

WOLFGANG AMADEUS
M O Z A R T

WESELE FIGARA





Wolfgang Amadeusz Mozart

WOLFGANG AMADEUS
M O Z A R T

WESELE FIGARA

Premiera / Premiere
15, 17 czerwca / June 2012
Opera Krakowska



Opera Krakowska
instytucja kultury
Województwa
Małopolskiego

WOLFGANG AMADEUS
M O Z A R T

WESELE FIGARA

Le Nozze di Figaro
The Marriage of Figaro

Opera buffa w czterech aktach / Opera buffa in four acts

Libretto

Lorenzo da Ponte wg Pierre'a Augustina Beaumarchais
Lorenzo da Ponte after Pierre-Augustin Beaumarchais

oryginalna wersja językowa / in the original Italian

Prapremiera / World premiere
Wiedeń, Burgtheater, 1.05. 1786

Premiera polska / Polish premiere
Warszawa 1885

Reżyseria / Director
Laco Adamik

Kierownictwo muzyczne / Music Directors
Tomasz Tokarczyk

Scenografia i kostiumy / Set and Costume Designer
Barbara Kędzierska

Ruch sceniczny / Stage Movement Designer
Romana Agnel

Przygotowanie Chóru / Chorus Master
Zygmunt Magiera

Realizacja światła / Lighting
Dariusz Pawelec

OBSADA / CAST

HRABIA ALMAVIVA / COUNT ALMAVIVA

Mariusz Kwiecień

Robert Gierlach, Leszek Skrla

HRABINA ALMAVIVA / COUNTESS ALMAVIVA

Magdalena Barylak, Katarzyna Oleś-Blacha

Anna Wierzbicka, Karin Wiktor-Kałużka

ZUZANNA / SUSANNA

Katarzyna Oleś-Blacha, Iwona Socha

FIGARO

Robert Gierlach, Przemysław Firek, Krzysztof Szumański

CHERUBIN / CHERUBINO

Anna Bernacka, Monika Korybalska

MARCELINA / MARCELLINA

Agnieszka Częstka, Jolanta Gzella

BARTOLO

Przemysław Firek, Volodymyr Pankiv

BASILIO

Imeri Kawsadze, Adam Zdunikowski

DON CURZIO

Janusz Dębowski, Imeri Kawsadze, Krzysztof Kozarek

BARBARINA

Marta Poliszot-Holzmann, Agata Widera-Burda, Karolina Wieczorek

ANTONIO

Władysław Guzik, Krzysztof Witkowski

oraz / and

Krzysztof Dekański, Roman Klimowicz, Stanisław Knapik, Adam Sadzik

Basso continuo - Andrzej Zawisza

Orkiestra i Chór Opery Krakowskiej**Krakow Opera Orchestra and Choir**

Dyrygent / Conductor

Tomasz Tokarczyk

Asystent reżysera / Director's Assistant
Agnieszka Sztencel

Asystent kierownika muzycznego / Music Director's Assistant
Grzegorz Brajner

Asystent scenografa i kostiumografa / Set and costume Designer's Assistant
Izabela Firek

Inspicjenci / Stage Managers
Anna Jaworska, Magdalena Wąsowska

Suflerzy / Prompters
Krystyna Behounek, Dorota Sawka

Korepetytorzy solistów / Soloist Coaches
Irena Celińska-Głodek, Kristina Kutnik
Olha Tsymbalyuk, Natalia Wasidlow

Akompaniator Chóru / Choir Accompanist
Magdalena Kurek

Tłumaczenie tekstu na tablicę świetlną / Supertitles translated by
Dorota Sawka



Mariusz Kwiecień jako Hrabia Almaviva w *Weselu Figara* w Operze Krakowskiej
Mariusz Kwiecień as Count Almaviva in *The Marriage of Figaro* at The Krakow Opera
Fot./Photo: Jan Zych

TADEUSZ SŁAWEK

*Tak toczy się świat.***Beaumarchais, miłość, polityka.**

Książęta krwi oklaskujący autora, wielcy panowie błagający o bilet wstępu, wielkie damy przepędzające cały dzień w łóżach aktorek, aby nie stracić lepszego miejsca, gwardia rozpedzona, drzwi wyłamane, trzy osoby uduszone.

-Frédéric Grimm w swym pamiętniku o paryskiej premierze *Wesela Figara* Beaumarchais'go, 27 kwietnia 1784 roku.

