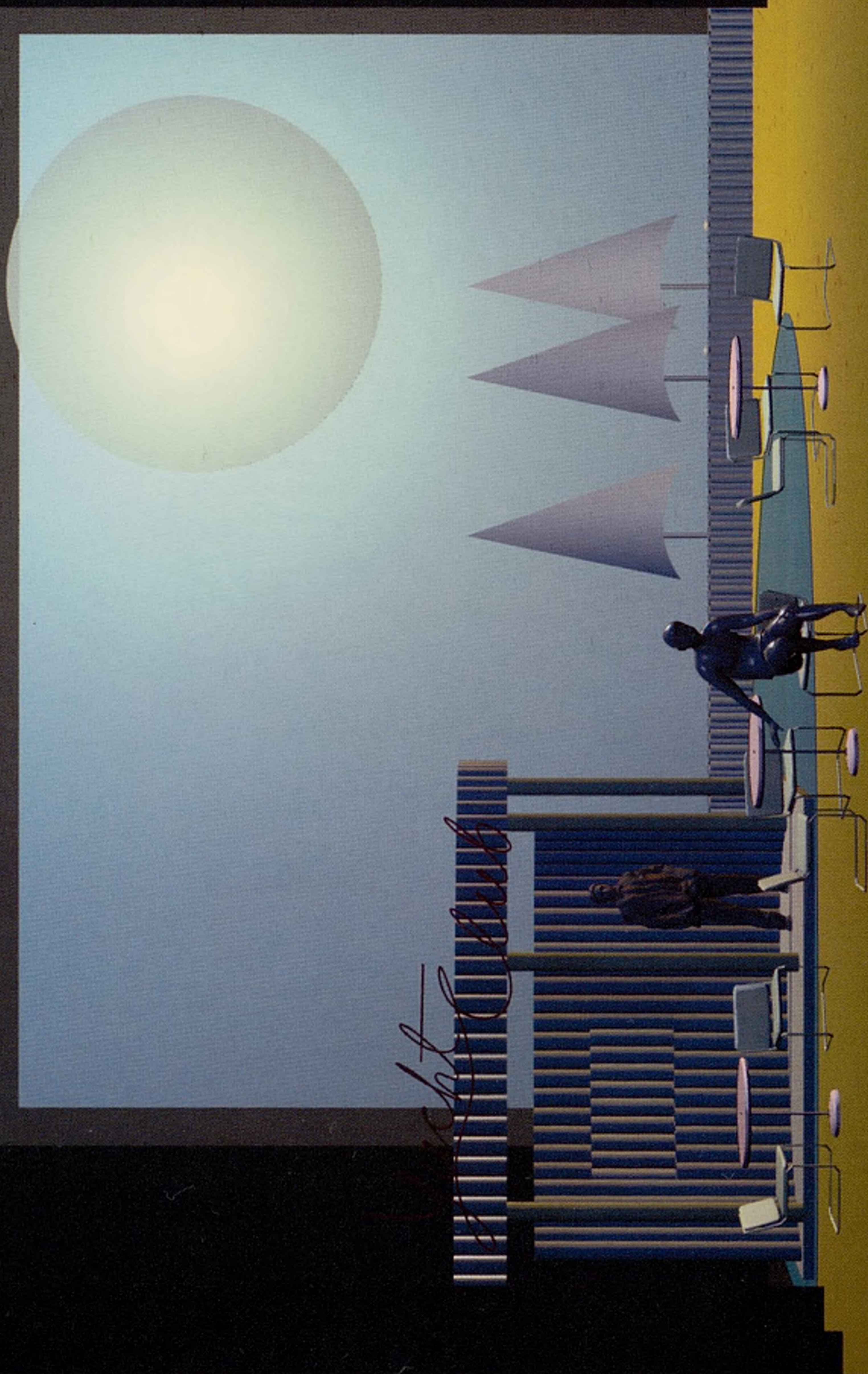
Dorabella

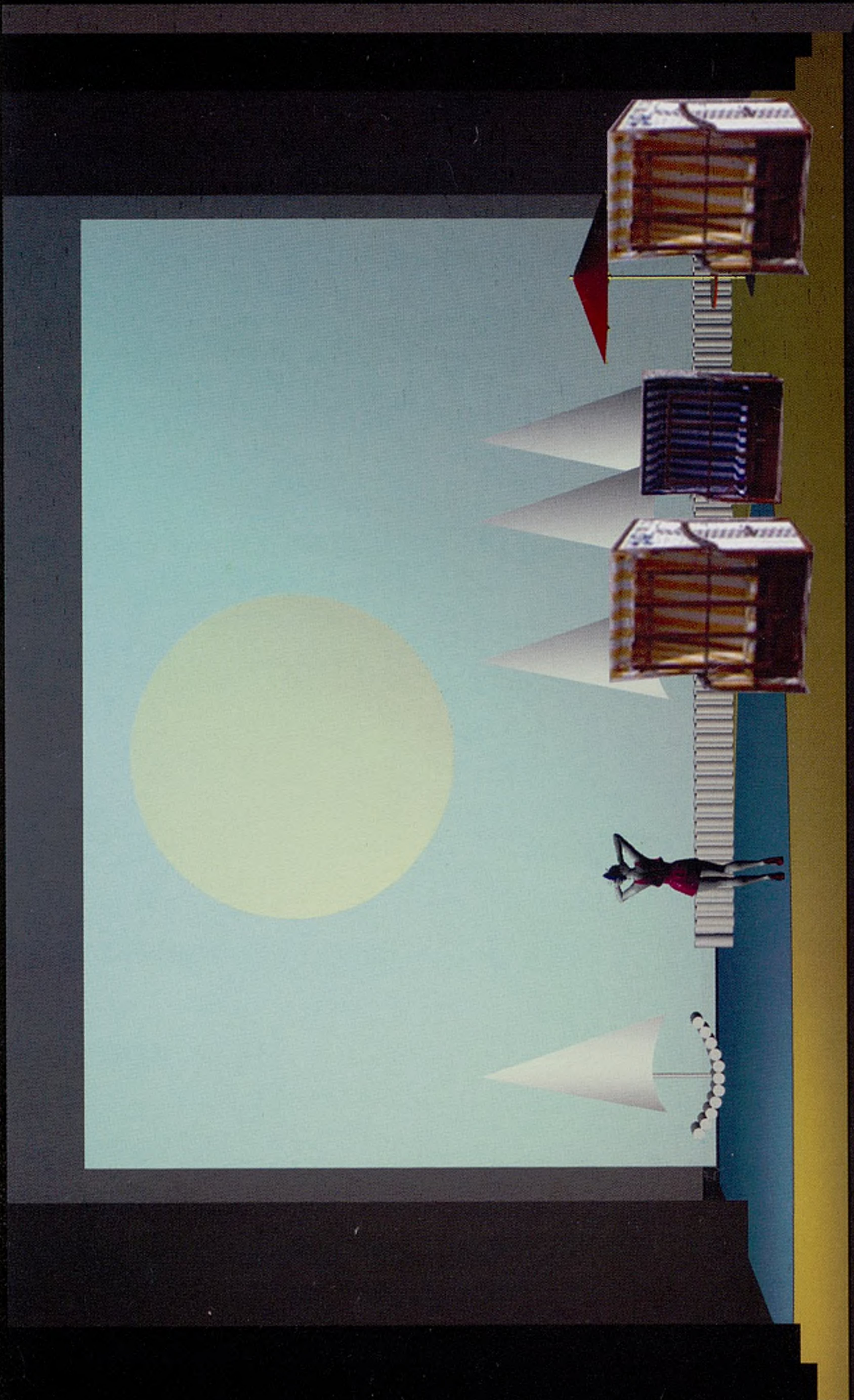


Guglielmo



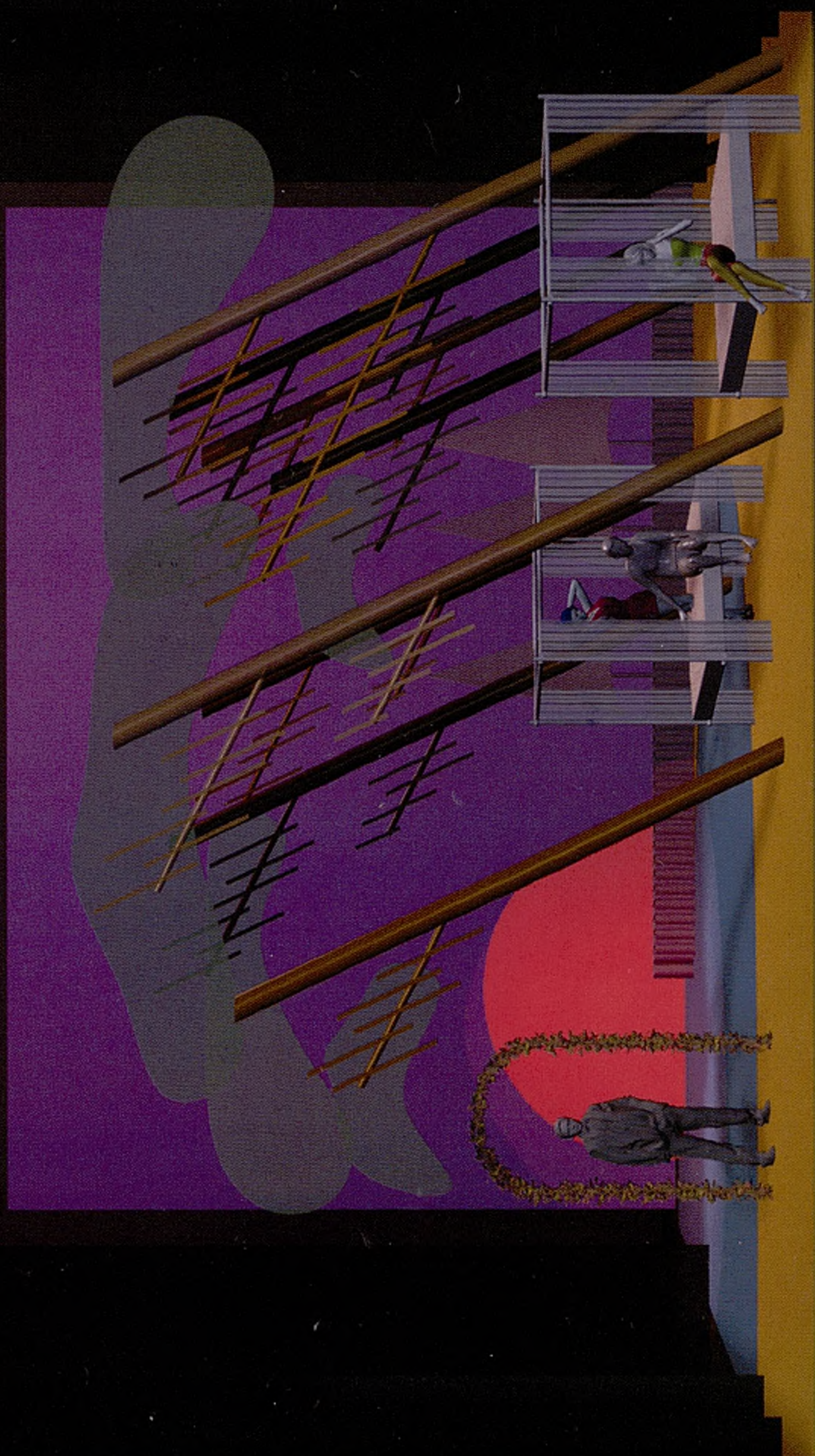
Fiordiligi





Akt I / Act I







JERZY STUHR reżyseria

Aktor, reżyser teatralny i filmowy, scenarzysta, juror w międzynarodowych festiwalach filmowych, autor 8 książek, działa także od ponad 20 lat charytatywnie – założyciel (wraz z żoną Barbarą) i ambasador krakowskiego UNICORN-u (Centrum Psychoonkologii UNICORN, Stowarzyszenia UNICORN oraz Fundacji UNICORN). 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 Manfrediego

(*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 *Kontrabasta*. Niezrównany w dubbingach (*Shrek*, ostatnio *Twój Vincent*). Twórca 7 filmów: *Spis cudzołóżnic* (1994), *Historie miłosne* (1997), *Tydzień z życia mężczyzny* (1999), *Duże Zwierzę* (2000), *Pogoda na jutro* (2003), *Korowód* (2007), *Obywatel* (2013). W 2016 r. zadebiutował jako reżyser operowy wystawiając *Don Pasquale* G. Donizettiego w Operze Krakowskiej. W 2019 r. wyreżyserował tu *Cyrulika sewilskiego* G. Rossiniego. *Così fan tutte* W.A. Mozarta jest trzecią realizacją Artysty na krakowskiej scenie.



