

OPERA

KRAKOWSKA



W. A. Mozart

Così fan tutte

SEZON 2006/2007

DYREKTOR NACZELNY
GENERAL DIRECTOR

Piotr Rozkrut

DYREKTOR ARTYSTYCZNY
ARTISTIC DIRECTOR

Piotr Sułkowski

Spektakl powstał przy współpracy
Performance in co-operation with
SUPIERZ ARTIST MANAGEMENT



OPERA KRAKOWSKA - INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA MAŁOPOLSKIEGO
THE KRAKÓW OPERA - CULTURAL INSTITUTION
OF MAŁOPOLSKA REGIONAL GOVERNMENT

W.A. Mozart

COSI FAN TUTTE

ossia La scuola degli amanti
Tak czynią wszystkie czyli Szkoła kochanków

Opera w dwóch aktach / Opera in Two Acts

Libretto by Lorenzo da Ponte

Prapremiera / World première

Wiedeń, 26 I 1790

Premiera polska / Polish première

Poznań, 10 XII 1933

REALIZATORZY / PRODUCERS

Kierownictwo muzyczne / Music Director

Tomasz Tokarczyk

Reżyseria / Director

Eva Buchmann

Scenografia / Set Designer

Annetje de Jong

Kostiumy / Costume Designer

Ruth Keller

Przygotowanie Chóru / Chorus Leader

Ewa Bator

Premiera / Première

8, 9 V 2005

Scena Operowa w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie

Opera Stage at the J. Słowacki Theatre in Kraków

WSPÓŁPRACA REALIZATORSKA / PRODUCERS' CO-OPERATION

Asystent reżysera / Director's Assistant

Magdalena Rut

Asystent scenografa / Set Designer's Assistant

Bożena Pędziwiatr

Korepetytorzy solistów / Soloist's Coaches

Irena Celińska

Kristina Kutnik

Małgorzata Westrych

Konsultacja wokalna chóru / Chorus Guidance

Teresa Wessely

Inspicjenci / Stage Managers

Hanna Podkanowicz-Zarycka

Agnieszka Sztencel

Sufler, tłumaczenie tekstu libretta na tablicę

Prompter, libretto on the electric board translated by

Dorota Sawka

Scenografia została wykonana przez Zespół Techniczny Opery Krakowskiej
Scenography developed by the Kraków Opera Technical Staff