1.

Wszystko dzieje się w oszałamiającym tempie, jakby historia postanowiła zgęścić swoją materię, chcąc pokazać jak bardzo zawikłane, ale i podatne na przygodne zrządzenia losu jest życie człowieka. W ciągu kilku ledwie godzin spiętrzają się intrygi, ważą się losy małżeństw, rodzinnych tożsamości. Dzień to iście „szalony”, *la folle journée*, jak zapowiada pełny tytuł dzieła, o którym mówimy. Ramą dla sztuki Beaumarchais'go *Szalony dzień czyli wesele Figara* jest napięcie między skrupulatnymi planami, jakie czynimy, a tym, jak krzyżuje je przypadkowe, nieoczekiwane zdarzenie. Z jednej strony jest więc przemyślna intryga, z drugiej – zrządzenie losu, nad którym nie sprawujemy władzy. Ucieczka Cherubina przez okno alkowy Hrabiny niemal zrujnuje plan Zuzanny, bowiem zawsze jest ktoś, w tym przypadku sam Figaro – skądinąd mistrz intrygi przecież, „Intryga i pieniądze: Figaro w swoim żywiole”, powie o nim Zuzanna – który niewciągnięty w spisek narazi na szwank jego skuteczność. Przypomina się okrzyk bohatera Lawrence'a Sterne'a „Tristramie Shandy byłeś, jesteś i będziesz ofiarą błędnego przypadku!”. Na początku aktu IV Figaro wyzna: „Przypadek lepiej się spisał niż my wszyscy [...]. Tak toczy się świat (*ainsi va le monde*): człowiek się mozoli, snuje plany, ciągnie w jedną stronę; los spełnia je z drugiej”. Nie powinniśmy zapominać o lekcji Sterne'a, pierwszego piewcy przygodności ludzkiego losu, ale i pierwszego, który uczył dopatrywać się w tym nie tyle skażenia, co zaskakującego wyzwania dla ludzkiego losu. Intryga jest zresztą w sztuce de Beaumarchais'go synonimem polityki; w III akcie Figaro powie: „Polityka, intryga mniejsza; ponieważ, jak sądzę, są one nieco spokrewnione z sobą....”.

2.

Polityka musi więc uwzględniać nie tylko to, co zaplanujemy, ale przede wszystkim winna radzić sobie z tym, czego zaplanować nie jesteśmy władni. Figaro jest w tej materii dobrym nauczycielem: zaskoczony, zawsze będzie próbował jakoś znaleźć się w wydarzeniu biegnącym nie po jego myśli. Przypomina Odyseusza: zmyśleniem, przebraniem chce sobie poradzić w niefortunnym położeniu. To cecha wszystkich postaci tej komedii, wszystkich – wyjąwszy Hrabiego, co okaże się znamienne. Hrabina na poczekaniu wymyśli wyjście z nieprzewidzianej kłopotliwej sytuacji proponując zamianę miejsc i strojów między sobą a Zuzanną: „... w miejsce kogo innego i w twoje ... gdybym ja sama...”. Świat jest zawsze bogatszy od naszych zamierzeń - taki winien być punkt wyjścia politycznych działań. Mówimy o „polityce”, bowiem *Wesele*, pomimo wysiłków autora libretta Lorenza da Ponte, jest tekstem politycznym.

Los powstałej w 1783 i wydanej drukiem rok później sztuki Pierre Augustine de Beaumarchais'go, trapionej przez cenzorów i osobistą niechęć króla Ludwika XVI przestraszonego jej wywrotową wymową, nie był łatwy. Szła za nią aura tekstu jeśli nie rewolucyjnego, to przynajmniej destabilizującego przyjęty porządek społeczny. W uwagach dołączonych później do swego dzieła de Beaumarchais pisał: „Uprzedzano władze za pomocą najpodstępniejszych donosów; szczerzo wpływowo korporacje; straszono lekkliwe damy; tworzono mi wrogów po zakryściach...”. Wiedział o tym dobrze da Ponte, który wspomina w swych pamiętnikach, jak po ukończeniu swojej i Mozarta pracy nad tekstem i muzyką opery („W sześć tygodni wszystko było gotowe”) udał się na audiencję do cesarza Józefa II, który ledwie co zakazał wystawienia tegoż dzieła niemieckiej trupie. Posłuchajmy znamienitych wyjaśnień autora. Da Ponte dopraszając się przyzwolenia na publiczne wykonanie dzieła Mozarta tłumaczył, iż pominął wiele scen z tekstu Beaumarchais'go, oraz dodawał: „opuściłem zatem i skróciłem to, co mogło obrażać delikatność i obyczajność przedstawienia, które Wasza Cesarska Mość zaszczyca swą obecnością”.