TOMASZ TOKARCZYK kierownictwo muzyczne

Dyrygent. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie dyrygentury prof. Jerzego Katlewicza oraz w klasie skrzypiec prof. Ewy Szubry-Jargoń. W latach 2002-2004 był dyrygentem oraz kierownikiem muzycznym w Operze na Zamku w Szczecinie. Od 2004 r. związany z Operą Krakowską jako jej dyrygent i kierownik muzyczny. Poprowadził ponad 600 spektakli operowych i operetkowych, sprawował kierownictwo muzyczne w blisko 30 premierach. Dyryguje wieloma koncertami symfonicznymi i oratoryjnymi. W dorobku posiada również prawykonania. Współpracuje z licznymi instytucjami w kraju i za granicą, m.in. z orkiestrą symfoniczną w Trondheim (Norwegia), Teatrem Opery i Baletu w Czelabińsku (Rosja), Instytutem Promocji Kultury Polskiej, Polską Orkiestrą Sinfonia Iuventus, Orkiestrą Akademii Beethowskiej, orkiestrami Filharmonii: Narodowej, Podkarpackiej, Śląskiej, Krakowskiej, Częstochowskiej, Szczecińskiej, Dolnośląskiej, Pomorskiej, Koszalińskiej; orkiestrami symfonicznymi z Torunia i Płocka; orkiestrami Akademii Muzycznych z Krakowa i Wrocławia oraz z Operą Wrocławską, Operą i Filharmonią Podlaską, Operą Bałtycką i Operą Śląską, Teatrem Wielkim w Łodzi i Teatrem Wielkim w Poznaniu. Brał udział w licznych festiwalach m.in. Wexford Festival Opera (Irlandia), Opera Gala Festival (Kuwejt), Festival Internazionale delle Orchestre Giovanili (Włochy) czy Operaverseny Es Festival Szeged (Węgry), jak i Bydgoskim Festiwalu Operowym, Festiwalu im. A. Didura w Sanoku oraz Festiwalu im. J. Kiepury w Krynicy Zdroju. Od roku akademickiego 2016/2017 jest wykładowcą Akademii Muzycznej w Krakowie, od 2019 roku współpracuje z Akademią Muzyczną w Katowicach. W 2020 otrzymał Teatralną Nagrodę Muzyczną im. Jana Kiepury w kategorii „Najlepszy dyrygent”. Został uhonorowany Brązowym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”, Odznaczeniem Honoris Gratia, Medalem „Polonia Minor”.



NATALIA KITAMIKADO scenografia

Projektantka polsko-japońskiego pochodzenia, działająca na wielu polach: od projektowania produktu i wnętrz po scenografię i kostiumy teatralne i operowe. Studiowała w Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs w Paryżu i ukończyła Wydział Wzornictwa na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Sztuki scenograficznej uczyła się pod okiem Borisa Kudličky, któremu asystowała przy realizacji wielu spektakli operowych w latach 2012-2016. W 2015 r. zadebiutowała jako autorka scenografii i kostiumów do spektaklu *Baby Doll* T. Williamsa w reżyserii Barbary Wiśniewskiej (Teatr Studio w Warszawie). Od tego czasu współpracuje z wieloma reżyserami w teatrach dramatycznych, m.in. z Jerzym Stuhrem zrealizowała *Szewców* Witkacego (2017, Teatr Nowy w Łodzi), z Andrzejem Bartem *Fabrykę Muchołapek* (2017, Teatr Nowy w Łodzi), z Ewą Rucińską *Świętoszka* Moliera

(2018, Teatr im. Żeromskiego w Kielcach), z Tomaszem Cyzem *Lolite* E. Albeego (2019, Teatr Nowy w Łodzi), a także na scenach operowych: z Krystianem Ladą *Sigismondo* G. Rossiniego (2020, Festiwal Opera Rara, Teatr Słowackiego w Krakowie), *Bajazet* A. Vivaldiego (2020, Kammeroper Theater an der Wien) oraz widowisko plenerowe *Nabucco* G. Verdiego (2018, Opera Wrocławska), z Jerzym Stuhrem *Cyrulika sewilskiego* G. Rossiniego (2019, Opera Krakowska), z Radimem Vizvary *Miłość do trzech pomarańczy* S. Prokofiewa (2019, Teatr Narodowy w Pradze), ze Slawą Daubnerową *Lolite* R. Szczedriny (2020, Teatr Maryjski w Petersburgu; 2019, Teatr Narodowy w Pradze), z Tomaszem Cyzem *Najdzielniejszego z rycerzy* K. Pendereckiego i M. Stachowskiego (2018, Opera Wrocławska). Równolegle do dużych działań scenicznych realizuje się również w bardziej eksperymentalnych formach sceniczno-muzycznych, takich jak projekt The Airport Society *Unknown, I live with you* z muzyką Katarzyny Głowickiej w reżyserii K. Lady w ramach festiwalu Nuit Blanche Bruxelles, *Cassandra/Vanitas/Just* w ramach festiwalu Opera Rara 2019 i 2021 w reżyserii Tomasza Cyza czy etiudzie baletowej Bartosza Zyska w ramach *Kreacji X* (2019, TWON w Warszawie).