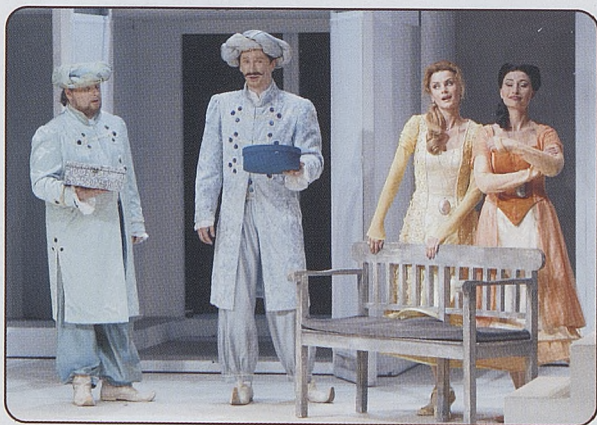
Streszczenie libretta

AKT I

Rankiem wracając z połowu ryb Ferrando i Guglielmo, młodzi szlachcice zakochani w pochodzących z Ferrary siostrach – Dorabelli i Fiordiligi – wiodą spór ze zgorzkniałym Don Alfonsem na temat zdolności kobiet do wytrwania w wierności (tercet z ariosem: *E la fede delle femine*). Zostaje ona wyceniona na sto cekinów, bo na taką sumę opiewa zakład, że Don Alfonso przywiedzie je do zdrady. Tymczasem akcja przenosi się do willi Fiordiligi i Dorabelli. Pod nieobecność narzeczonych pocieszają się oglądaniem medalionów z ich wizerunkami (duet: *Ah guarda sorella*). Don Alfonso przynosi wiadomość o nagłym wezwaniu oficerów na front, a za chwilę pojawiają się oni sami. Żalom i zapewnieniom o miłości nie ma końca (tzw. kwintet pożegnalny: *Di scrivermi ogni gierne*), a kobiety postanawiają na ten czas wycofać się ze świata (aria Dorabelli: *Smanie implacabili*). Do przeprowadzenia swej intrygi Don Alfonso pozyskuje pokojówkę Despinę, która wyznaje pogląd o prawie kobiet do życia równie beztroskiego jak mężczyźni (aria: *In uomini, in soldati*). Z jej pomocą wprowadza do domu sióstr rzekomych kupców albańskich, pod których postaciami kryją się Ferrando i Guglielmo. Ze względu na ich ozdobne turbany i sumiaste wąsy, Despina bierze przybyłych za Albańczyków lub Turków. Zwabione hasłem Fiordiligi i Dorabella nie posiadają się z oburzenia, że ośmielono się zakłócić ich smutek. Wobec natarczywości intruzów Fiordiligi deklaruje w imieniu swoim i siostry niewzruszoną obojętność na ich umizgi (aria: *Come scoglio*), a gdy Guglielmo chętnie zachwala powaby postury Ferranda (aria: *Non siate ritrosi*), obie damy ostentacyjnie wychodzą. Po południu, w ogrodzie Fiordiligi i Dorabelli „Albańczycy” ponawiają próbę uwiedzenia panien. Tym razem, aby wzbudzić litość symulują otrucie. Z objęć śmierci wybawia ich interwencja przebranej za lekarza Despinę, stosującej metodę znanego doktora Mesmera. Za pomocą sił magnetycznych przywraca kawalerów do życia, co wszakże nie ratuje ich przed przepędzeniem z domu sióstr.

AKT II

Jakiś czas później Despina przekonuje swoje panie, by nie odrzucały tak lekkomyślnie swych adoratorów (aria: *Una donna a quindici anni*). Gwoli zabawy godzą się na niewinny flirt i dzielą pomiędzy siebie „łupy”. Nieświadomie każda wybiera ukochanego drugiej: Dorabella decyduje się na „brunecika” (Guglielma), Fiordiligi wybiera „blondynka” (Ferranda). Wieczorem dochodzi do ponownego spotkania z „Albańczykami”. Rozpoczyna się ono serenadą obu amantów (tzw. duet uwodzicielski: *Secondate aurette amiche*), po czym obie pary wybierają się na przechadzkę po ogrodzie. Jako pierwsza zalotom ulega Dorabella, gdy Guglielmo ofiarowuje jej medalik w kształcie serca (tzw. duet z serduszkami: *Il core vi dono*), równocześnie zabierając ten z podobizną narzeczonego. Niedługo jednak cieszy się ze swojego triumfu (aria: *Donne mie la fate a tanti*), gdyż i Ferrandowi udaje się w końcu uwieść Fiordiligi (duet: *Fra gli amplessi*). Despina i Don Alfonso aranżują sfinansowaną ceremonię ślubną. Despina, udająca tym razem notariusza, łączy Fiordiligi z „Iksińskim” (Semproniem), a Dorbellę z „Nieznajomym” (Tizie), bo takie imiona przybrali Ferrando i Guglielmo w przebraniu. Ale oto znieścacka powracają narzeczeni, którzy – już jako Guglielmo i Ferrando – demaskują wiarołomstwo obu ukochanych. W sukurs obu parom przychodzi Don Alfonso, godząc wszystkich w imię uniwersalnej prawdy, iż „tak czynią wszystkie” („cosi fan tutte”).