3.

Nie ulega wątpliwości, że - zważywszy libertyńską aurę epoki - „delikatność”, o której mówi da Ponte, odnosi się nie do obyczajowej, lecz przede wszystkim do politycznej wymowy tekstu francuskiego autora. Erotyczna swoboda faworyty Ludwika XV, słynnej madame du Barry, której utrzymanie – pisze historyk – pochłaniało miliony z kasy państwa, gorszyły mniej niż jej wpływy polityczne. Autor *Wesela Figara* nie był jedynie obserwatorem. Słynna scena sądowa III aktu ośmiesza reformę wymiaru sprawiedliwości, przedsięwziętą przez kanclerza René Maupeou, wyniesionego do władzy dzięki wstawianictwu du Barry. Nie jest więc przypadkiem, że kobiety rządzą intrygami w tekście komedii. Osiemnastowieczny świat Beaumarchais'go i Mozarta dzieli się na świat kobiet i mężczyzn nie tylko wedle biologicznego kryterium płci; każdy z tych światów ma do odegrania rolę polityczną. Polityka Hrabiego jest zachowawcza; polega na dostosowywaniu rzeczywistości do własnych potrzeb i zamierzeń. Przy nagłym zwrocie losu pozostaje tylko bezradne uznanie własnej grzeszności. Otwarte na improwizację i zdolne do szybkiego działania kobiety potrafią znaleźć rozwiązanie nawet wtedy, gdy wydarzenia przybierają niespodziewany obrót. Pan Desbrosses w dialogu Diderota *Mistyfikacja* ujmie to następująco: „Mają w sobie naturalną bystrość, której nie dorównamy przy pomocy naszych wszystkich książek... Podczas kiedy my kręcimy się w kółko, one trafiają w samo sedno”. Podpisuje się pod tą opinią Hrabia wyprowadzony w pole przez małżonkę: „Zdaje się nam, że jesteśmy wielcy politycy, a jesteśmy proste dzieci. To ciebie, pani, król winien wysłać w ambasadzie do Londynu”. Mladen Dolar, współczesny interpretator dzieła Mozarta napisze, że „w ostatecznym rozrachunku za wszystkie sznurki pociągają kobiety”, a relacja między Hrabinią a Zuzanną wskazuje drogę społecznej mobilności, której sprzeciwia się świat męskiego porządku. Wszak, czytamy dalej, „wymieniając się strojami Hrabina i Zuzanna wymieniają się jednocześnie rolami społecznymi”.

4.

Już taka sugestia musiała wydać się groźna Ludwikowi XVI i Józefowi II, chociaż zapewne wdzięk kobiecego świata, na którego wpływy nie byli obojętni, łagodził cenzorskie zapęły. Ale pisząc libretto na pewno musiał da Ponte zrezygnować ze słynnego długiego monologu Figara z początku aktu V, w którym sługa ujawnia zasadę nie-