MARIA BALCERAK kostiumy

Scenograf, kostiumograf. Współpracuje z teatrami operowymi, dramatycznymi, uprawia także twórczość teatralną i filmową dla dzieci. Pierwszą Złotą Maskę otrzymała za *Carmen* wg Mérimée – spektakl dla dorosłych w Teatrze Arlekin, drugą za kostiumy do *Snu nocy letniej* w Teatrze Jaracza w Łodzi, potem zdobyła następne i jeszcze wiele innych nagród. W 2017 r. wyróżniona Nagrodą im. Jana Kiepury. W 1998 zrealizowała dwie opery, do każdej projektując ponad 300 kostiumów: *Bal maskowy* w Operze Narodowej i *Opowieści Hoffmanna* w Operze Nova. Ważniejsze jej realizacje to *Tango z Lady M* – Polski Teatr Tańca, *Carmen*, *Halka* – Teatr Wielki w Poznaniu, *Cyganeria*, *Wolny strzelec* – Opera Wrocławska, *Falstaff*, *Aida*, *Czarodziejski flet* i *Wolny strzelec* – Teatr Wielki w Łodzi, *Faust* – Opera Bałtycka, *Ça ira* Watersa – Teatr Wielki w Poznaniu, *Baron cygański* – Opera Nova w Bydgoszczy, *Polita*

– Teatr Buffo, *Poławiacze pereł* i *Hiszpańska noc Carmen-Zarzuela Show* – Opera Wrocławska. Najczęściej współpracuje z Waldemarem Zawodzińskim, Markiem Weissem, Januszem Józefowiczem. W Operze Krakowskiej projektowała kostiumy do *Zemsty nietoperza* (2005), *Madama Butterfly* (2009), *Dziadka do orzechów* (2013), *Don Pasquale* (2016), *Normy* (2017), *Anny Boleny* (2018). Jest autorką scenografii do filmu *O największej kłótni* (wg L. Kołakowskiego w reż. Zbigniewa Koteckiego), nagradzanego na międzynarodowych festiwalach filmowych.





GABRIELA KUBACKA ruch sceniczny

Absolwentka Warszawskiej Szkoły Baletowej (1996). Zadebiutowała w 2003 r. rolą Klary w *Dziadku do orzechów* w choreografii Jacka Drozdowskiego na scenie Opery Krakowskiej. Przez kilka lat była związana z Teatrem Wielkim w Poznaniu i Operą Śląską w Bytomiu. Współpracowała również z zespołem Oranim Dance Group odnosząc sukcesy na scenach polskich i za granicą. Na festiwalu Music World Festival International Fivizzano zajęła 1 miejsce w kategorii taniec solo (2000). Zdobyła dyplom instruktora tańca współczesnego (Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 2003). Od 2008 r. jest solistką baletu w Operze Krakowskiej, gdzie występuje w wiodących rolach. W 2014 r. została uhonorowana Brązowym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”. Jako pedagog i choreograf przez wiele lat współpracowała

ze Studiem Baletowym Opery Krakowskiej. Była także pedagogiem tańca klasycznego w Domu Kultury Podgórze, a obecnie współpracuje z Towarzystwem Gimnastycznym „Sokół” Myślenice. Stworzyła choreografię do cyklu przedstawień dla dzieci pt. *Profesor Wiolinek* Pawła Wójtowicza w Operze Krakowskiej (edycja 2015-2016). Jest autorką choreografii do baśni baletowej *Król Wichrów* F. Nowowiejskiego (2016) oraz do opery tegoż kompozytora *Legenda Bałtyku* (2018) – nagrania DVD i pokazy w kinach zorganizowane przez Agencję Artystyczną Kameny. Współpraca z Filharmonią Futura zaowocowała choreografią do spektaklu *Alicja w Krainie Muzycznej Magii* (2016).



JANUSZ WIERZGACZ przygotowanie chóru

Kierownik Chóru Opery Krakowskiej od września 2020 r. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie (dyrygentura chóralna). W latach 2009-2012 był śpiewakiem Chóru Polskiego Radia w Krakowie. Od 2010 r. związany jako dyrygent z Chórem Akademickim Uniwersytetu Jagiellońskiego *Camerata Jagellonica* oraz Żeńskim Chórem Akademickim Uniwersytetu Jagiellońskiego. Od 2017 r. jest również dyrygentem Krakowskiego Chóru Akademickiego Uniwersytetu Jagiellońskiego. W latach 2013-2017 był dyrygentem Krakowskiego Chóru Męskiego Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II. Jako dyrygent współpracował z wieloma kompozytorami, chórami i orkiestrami, m.in. Janem A.P. Kaczmarkiem, Krzesimirem Dębskim, Bartoszem Chajdeckim, Janem Kantym Pawluśkiewiczem, Andrzejem Zaryckim, Maciejem Małeckim, Adamem Sztabą, Chórem i Orkiestrą Filharmonii Krakowskiej, Orkiestrą Filharmonii Podkarpackiej, Płocką Orkiestrą Symfoniczną. Od 2013 r. jest dyrektorem artystycznym Chóru i Orkiestry Symfonicznej Passionart, a także dyrygentem Górecki Chamber Choir. Komponuje muzykę do filmów, utworów chóralnych, orkiestrowych i rozrywkowych. Jest m.in. współautorem muzyki do widowiska *Święty* o życiu Jana Pawła II w reżyserii Michała Zabłockiego oraz muzyki do filmu *Polska szuka bohaterów*. W 2016 r. był jednym z dyrygentów oraz aranżerów centralnych wydarzeń Światowych Dni Młodzieży w Krakowie.



DARIUSZ PAWELEC reżyseria światła

Absolwent Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Operator, reżyser, reżyser światła. Przez wiele lat pracował w Telewizji Polskiej. Ma na swoim koncie realizacje wielu spektakli telewizyjnych, współpracował z takimi twórcami jak Jerzy Grzegorzewski, Jerzy Jarocki, Maciej Englert, Antoni Libera, Jan Klata, Jan Englert, Krzysztof Warlikowski, Krzysztof Jasiński, Robert Gliński. Jest autorem i współautorem filmów dokumentalnych o kulturze i sztuce, m.in. o Stanisławie Wyspiańskim, Jerzym Pilchu, Grażynie Bacewicz, Andrzej Stasiuku, Jerzym Pomianowskim, Tadeuszu Nowaku, Macieju Słomczyńskim, Karolu Szymanowskim, Marcinie Świetlickim. Zrealizował wiele audycji telewizyjnych i transmisji muzycznych. Współpracuje z Operą Krakowską jako reżyser światła w przedstawieniach operowych, koncertach i widowiskach plenerowych.