Synopsis

Act I

When coming back from fishing one morning, Ferrando and Guglielmo, young noblemen who fell in love with two sisters of Ferrara, Dorabella and Fiordiligi, argue with Don Alfonso, who is sceptical about women's constancy (a trio with arioso: *E la fede delle femine*). Using the young men's naivety, Don Alfonso bets one hundred zecchinos claiming that he can bring the boys' sweethearts to betrayal. The action moves to the villa of Fiordiligi and Dorabella. In the absence of their fiancés, the girls take consolation in admiring the pictures of their boyfriends, the ones they always wear in their medallions (duet: *Ah guarda sorella*). Don Alfonso brings news that the officers have been suddenly ordered away to the front. Ferrando and Guglielmo soon arrive to bid farewell to the ladies. Grief and assurances of mutual love and faithfulness continue (farewell quintet: *Di scrivermi ogni giorno*). The girls suffer after their boys' departure, and decide to withdraw from social life during their absence (Dorabella's aria: *Smanie implacabili*). To prepare his intrigue, Don Alfonso wins chambermaid Despina, who is convinced of men's infidelity. She persuades the ladies to participate in an innocent entertainment (aria: *In uomini, in soldati*). With her help, Don Alfonso brings to the sisters' home alleged Albanian merchants, who are actually Ferrando and Guglielmo in disguise. Due to richly decorated turbans and handlebars, Despina took the guests for Albanians or Turks. Fiordiligi and Dorabella are enticed by a conversation, and become angry that somebody interferes with their sadness. Since the intruders are insistent, Fiordiligi declares on behalf of both ladies their unshakable indifference to courting (aria: *Come scoglio*). When Guglielmo boastfully praises Ferrando's looks (aria: *Non siate ritrosi*), both ladies leave the room ostentatiously. In the afternoon, the "Albanians" try to deceive the ladies again in the sisters' garden. This time, to arouse mercy, they pretend to be poisoned. Despina, disguised as a doctor, saves them from death, using the method of well-known doctor Mesmer. She applies magnetic forces to bring the young men back to life, although that does not save them from being chased away from the sisters' home.

Act II

Some time later, Despina persuades the girls not to deny their suitors too quickly (aria: *Una donna a quindici anni*). Just for fun, Dorabella and Fiordiligi agree for an innocent flirt and decide to pick their suitors. Unknowingly, they select the other's boyfriends: since Dorabella prefers the "dark-haired one" (Guglielmo), Fiordiligi chooses the "blond one" (Ferrando). Another meeting with the "Albanians" takes place in the evening. It starts with the suitors' serenades (seductive duet: *Secondate aurette amiche*), and is followed by a walk in the garden by both couples. The first to surrender to courting is Dorabella when Guglielmo gives her a heart-shaped medallion (duet with a little heart: *Il core vi dono*) and takes away the one with Ferrando's portrait. Guglielmo is not triumphant long (aria: *Donne mie la fate a tanti*), as also Ferrando manages to deceive Fiordiligi (duet: *Fra gli amplessi*). Despina and Don Alfonso arrange for fake marriage ceremonies. Despina plays a "notary" to marry Fiordiligi to "So-and-so" (Sempronio) and Dorabella to "Unknown" (Tizie), as Ferrando and Guglielmo called themselves when disguised as the Albanians. However, suddenly the fiancés return from their mission, and, now as Guglielmo and Ferrando, expose the faithlessness of both ladies. The girls are then helped by Don Alfonso who reconciles everybody in the name of the universal truth that "all women are like that" ("cosi fan tutte").



Manipulacja oświecona

reżyser Eva Buchmann o krakowskiej realizacji *Così fan tutte*

Pozornie komiczna opera *Così fan tutte* Mozarta jest z jednej strony dokumentem czasu, w którym najważniejsze miejsce zajmuje temat Oświecenia oraz jego krytyka, z drugiej strony dzieło jest dramatem psychologicznym z bardzo głęboką symboliką zarówno w warstwie muzycznej, jak i słownej.

Dzieło W.A. Mozarta oraz librecisty Lorenzo da Ponte powstało w 1789 r. niejako w cieniu Rewolucji Francuskiej. (...) Także Mozart był człowiekiem „oświeconym” i wolnomularzem, jednak jego stosunek do idei francuskiego materializmu był krytyczny.

Gdy Don Alfonso zakłada się z Guglielmem i Ferrandem, wymaga od młodzieńców całkowitego posłuszeństwa oraz dochowania tajemnicy. Stwarza to doskonałe warunki do manipulacji. Dla Don Alfonsa zakład jest jednak czystym „eksperymentem przyrodniczym”. Chciałby dzięki niemu dowieść tezy o kobiecej niewierności i dać dowód, jego zdaniem, prawdziwej natury kobiety.

Gdy w XVIII w. poddawano dyskusji kwestię wierności kobiety, był to atak na cały porządek społeczny. (...) W przebiegu całej akcji najbardziej istotna jest chwila, gdy obie siostry podejmują decyzję i same nieświadomie wybierają partnera swojej siostry, co wcześniej wcale nie zostało uwzględnione w zakładzie między Don Alfonsem i kawalerami. Decyzja ta ma bardzo istotne konsekwencje - każdy zostaje zdradzony i jednocześnie zdradza każdego.