sprawiedliwości regulującą sam fakt przetrwania w nowoczesnym społeczeństwie. Porządek świata dąży do samoutrwalenia, to zaś pogłębia różnice między stanami. W kończącym tekst Beaumarchais'go Wodewilu Zuzanna zapyta: „Skąd różnice są takowe?”, i odpowie: „Mam powiedzieć? To nie trafl!/ Silniejszy jest twórcą praw...”. Jej narzeczony sformułuje tezę radykalną: jedynym „trudem” uprzywilejowanej sfery „silniejszych” jest sam akt narodzin. „Cóżś uczynił dla zyskania tyłu przywilejów. Zadałeś sobie ten trud, aby się urodzić, nic więcej”, rzuca Figaro nieobecnemu Hrabie-mu. Powodzenie przychodzi jednym bez wysiłku, gdy inni wydatkują niezwykłą energię po to, aby tylko przetrwać: „ja, zgubiony w łada jakiej ciźbie, jedynie, aby istnieć musiałem rozwinąć więcej talentów, niż ich zużyto od stu lat, aby rządzić całą Hiszpanią” - kończy Figaro. Podobnie będzie pisał o Europie autor słynnych, wydanych w 1783 roku, *Listów amerykańskiego farmera*, Hector de Crèvecoeur. Europa rządzona jest prawami osobliwej fizyki społecznej: możni, minimalnie wydatkując wysiłek, dysponują wszystkim („Szlachectwo, majątek, stanowisko, urzędy...”, wylicza Figaro), pozostali zmuszeni są do nadludzkiego wysiłku, aby jedynie utrzymać się przy życiu zachowując mizerny stan posiadania. „Poza tym, człowiek dość pospolicity”, *du reste homme assez ordinaire*; ta uwaga Figara pod adresem Hrabiego jest już formułą rewolucji, która początkowo przynajmniej zakłada zderzenie wszelkich ochronnych warstw przywilejów, jakimi *ancient regime* broni się przed zmianami. Alexis de Tocqueville notuje, że to absurdalność przywilejów zrodziła bogatą literaturę XVIII wieku, a w konsekwencji sprzyjała rewolucji we Francji: „Widok tyłu niesprawiedliwych albo śmiesznych przywilejów, których ciężar dawał się coraz bardziej we znaki, a źródła były coraz mniej jasne, skłaniał czy wręcz zmuszał wszystkie umysły jednocześnie do zwrócenia się ku idei przyrodzonej równości wszystkich stanów”.

5.

Ameryka była snem i koszmarem oświeconej Europy. Snem, bowiem starała się spełnić postulaty oświeconych mędrców, kreślących wizję lepiej zorganizowanego, demokratycznego państwa; koszmarem – bowiem dowodnie wykazywała, że spełnienie owego europejskiego z gruntu marzenia nie jest możliwe w samej Europie. Niezrównany de Tocqueville nie ma wątpliwości: „wydawało się, że Amerykanie tylko wykonalni to, co wymyślili nasi pisarze; przyoblekli w realne kształty to, o czym my właśnie marzyliśmy”. Beaumarchais miał udział w tym marzeniu. Emanuel Rostworowski podaje, że autor *Wesela Figara* założył fikcyjne spółki kupujące za rządowe pieniądze broń dla walczących o niepodległość amerykańskich kolonistów. Sam Lorenzo da Ponte wybierze Amerykę, i nim zostanie założycielem italianistycznych studiów w Nowym Jorku, rozpocznie od kariery „drogerzysty”, traktując to zajęcie w jakimś sensie jako przedłużenie filozofii życiowej zapisanej w *Weselu Figara*. Nalewając poranny kieliszek wódki woźnicy, który zaszedł do jego przybytku komentuje w *Pamiętnikach* swój los cytatem z Beaumarchais'go: „Tak toczy się świat! Mimo to, jeśli wód obrany przeze mnie nie był szlachetny, to sakiewka nie cierpiała”. Trudno o bardziej dosłowne przełożenie poglądów Figara na język życiowej praktyki, w którym pieniądze odgrywają niemałą rolę. Gdy wpada mu w ręce kolejna sakiewka wypełniona pieniędzmi, podrzucając ją z ukontentowaniem Figaro zawoła: „To trzeci [posag]. Ten było ciężko zdobyć”.

6.

Figaro mówi jak Amerykanin, którego de Crèvecoeur nazywa „nowym człowiekiem”. Nie należący do tych, którzy mogą polegać na rodowych przywilejach, jest człowie-