AGNIESZKA ADAMCZAK Fiordiligi

Sopran. Absolwentka Akademii Muzycznej w Poznaniu (dyplom z wyróżnieniem). Debiutowała rolą Paminy w *Czarodziejskim flecie* W. A. Mozarta na scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu (2005). W latach 2008–2010 była zaangażowana w Internationale Opernstudio w Zurychu. Na scenie Opery Zuryskiej wystąpiła w przedstawieniach: *Peer Gynt*, *Czarodziejski flet dla dzieci*, *Die lustige Nibelungen*, *Der Ferne Klang*, *Luisa Miller*, *Ariadne auf Naxos*, *Juliette* oraz w licznych koncertach na terenie Szwajcarii. Jest laureatką Międzynarodowych Konkursów Wokalnych: im. Annelise Rothenberger (2009, I nagroda), *La Bohème* (2009, nagroda), *Belvedere* (2010, II nagroda). Brała udział w festiwalach operowych m.in. w Kammeroper Schloss Rheinsberg w Niemczech, Glyndebourne w Anglii i Aix-En-Provence we Francji.

Nagrała *Huit Chansons polonaises* F. Poulenca razem z jednym z najbardziej cenionych akompaniatorów pieśni na świecie, Grahamem Johnsonem dla wytwórni Hyperion. Występowała na scenach Grand Théâtre w Genewie, Opernhaus w Zurychu, Ópera de Oviedo w Hiszpanii, Opernhaus w Magdeburgu, w Teatrze Wielkim w Poznaniu, Operze na Zamku w Szczecinie, Operze Bałtyckiej w Gdańsku, Opera Nova w Bydgoszczy, Teatrze Wielkim w Łodzi, Operze Wrocławskiej.



KATARZYNA OLEŚ-BLACHA Fiordiligi

Sopran koloraturowy. Absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie, pedagog tej uczelni. Laureatka wielu międzynarodowych konkursów wokalnych. Jest solistką Opery Krakowskiej, posiada w swym dorobku kilkadziesiąt partii operowych w tym Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie*, Donny Anny w *Don Giovannim* oraz Hrabiny Almaviva i Zuzanny w *Weselu Figara*, Hanny w *Strasznym dworze*, Gildy w *Rigoletcie*, Violetty w *Traviacie*, Leonory w *Trubadurze*, Zerbinetty w *Ariadnie na Naxos*, Adiny w *Napoju miłosnym*, Eurydyki w *Orfeuszu i Eurydyce* Ch. W. Glucka, Małgorzaty w *Mefistofelesie* A. Boito, Musetty w *Cyganerii*, Fiorilli w *Turku we Włoszech* G. Rossiniego, Olimpij, Antonii, Giulietty i Stelli w *Opowieściach Hoffmanna* J. Offenbacha, Kunegundy w *Kandydzie* L. Bernsteina, tytułową Normę w operze V. Belliniego, Annę

Bolenę i Łucję operach G. Donizettiego. Rolą Łucji debiutowała w 2008 roku w Operze Narodowej w Warszawie. Współpracuje z wieloma teatrami operowymi, filharmoniami i zespołami muzyki dawnej. W kręgu zainteresowań artystki znajduje się również muzyka oratoryjno-kantatowa oraz kameralna. Chętnie wykonuje utwory współczesnych kompozytorów. Koncertuje w kraju i za granicą (m.in. Warszawa, Wrocław, Szczecin, Katowice, Stuttgart, Wolfsburg, Innsbruck, Linz, Hanower, Berlin, Monachium, Ratyzbona, Fulda, Graz, Strasburg, Szanghaj, Wiedeń, Lizbona, Rzym).



IWONA SOCHA Fiordiligi

Sopran. Absolwentka AM w Katowicach i Wydziału Radiowo-Telewizyjnego Uniwersytetu Śląskiego. Finalistka i laureatka krajowych i międzynarodowych konkursów wokalnych. W 2013 r. otrzymała nagrodę muzyczną im. Jana Kiepury. Współpracuje z Teatrem Wielkim-Operą Narodową w Warszawie, Teatrem Wielkim w Łodzi, Operą Wrocławską, Śląską i Operą Nova w Bydgoszczy. Jest solistką Opery Krakowskiej, gdzie śpiewała m.in. partie Donny Anny w *Don Giovannim*, Zuzanny w *Weselu Figara*, Adiny w *Napoju miłosnym*, Violetty w *Traviacie*, Mimi w *Cyganerii*, Eurydyki w *Orfeuszu i Eurydyce*, Roksany w *Królu Rogerze*, Neddy w *Pajacach*, Adeli i Rozalindy w *Zemście nie-toperza*, Micaëli w *Carmen*, Saffi w *Baronie cygańskim*, Miny w *Hrabinie Maricy*. Występuje z filharmoniami w Polsce i za granicą, jest częstym

uczestnikiem polskich i międzynarodowych festiwali muzycznych. W jej dorobku znajdują się nagrania dla radia i TV.



AGNIESZKA CZĄSTKA-NIEZGÓDKA *Dorabella*

Mezzosopran. Absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie, solistka Opery Krakowskiej, gdzie występowała m.in. w roli Carmen, Zofii w *Halce*, Jadwigi w *Strasznym dworze*, Orfeusza w *Orfeuszu i Eurydyce*, Suzuki w *Madama Butterfly*, Zerliny w *Don Giovannim*, Poliny w *Damie pikowej*, Olgi w *Eugeniuszu Onieginie*, Maddaleny w *Rigoletcie*, Driady w *Ariadnie na Naxos*, Marceliny w *Weselu Figara*, Ines w *Trubadurze*, Smeraldiny w polskiej prapremierze *Miłości do trzech pomarańczy*, Marty w *Mefistofelesie*, Zaidy w *Turku we Włoszech*, Ciesci w *Giannim Schicchi*, Jenty w *Skrzypku na dachu*, Orestesa w *Pięknej Helenie*, Głosu Matki w *Opowieściach Hoffmanna*, Berty w *Cyruliku sewilskim* i Księcia Orlovsky'ego w *Zemście nietoperza*. W repertuarze posiada jeszcze wiele znaczących partii operowych i oratoryjnych. Współpracuje tak-

że z innymi teatrami muzycznymi. Koncertowała m.in. w USA, Niemczech, Wielkiej Brytanii, krajach Beneluksu, Norwegii, Ukrainie, Rosji, Słowacji i Kuwejcie.