Pytania i całe zamieszanie, które rodzą się w dalszym przebiegu opery, rozszyfrowane są w muzyce. Muzyka zdradza bowiem więcej niż same postacie. Ma z jednej strony funkcję charakteryzującą i symboliczną, z drugiej strony przejmuje także rolę komentatora akcji, który czasem jest cyniczny, czasami śmieszny, nieco wybiegający do przodu lub znowuż refleksyjny, który rozgranicza rzeczywistość i jej cień, ale przede wszystkim jest bardzo mądry.

Efekty zakładu są katastrofalne. Relacje między bohaterami są całkowicie zrujnowane. Na końcu widz zdaje sobie ostatecznie sprawę, dlaczego pożegnanie, które rozgrywa się na początku opery, ma tak doniosłe i ważne znaczenie dla całego dzieła: później bowiem nic już nie jest takie samo, jak wcześniej i już nigdy takie nie będzie. Jest to pożegnanie ze szczęściem, które już nigdy nie wróci, ze szczęściem z czasu i epoki, która także należy już do przeszłości.

OBSADA / CAST

Fiordiligi

Edyta Piasecka-Durlak

Anna Wierzbicka

Dorabella

Agnieszka Czastka

Monika Ledzion

Anna Milewska-Janiszewska

Despina

Marta Boberska

Katarzyna Oleś-Blacha

Guglielmo

Mariusz Godlewski

Grzegorz Pazik

OBSADA / CAST

Ferrando

Tomasz Krzysica
Konrad Włodarczyk
Adam Zdunikowski

Don Alfonso

Dariusz Machej
Piotr Miciński

**Orkiestra, Chór i Balet
Opéry Krakowskiej
The Kraków Opera Orchestra,
Choir and Ballet**

Czas trwania spektaklu
Running time
2 h 30 min.

Lesław Czapliński

Czy bezkarnie igra się z trafem i miłością?

Igraszki trafu i miłości Marivaux, w których bohaterowie zamieniają się kostiumami ze swoimi służącymi by lepiej poznać intencje starających się o ich względy, wyrosły z gatunku dramatów, których fabuła służyła ilustracji pewnej tezy, dającej się ująć w przysłowie. Pokrewnym gatunkiem były sztuki, w których oś intrygi wynikała z uczynionego zakładu i stanowiła rodzaj eksperymentu. Należała do nich inna komedia Marivaux, a mianowicie tytułowy *Spór* o to, czy miłość jest skłonnością wrodzoną, czy nabytą? A wszystko to działo się w aurze oświeceniowego libertynizmu, kiedy wyzwolony rozum zrywa okowy krępujących go przesądów. Z połączenia obydwu wspomnianych tendencji narodziło się niewątpliwie libretto Lorenza Da Ponte, zainspirowane rzekomo przez autentyczne zdarzenie, jakie rozegrało się w Treście. Historia rzekomo opowiedziana została przez cesarza Józefa II, który zamówił u Mozarta operę *Così fan tutte* (KV 588). Otóż dwóch młodych oficerów założyć się miało o to, czy ich wybranki pozostaną im wierne, po czym starają się o tym przekonać, w przebraniu czyniąc im awanse.