kiem „luźnym”, poruszającym się w świecie twardych hierarchii niczym wolny elektron. Tam, gdzie każdy ma starannie wyznaczone miejsce, on jest zawsze nie „na miejscu”. Mistrz intrygi, nie potrafi się połączyć w nieustannie piętrzących się nowych konstelacjach przebrań. A przecież lubi ten świat spisków i intryg: „Dwie, trzy, cztery naraz, diabelsko powikłane i krzyżujące się wzajem”, powie o swym upodobaniu do chytrych wybiegów. Ale końcówka tej wypowiedzi już obwieszcza coś innego: „Byłem urodzony na dworaka” - a ponieważ poczynania Figara mają przecież świat dworaków skompromitować, więc nie może on wykazać nadmiernej biegłości w sztukach temu światu przynależnych. W rzeczywistości, w której króluje przebranie i maska, w świecie weneckich luster odbijających zawsze zamaskowane oblicza, Figaro może być każdym. Wszak nie ma ojca i matki, jest niczym tajemniczy przybysz z gotyckich powieści nawiedzający korytarze pałaców śmiertelnych. Ale i ta rola nie do końca jest jego; wszak mimowolnie odzyska matkę i ojca, a w finale okaże się niczym więcej niż szczęśliwym małżonkiem, który ochoczo, jakby zapominając o swych rewolucyjnych zapałach, przyjmuje rygory uporządkowanego świata. Kłaniając się widzom na pożegnanie powie: „Wyjawszy żonę i majątkiem, wszystkim innym służę z miłą chęcią”. Czyżby tak mieli kończyć rewolucyjniści i ludzie „niezależni”? Jako uczestnicy porządku naśladowującego stary ład? Figaro nie jest jednak klasycznym „rewolucjonistą”; nie chce wprowadzać nowego porządku. W gruncie rzeczy chce spokojnie i godnie żyć u boku pięknej Zuzanny. Ale w świecie absurdałnych przywilejów nawet to jest niemożliwe. Dlatego Figaro dąży do tego, by ludzka egzystencja bardziej zależała od decyzji jednostki i przygodności losu, niż od absurdałnie niesprawiedliwego sposobu zorganizowania społeczeństwa.

7.

Jean Starobinski pisząc o epoce rewolucji francuskiej wspomina o przedniej roli innego arcydzieła Mozarta, jakim był *Zaczarowany flet* z librettem Emanuela Schikanedera, ale nie zaniedbuje także *Wesela Figara*. Wrzenie rewolucyjne zapisuje się w dwóch rejestrach. We wspomnianym już szalonym tempie zdarzeń, nad którymi powołane instytucje i agendy w sztuce de Beaumarchais’go reprezentowane przez Hrabiego Almavivę już nie są w stanie zapanować. Sam Hrabia, ponoszący w sztuce ciągłe porażki, przyzna to z rozbrajającą szczerością w ostatniej scenie: „Chciałem bawić się z nimi w chytrą, a oni potraktowali mnie jak dziecko”. Co więcej, Hrabia dopowiadając ze śmiechem „Nie żałuj tego, hrabio”, da wyraźny sygnał, że uznanie klęski jest jedynym sposobem zachowania władzy, będącej właściwie tylko pozorem. Już ironicznie brzmią skierowane do Hrabiego Almavivy zapewnienia Marceliny: „Wasza dostojność jesteście wszechwładnym panem, najwyższym sędzią prowincji”. Powie Starobinski, że przywrócenie względnego ładu dzieje się za sprawą przyzwolenia na nieład, a może nawet chaos i szaleństwo. Ale drugim rejestrem wywrotowych uniesień jest muzyka, do której przywilejów należy burzenie ustalonych symetrii i hierarchii. W 1789 roku Quatremère de Quincy w traktacie poświęconym operom buffa pisał, że muzyce przystoi stymulowanie emocji do tego stopnia, iż może ona radość zastąpić szaleństwem, nieszczęście rozpaczą, wzniosłą miłość ekstatycznym uniesieniem. Może radykalność tych doznań będących dziełem muzyki przysłoniła ich polityczne znaczenie, skoro da Ponte notuje, że wezwany przez cesarza Mozart zagrał kilka fragmentów partytury, które „nadzwyczaj spodobały się cesarzowi i, bez żadnej przesady, oszołomiły go”. Niewykluczone, że radykalnie emocjonalny charakter muzyki Mozarta skupił uwagę cesarskiego słuchacza na intrydze miłosnej, skutecznie kamuflując dźwięki mogące zaburzyć polityczny porządek rzeczy.

8.