MONIKA KORYBALSKA *Dorabella*

Mezzosopran. Solistka Opery Krakowskiej, absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie oraz Wydziału Chemii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W swoim repertuarze posiada wiele znaczących partii operowych, jak tytułowa Carmen, Rosina w *Cyruliku sewilskim*, Adalgisa w *Normie*, Jane Seymour w *Annie Bolenie*, Orfeusz w *Orfeuszu i Eurydyce*, Nicklausse/Muse w *Opowieściach Hoffmanna*, Cherubin w *Weselu Figara* i Dorabella w *Così fan tutte*, Suzuki w *Madama Butterfly*, Jadwiga w *Strasznym dworze* i in. Wykonuje również dzieła kantatowo-oratoryjne oraz utwory liryki wokalne. Współpracuje z Teatrem Wielkim w Łodzi, Operą Nova w Bydgoszczy, Operą na Zamku w Szczecinie. Uczestniczka wielu znaczących festiwali muzycznych jak Festiwal Muzyki Polskiej, Festival de Wilz, Bologna Festival, Opera

Rara. Laureatka i finalistka konkursów wokalnych (m.in. Konkurs Operetkowy im. Iwony Borowickiej, Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Anoniny Campi).



ZUZANNA CABAN *Despina*

Sopran. Zeszlóroczna absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie śpiewu dr hab. Katarzyny Oleś-Blacha. Jest finalistką i laureatką konkursów o randze krajowej i międzynarodowej, w tym II miejsca na II Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. C. Loewe w Szczecinie. Kreowała role operowe, m.in: Zerliny (*Don Giovanni* W.A. Mozarta), Anny Reich (*Wesołe kumoszki z Windsoru* O. Nicolai'a), Gaspariny (*La Canterina* J. Haydna) i operetkowe w utworach F. Lehára. W kręgu jej zainteresowań muzycznych znajdują się również musicale. Śpiewa na festiwalach oraz koncertach w Polsce i za granicą. Aktorka dubbingowa wytwórni MasterFilm i SDI Polska.



PAULA MACIOŁEK **Despina**

Sopran. Solistka Opery Krakowskiej. Absolwentka Akademii Muzycznej Wydziału Wokalno-Aktorskiego w Krakowie w klasie śpiewu Katarzyny Oleś-Blacha. Laureatka I nagrody w IV Ogólnopolskim Konkursie Wokalnym im. Barbary Kostrzewskiej. Laureatka III nagrody w Międzynarodowym Konkursie Operetkowo-Musicalowym im. Iwony Borowickiej. Na scenie Opery Krakowskiej występowała w partiach: Lauretty w *Gianni Schicchi* i Mimi w *Cyganerii*, Noriny w *Don Pasquale*, Zuzanny w *Weselu Figara*, Frasquite w *Carmen*, Paquette w *Kandydzie* L. Bernsteina, Doroty w *Beacie Moniuszki*, Małgorzaty w *Joannie d'Arc na stosie*, Lizy w *Hrabinie Maricy* i Adeli w *Zemście nietoperza*. Warsztat wokalny doskonaliła przez udział w kursach mistrzowskich, które prowadzili m.in.: Mariusz Kwiecień, Piotr Beczała, Iwona Sobotka,

Ryszard Karczykowski. Absolwentka Politechniki Rzeszowskiej, Wydziału Budownictwa i Inżynierii Środowiska.



MICHAŁ KUTNIK **Guglielmo**

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

Podkarpacką w Rzeszowie. Ma na swoim koncie wiele występów w kraju i za granicą, m.in. w Niemczech, Szwajcarii, Włoszech, Norwegii, Finlandii, Mołdawii oraz na Litwie.



ADAM SZERSZEŃ **Guglielmo**

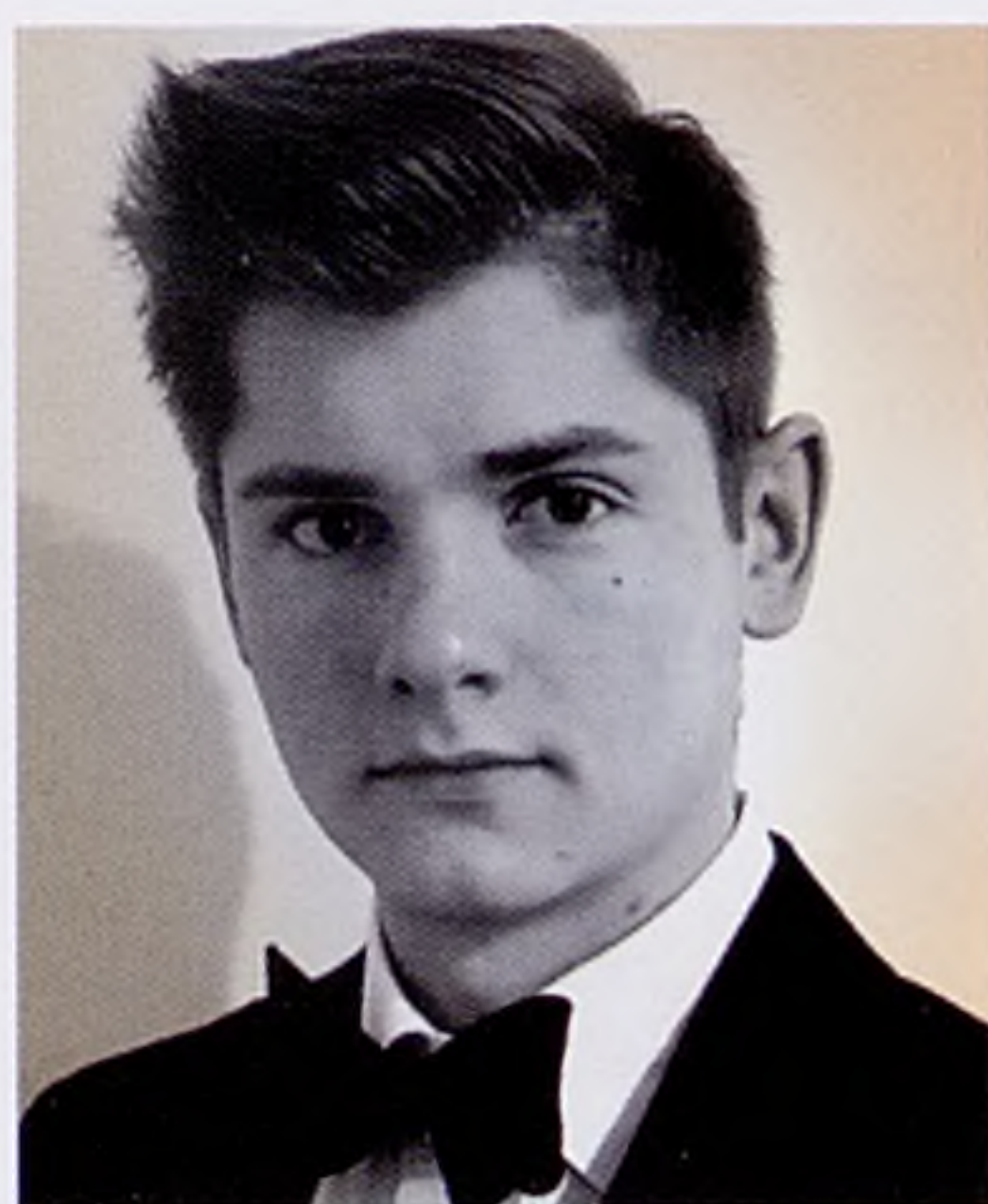
Baryton. Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, gdzie studiował pod kierunkiem prof. Michaliny Growiec. Zdobywca wyróżnień i nagród w konkursach wokalnych. Od 2002 roku pracuje w Akademii Muzycznej w Katowicach, w 2014 roku uzyskał stopień doktora nauk muzycznych. W latach 1998-2002 śpiewał w zespole Camerata Silesia. Był solistą Opery Śląskiej, potem Teatru Wielkiego w Poznaniu, następnie Teatru Wielkiego w Łodzi. Od września 2015 jest solistą Opery Krakowskiej. W 2004 roku rozpoczął współpracę z Operą Narodową w Warszawie, gdzie kreował główne role w siedmiu premierach i wystąpił w kilkudziesięciu spektaklach. Artysta współpracuje również z najlepszymi polskimi filharmoniami. W swoim repertuarze oprócz