Sam motyw wypróbowywania wierności ma o wiele dłuższy rodowód literacki. Już w *Przemianach* Owidiusza Kefalos pod zmienioną postacią uwodzi własną żonę Prokris, aby zyskać pewność, co do jej stałości. Podobny przebieg posiada epizod z XLIII pieśni *Orlanda szalonego* Ariosta. Słowa Rinalda, tak oto podsumowującego wysłuchaną opowieść: „Nie dziwuj się, iż złotem piękna twoja żona /Do złamania przysięgi wspólnej przywiedziona: /Nie pierwsza, nie dziesiąta, nie ostatnia była”¹, mógłby przyjąć za własne hasło Don Alfonso, kierujący nimi intrygi w operze Mozarta i wypowiadający na koniec tytułowy komentarz-przysłowie: *Tak czynią wszystkie*, któremu odpowiada osobny temat muzyczny. Istnieje ponadto jeszcze jedno źródło operowej fabuły, a mianowicie ustęp z *Don Kichota* Cervantesa, w którym florentczyk Anzelm prosi przyjaciela Loratiusza, aby na niby zalecał się do jego żony Kamili, co przynosi dla całej trójki oplakane skutki. Z tą ostatnią historią zetknął się Mozart za sprawą opartej na niej opery Pasquale Anfossiego, do której wznowienia w 1783 roku dokomponował dwie arie. Miał też osobiste powody, by zająć się tą tematyką, albowiem swojej żony Konstancji, której imię sugerowałoby stałość, nie musiał wystawiać na pokusy, skoro sama dostarczała okazji do podejrzeń, o czym świadczy list z połowy sierpnia 1789.

Z kolei Dominique Fernandez² uważa, iż Mozart, tworząc wizerunki operowych sióstr Fiordiligi i Dorabelli, tak naprawdę myślał o Konstancji i jej siostrach, z którymi wszystkimi łączyły go związki romansowej natury (skądinąd siostrami w życiu prywatnym miały być również Adriana Ferraresi del Bene i Luisa Villeneuve, odtwórczynie tych ról na wiedeńskiej prapremierze 26 stycznia 1790).

Imiona obydwu scenicznych sióstr zaczerpnięte zostały z istniejących dzieł. Fiordiligi - „Kwiat przywiązania” zawdzięcza swoje imię bohaterce poematów o Orlandzie Boiarda i Ariosta, będących być może jej ulubioną lekturą, skoro śladem tamtej postanawia w II scenie II aktu podążyć za ukochanym



w bitewne szranki. Z kolei pierwowzorem Dorabelli („Pozłacana piękność”) była ariostowska Doralika, nie mająca skrupułów przed pocieszaniem się w ramionach kolejnych kochanków, do których akurat uśmiechała się fortuna. Także ich służąca Despina, rzeczniczka równouprawnienia kobiet jeszcze zanim wymyślono to pojęcie, posiada daleką antenatkę u Ariosta – Fiordyspinę – pałającą namiętnością do siostry Rinalda – Bradamanty. Czy można z tego wynosić, że i mozartowska subretka żywi erotyczne skłonności do swych chlebobawczyń i dlatego uczestnicy w intrydze Don Alfonsa, aby skłócić je z narzeczonymi: Guglielmem i Fernandem? Czy i w przypadku Alfonsa, określanego w librecie mianem „starego kawalera”, w żywionych przezeń uprzedzeniach i niechęci do kobiet można się dopatrzeć podtekstu homoerotycznego, co otwiera nowe możliwości interpretacyjne, zwłaszcza w dobie obyczajowej emancypacji i politycznej poprawności?

Według przywoływanego wcześniej Fernandeza Don Alfonso jest kolejnym w operach Mozarta uosobieniem autorytarnego ojca, starającego się pokrzyżować matrymonialne plany syna. Wszystko to zaprzecza opinii Wagnera jakoby *Cosi fan tutte* kompozytor pisał wbrew sobie, a powstała muzyka nie dorównywała tej z *Wesela Figara*. Tymczasem sam tytuł pochodzi właśnie z tego ostatniego, z występującej jako pointa tercetu w I akcie kwestii Basilia. O tym, że był to wybór samego Mozarta przekonuje fakt, że przeniesiono nie tylko słowa, ale i towarzyszący im motyw muzyczny, pojawiający się już w uwerturze, a następnie w akompaniamencie pierwszej arii





Dorabelli (nr 11 *Smanie implacabili*), poddając w wątpliwość szczerość jej lamentu. W ogóle zdawał się on przywiązywać duże znaczenie do pisanego dramatu, skoro wprowadzał do partytury zmiany polegające m.in. na zastąpieniu pierwotnej arii Guglielma z I aktu przez nową, bardziej dostosowaną do charakteru postaci i sytuacji (nr 15 *Non siate ristori*). Nie przejął też mechanicznie odziedziczonej po baroku muzycznej retoryki, lecz w sposób głęboko przemyślany posłużył się tonacjami i ich modulacjami do celów dramaturgicznych (przebieg finałów obydwu aktów), a także wyborem pierwszoplanowych instrumentów w akompaniamentcie czy rodzajem artykulacji (zaopatrzenie smyczków w tłumiki w arii nr 17 *Un aura amorosa*