Nie ulega jednak wątpliwości, że komedia Beaumarchais'go splata z sobą te dwie linie: jest sztuką o tym, jak władza i eros należą do jednej sfery *concupiscentia*. Dlatego utyskiwanie na przebiegłość kobiet sąsiaduje z rewolucyjnymi enuncjacjami. Cherubin narzeka: „Płci uroczą, ty zwodnico, / Źródło naszych mąk i bied”; ale ledwie kilka wersów wcześniej Figaro wygłosi rewolucyjną tezę: „Tysiąc królów z ołtarza/ Śmierci zmiotł wszechmocny gest:/ Wolter nieśmiertelny jest...”. Te dwie sfery nie kłócą się z sobą. Mamy bowiem do czynienia z dziełem o erotyce władzy i władztwie erotyki. Tym, co je łączy jest pożądanie, czyli wspomniana *concupiscentia* właśnie. Sfery te splątują się z sobą, ale są w istocie także od siebie różne: władza (nawet jeśli przyznać, iż łączy ją z erosem kwestia pożądania) domaga się jednak chłodnej rozważy, erotyka przeciwnie – jest domeną, w której zdrowy rozsądek nie odgrywa głównej roli. Szczególnie więc ważne jest to, że Beaumarchais pokazuje, jak bezładne pożądanie pozostaje w służbie władzy politycznej: Hrabia w geście rozumnego polityka oficjalnie rezygnuje z prawa pierwszej nocy, ale nie oznacza to, że zamierza się go wyrzec. Dialektyka władzy polega na niewyrzekaniu się tego, co może jej zaszkodzić w oczach obywatela, przy jednoczesnym poszukiwaniu środków osiągnięcia tego, z czego właśnie zrezygnowała. Trawestując nieco Clausewita powiedzieliśmy, że polityka to sztuka osiągania innymi środkami tego, czego wyrzekliśmy się jawnie i oficjalnie. Na pytanie Hrabiny, czy zamierzał ją uwieść, Zuzanna odpowie: „Och nie! Pan hrabia nie zadaje sobie tyle trudu z prostą służącą. Chciał mnie kupić”. Gdy Figaro zechce wyrazić nadzieję, że obyczaje Hrabiego ulegną zmianie przywołując stare przysłowie „Póty dzban wodę nosi, póki...”, Bazyllo przerwie mu dopowiadając „...się nie napełni”. Polityka jest żądzą władzy, a oddana żądzy erotyka okazuje się jej zdradliwym sprzymierzeńcem. Sprzymierzeńcem – gdyż władza zachęca do spełniania własnych zamierzeń i je umożliwia; zdradliwym – bowiem może łatwo stać się przyczyną upadku. Tak dzieje się w *Weselu*, w którym Hrabia raz po raz zostaje wystrychnięty na dudka i nic nie spełnia się z jego planów erotycznych podobojów. Taką lekcję odbierzemy również na przykład z *Miarki za miarkę* Szekspira, w której Angelo, surowy dyktator moralny, nagle odkrywa moc Erosa, i w rezultacie „sprawy państwa (...)/ Są niby książka dobra, lecz zbyt często/ Czytana: stały się suche i nudne”. Erotyka władzy jest niekwestionowana; historia to zapis losów ludzi uwiedzionych władzą i we władzy zakochanych. Władza erotyki okazuje się niebezpieczna: może bowiem spowodować poważne zaburzenia relacji między nienasyconymi ambicjami jednostki a sprawą wspólną. Może i tu odnajdziemy przeczuć nadciągającej rewolucji: w libertyńskiej epoce, której patronami byli bohaterowie *Niebezpiecznych związków*, erotyka oddana zawsze narcystycznej sprawie jednostki i jej ambicji musiała zderzyć się gwałtownie z dążeniami tych, którzy – początkowo przynajmniej – chcieli przemawiać nie w swoim imieniu jedynie.

9.

Opera Mozarta zdaje się rozgrywać między dwoma formułami mającymi opisać świat jeszcze nie rewolucyjny, lecz zdecydowanie odmienny od świata „starego” porządku. Alexis de Tocqueville roztrząsając intelektualne zaplecze rewolucji francuskiej zauważa, że pomimo wielkiej rozbieżności poglądów panującej między poszczególnymi autorami, jednak wszyscy oni spotykają się w jednym punkcie: „wszyscy uważają, że skomplikowane i tradycyjne zwyczaje rządzące społeczeństwem ich czasu należy zastąpić przez zasady proste i elementarne, wywiedzione