ponad 30 ról operowych ma cykle pieśni i oratoria. Występował w Niemczech, Belgii, Luksemburgu, Francji, Włoszech, Kanadzie, na Tajwanie, w Japonii, Kuwejcie, Bahrajnie.



JAROSŁAW BIELECKI **Ferrando**

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



ADRIAN DOMARECKI **Ferrando**

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



ADAM SOBIERAJSKI **Ferrando**

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

z Tyrolu), Su-Czong (*Kraina uśmiechu*), Tassilo (*Hrabina Marica*), Edwin (*Księżniczka czardasza*), Barinkay (*Baron cygański*).



ROBERT GIERLACH Don Alfonso

Bas-baryton. Absolwent AMiFC w Warszawie w klasie śpiewu prof. K. Pustelaka. Laureat I nagrody w Konkursie Wokalnym im. G. B. Vioti 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, Wratistavia 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. Jest również cenionym wykonawcą pieśni, m.in. F. Schuberta, R. Schumanna, M. Karłowicza, F. Chopina, M. Musorgskiego. Pedagog Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie.



SEBASTIAN MARSZAŁOWICZ Don Alfonso

Bas. Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Krakowie w klasie prof. Piotra Kusiewicza (2014), wcześniej Wydział Inżynierii Materiałowej i Ceramiki Akademii Górniczo-Hutniczej. 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 zadebiutował na deskach Opery Nova w Bydgoszczy w 2015 r. w partii Dziemby w *Halce* Moniuszki. Współpracuje z Krakowską Operą Kameralną oraz z Warszawską Operą Kameralną, gdzie śpiewał partię Osmina w *Uprowadzeniu z Seraju* Mozarta (2018). Od sezonu 2018/19 jest solistą Opery Krakowskiej, występując m.in. w partii Don Basilia w *Cyruliku sewilskim*, Cara Iwana i Inkwizytora w *Kandydzie*, Herolda w *Joannie d'Arc na stosie*, Zbigniewa w *Strasznym dworze*, Markiza D'Obigny w *Traviacie*, Reinmara w *Tannhäuserze*, Trufaldina w *Ariadnie na Naxos*, Racheforda w *Annie Bolenie*.

Dyrektor Naczelny / General Director **BOGUSŁAW NOWAK**

Główny Reżyser / Senior Director **LACO ADAMIK**

Kierownik Muzyczny / Music Director **TOMASZ TOKARCZYK**

Kierownik Chóru / Choir Master **JANUSZ WIERZGACZ**

Kierownik Baletu / Ballet Director **WIOLETTA MACIEJEWSKA**

Kierownik Studia Baletowego / Ballet Studio Director **MAGDALENA MALSKA**

ADMINISTRACJA / ADMINISTRATION

Z-ca Dyrektora ds. Organizacyjnych / Deputy Manager for Organisation **KATARZYNA RYTYSA-BĄBUŁA**

Główny Księgowy / Chief Accountant **MAŁGORZATA ŻAK**

Kierownik Działu Koordynacji Pracy Artystycznej / Artistic Coordination Manager **KRZYSZTOF SZAFRAN**

Sekretarz Literacki / Publications Manager **ELŻBIETA TOSZA**

Kierownik Działu Marketingu i Organizacji Widowni

Marketing and Customer Service Head Manager **BEATA CIECHANOWSKA**

Kierownik Działu Kadr / Human Resources Manager **JOLANTA SADOWSKA**

Kierownik Administracji / Administrative Manager **RENATA HOFFMAN**

ZESPÓŁ TECHNICZNY / TECHNICAL STAFF

Z-ca Dyrektora ds. Techniczno-Administracyjnych

Deputy Manager for Technical and Organisational Matter **MARIAN PACIOREK**

Kierownik Działu Produkcji / Deputy Production Manager **WERONIKA KOWALCZYK**

Kierownik Działu Eksploatacji / Operations Department Manager **EDWARD FIC**

Kierownik Sceny / Stage Manager **WOJCIECH SZCZYGIEŁ**

Brygadier / Foreman **PAWEŁ JUREK**

Pracownia Akustyczna / Acoustic Section **JĘDRZEJ RUSIN**

Pracownia Elektryczna / Electrical Section **PIOTR ROPEK**

Pracownia Scenotechniczna / Stage Technology Section **AGNIESZKA BOBER**

Pracownia Krawiecka Damska / Ladies' Dressmaking Atelier **KATARZYNA KLĘBCZYK**

Pracownia Krawiecka Męska / Men's Dressmaking Atelier **EWA DURA**

Magazyn Kostiumów / Costume Stockroom **ELŻBIETA KOWAL**

Pracownia Perukarsko-Fryzjerska / Hairdressers **ELŻBIETA LEBIEST**

Pracownia Modniarska / Millinery Atelier **EULALIA SZLACHETKA**

Sekcja Obsługi Garderób / Dressing Room Service Section **MAŁGORZATA SKÓRAŚ**

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

Rezerwacja / Booking
tel. +48 12 296 62 62 (63)
Kasa biletowa / Box Office
Opera Krakowska, ul. Lubicz 48
tel. +48 12 296 62 60 (61)