dla wywołania odrealnionego kolorytu brzmieniowego). Kiedy indziej jednak sprawia wrażenie jakby bawił się konwencjami na co wskazuje niewspółmierność zastosowanych środków wobec okoliczności. Dotyczy to dwóch pierwszych arii obydwu sióstr, będących reakcją na rozstanie z narzeczonymi oraz umizgi „Albańczyków”: „Sempronia” (Ferrando) i „Scipia” (Guglielmo). Malujące się w nich wzburzenie jakby żywcem zapożyczone zostało z oper seria, podobnie jak liczne recytatywy z akompaniamentem orkiestry. W przypadku Fiordiligi (nr 14 *Come scoglio*) wyraża się to w ponaddwuoktawowym zasięgu skali (a-c^{'''}) oraz duodecymowych przeskokach interwałowych w śpiewie. Po części tylko wytłumaczeniem mogły być niezwykle warunki wokalne wspomnianej Ferraresi, na cześć której w librecie nazwano bohaterki „damami ferraryjskimi”.

Z gruntu fałszywym pozostaje przekonanie o nieobecności *Cosi fan tutte* w dziewiętnastowiecznym repertuarze operowym. To prawda, że w Niemczech z uwagi na rzekomą obsceniczność treści grano je w przeróbkach, z dialogami zamiast recytatywów, ale już w wiktoriańskiej Anglii wielokrotnie powracało na afisz. W praktyce scenicznej najczęściej odwoływano się do ducha commedii dell'arte. Wszystko bowiem zdaje się być tu grą i udaniem (iż bohaterki nie poznają ukochanych w stroju „Albańczyków” i w przeciągu niespełna doby im ulegają), a przykładanie do umownej akcji reguł prawdopodobieństwa okazuje się grubym nieporozumieniem (choć podobnych mistyfikacji ze zmianą wyglądu z upodobaniem i powodzeniem dokonywał na przykład Jerzy Kosiński). Mamy zatem do czynienia ze światem karnawałowym w rozumieniu Michaiła Bachtina, kiedy przestają obowiązywać dotychczasowe normy, rodzajem maskarady, choć paradoksalnie, to właśnie wtedy postacie zaczynają być bardziej na serio i właściwiej dobrane, również pod względem muzycznym. Wrażliwej Fiordiligi bardziej odpowiada marzycielski Ferrando (którego natura w pełni dochodzi do głosu w lirycznej arii nr 17), a na dodatek oboje śpiewają głosami wysokimi, podczas gdy zmysłowej Dorabelli bliższym wydaje się porywczy Guglielmo, a i spokrewnieni są również typem rejestrów wokalnych. Fernandez uważa wręcz, że w osobie Ferranda Mozart sportretował siebie samego, aby w ten sposób unaocznic sobie jak wyglądałoby jego życie, gdyby zamiast Konstancji (Dorabelli) poślubił jej siostrę Alojżę, reprezentowaną przez Fiordiligi. Z tych powodów Colin Graham kończył swe przedstawienie w nowojorskiej Metropolitan Opera fałszywym



ślubem z „Albańczykami”, a w zurychskiej inscenizacji Davida Freemana doprowadzono akcję do zdemaskowania wiarołomstwa, czego skutkiem stawało się nieuchronne zerwanie. W obydwu przypadkach rezygnowano ze sztuczności powrotu do punktu wyjścia jak gdyby nic nie zaszło, a bohaterowie nie odkryli prawdy o sobie. Trafnym wydaje się spostrzeżenie Lii Rotbaumówny³, która tak oto wyjaśnia mechanizm powstałej sytuacji: „Miłość narzeczonych to rycerska galanteria, sentymentalna tkliwość, wszystkie ich uczucia i postęпки są w „dobrym tonie” i wszystko jest zawczasu wiadome? Nowa miłość, jak ją maluje muzyka, przynosi posmak przygody, pokusy, grzechu? Przedtem siostry były zaręczone, teraz zostały uwiedzione”.