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

redakcja programu / editor ELŻBIETA TOSZA
opracowanie graficzne / graphic design by GRAŻYNA MAŚLANKOWSKA

w programie wykorzystano projekty scenografii NATALII KITAMIKADO
i kostiumów MARII BALCEREK
stage designs by NATALIA KITAMIKADO and costume designs by MARIA BALCEREK
have been used in the programme
na okładce wykorzystano plakat KAMILA REKOSZA
a poster by KAMIL REKOSZ has been used on the cover

tłumaczenie / translation Biuro Tłumaczeń PAROLA / Translation Center PAROLA

wydawca / publisher OPERA KRAKOWSKA
marzec / March 2021

www.opera.krakow.pl





Rzecz W Tym

PODCAST

Dziesiątki wydarzeń.

Setki komentarzy.

Tysiące reakcji.

W trzydzieści minut.

pon.-czw.

17.00



Słuchaj, aby wiedzieć więcej

podcasty  rp.pl

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO



Mecenas
Opery Krakowskiej

Partner Główny
Opery Krakowskiej



KRAKÓW
AIRPORT
im. Jana Pawła II



Bank Polski

Patroni medialni premiery

DZIENNIK POLSKI



RMF
Classic

TVP
KULTURA

WP

TYGODNIK
ANGORA

MUZYKA FILM SZTUKA
Presto

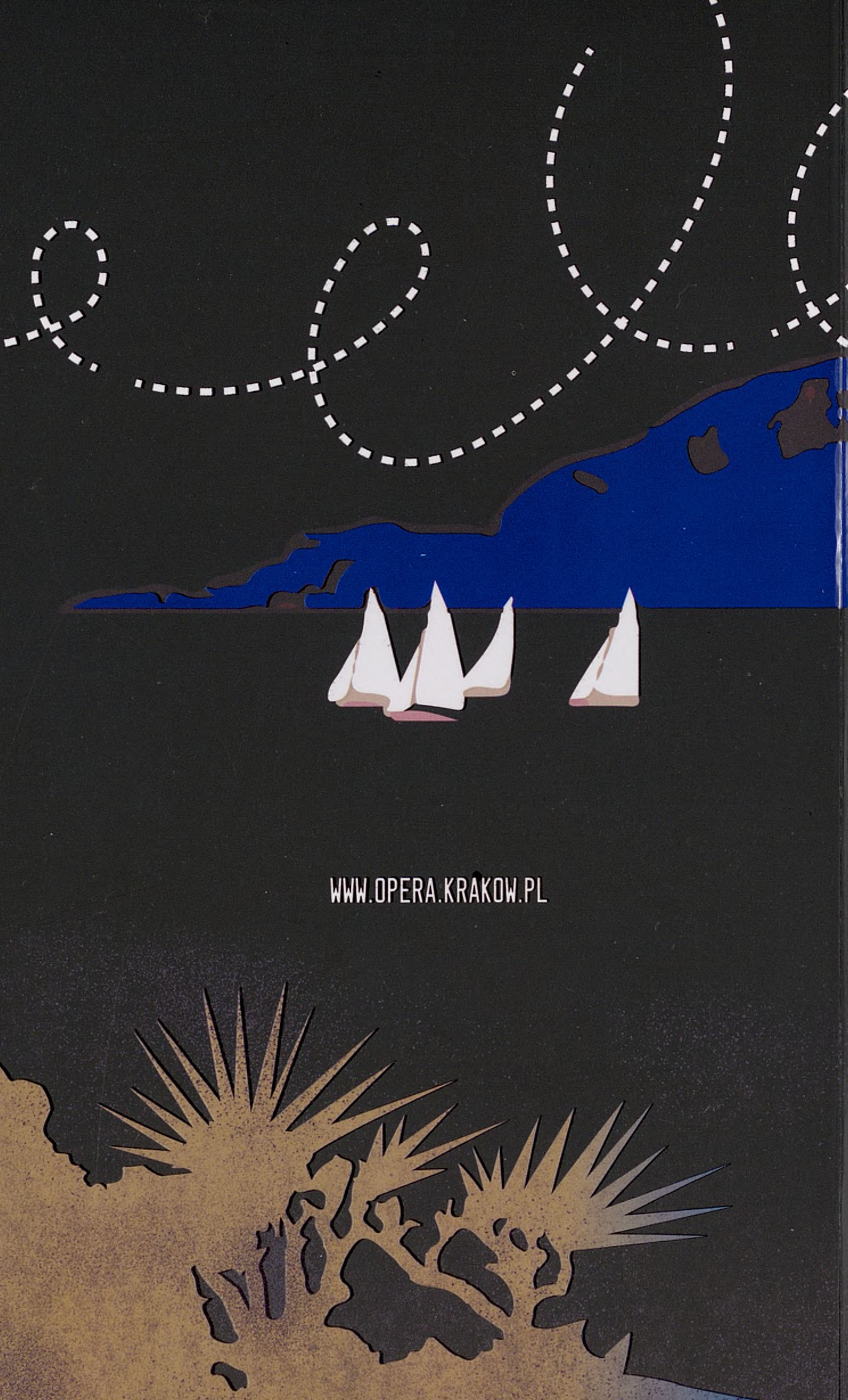
Partner premiery



Patroni medialni Opery Krakowskiej

TVP 3
KRAKÓW

KAR
NET



WWW.OPERA.KRAKOW.PL