U Cervantesa próba wierności kończyła się tragicznie. Również u Mozarta rzuca cień na dalsze losy postaci. Zdaje się bowiem wynikać z tego inny niż tytułowy, antyfeministyczny morał, a mianowicie, iż „nie igra się z miłością”. Sformułuje go jednak dopiero w następnej epoce i uczyni tytułem swej komedii Alphred de Musset...

1) Lodovico Ariosto, *Orland szalony*, w tłum. Piotra Kochanowskiego, Kraków 1905, t. 3, s. 291

2) Dominique Fernandez, *L'arbre jusqu'aux racines*, Paris 1972, s. 274 – 278

3) Lia Rotbaumówna, *Opera a jej kształt sceniczny*, Kraków 1969, s. 53

OPERA KRAKOWSKA

Dyrektor Naczelny
Piotr Rozkrut

Dyrektor Artystyczny
Piotr Sułkowski

**OPERA
KRAKOWSKA**
ul. Lubicz 48
31-512 Kraków
tel.: 012 628 91 01
fax: 012 628 91 03
www.opera.krakow.pl

REZERWACJA

Rezerwacja biletów grupowych,
informacja o repertuarze,
zawieranie umów abonamentowych
ul. Lubicz 27, tel.: 012 628 91 13, 15
fax 012 628 91 11
rezerwacja: 8.00-16.00
e-mail: bilety@opera.krakow.pl
e-mail: kasa.opera@neostrada.pl

KASA BILETOWA SCENA OPEROWA

w gmachu Teatru im. J. Słowackiego,
Plac Św. Ducha 1
tel.: 012 421 16 30
kasa czynna:
poniedziałek, piątek, sobota
10.00 - 13.00, 16.00-19.00
wtorek, środa, czwartek:
13.00-18.00
niedziela: 12.00-19.00
Kasa akceptuje karty kredytowe

Fotografie / Photographies by - Evolution, W. Siwanowicz
okładka - E. Piasecka-Durlak (Fiordiligi),
A. Cząstka (Dorabella)

- s. 4 - K. Włodarczyk (Ferrando), G. Pazik (Guglielmo),
E. Piasecka-Durlak (Fiordiligi), A. Cząstka (Dorabella),
- s. 6 - scena zbiorowa
- s. 11 - na I planie K. Włodarczyk (Ferrando),
G. Pazik (Guglielmo)
- s. 12 - E. Piasecka-Durlak (Fiordiligi)
K. Oleś-Blacha (Despina), A. Cząstka (Dorabella)
- s. 13 - D. Machej (Don Alfonso), K. Oleś-Blacha (Despina)
- s. 15 - scena zbiorowa

Redakcja / Editing: **Małgorzata Kubik**
Opracowanie graficzne, skład i łamanie
Artwork and Layout: **Dariusz www.Bebnowski.pl**
Tłumaczenie / Translating: **Henryk Zwolski**
Druk / Print: **BTL**
Wydawca / Publisher: **Opera Krakowska**
Maj / May 2007



Opera Krakowska
instytucja kultury
Województwa
Małopolskiego

Partner:



Patronat medialny:

DZIENNIK POLSKI



KARNET



Z dumą wspieramy polską kulturę



Mecenas
Kultury
2003



Mecenas
Kultury
Krakowa
2004



Mecenas
Filharmonii
Narodowej
2005

Bank BPH

OPERA

KRAKOWSKA

W.A.MOZART

COSÌ FAN TUTTE

*Tak czynią wszystkie
czyli Szkoła kochanków*

10 czerwca 2007

12 spektakl

wykonawcy:

Fiordiligi

Dorabella

Despina

Guglielmo

Ferrando

Don Alfonso

Mimowie

Anna Wierzbicka

Agnieszka Cząstka

Katarzyna Oleś-Blacha

Mariusz Godlewski

Adam Zdunikowski

Dariusz Machej

Adam Klafczyński

Marek Kobielski

Igor Wroniecki

Dyrygent

Tomasz Tokarczyk



Makieta nowego gmachu
Opéry Krakowskiej
fot. Janusz Leśniak

O P E R A
K R A K O W S K A

ul. Lubicz 48
31-512 Kraków
tel.: 012 628 91 01
fax: 012 628 91 03
www.opera.krakow.pl