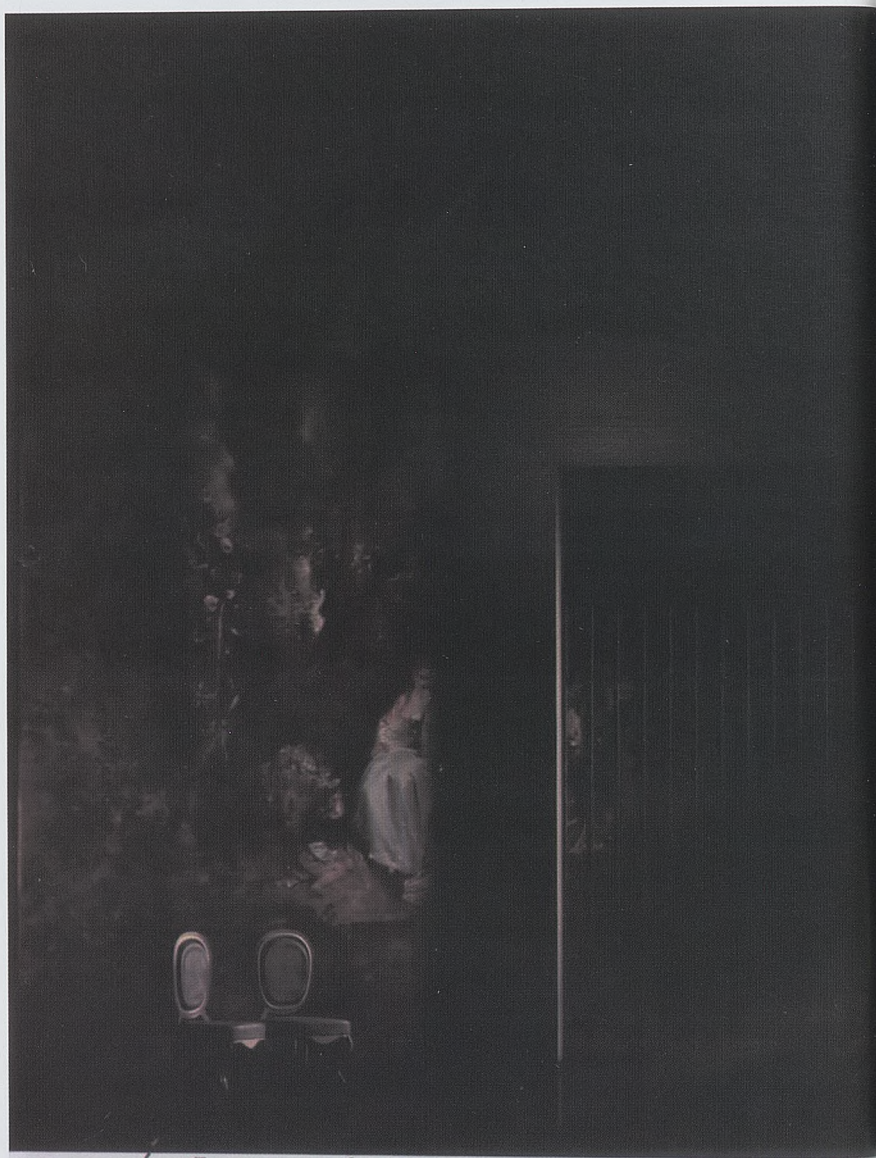
z rozumu i prawa naturalnego”. Cytowana już uwaga Figara oddaje właśnie jedną z tych „prostych zasad”: „poza tym człowiek pospolity”. Wyznanie to wynika z przyjętej reguły oceniania człowieka poza ochronnym, a dla innych zabójczym gorsetem społecznego ładu i przywilejów lub utrudnień będących jego konsekwencją. Gdy Zuzanna zamienia się strojami z Hrabinią, dokonuje takiego właśnie aktu czasowego, przynajmniej na razie, zawieszenia obowiązującego porządku. Drugą formułę przynosi finał opery, w którym głosy przekonują nas zgodnie, że „Wszyscy teraz zaznamy szczęścia” (*Tutti contenti saremo così*). To zapowiedź nowego porządku, w którym akcent pada nie tyle na „szczęście”, co na „wszyscy”. Ale marzenie to tyleż szlachetne, co płonne. Mozart i da Ponte chcą, byśmy przy nim pozostali, ale Beaumarchais każe odezwać się staremu porządkowi, przy czym będzie szukał jego podstaw nie w polityce, lecz w sposobie, w jaki ludzie urządzają się w świecie zabiegając przede wszystkim o własne sprawy. Figaro w przedostatniej swej kwestii dokona podsumowania, które wraca nas niemal do początku komedii: „Byłem biedny, pogardzano mną. Okazałem nieco talentów, rzuciła się na mnie zawiść”. Ostatecznie to zawsze między pogardą a zawiścią muszą szukać dla siebie miejsca wzniósłe polityczne zamierzenia. „Znam ludzi” dopowie Bartolo, aby rozwiać ostatnie złudzenia.

Tadeusz Sławek

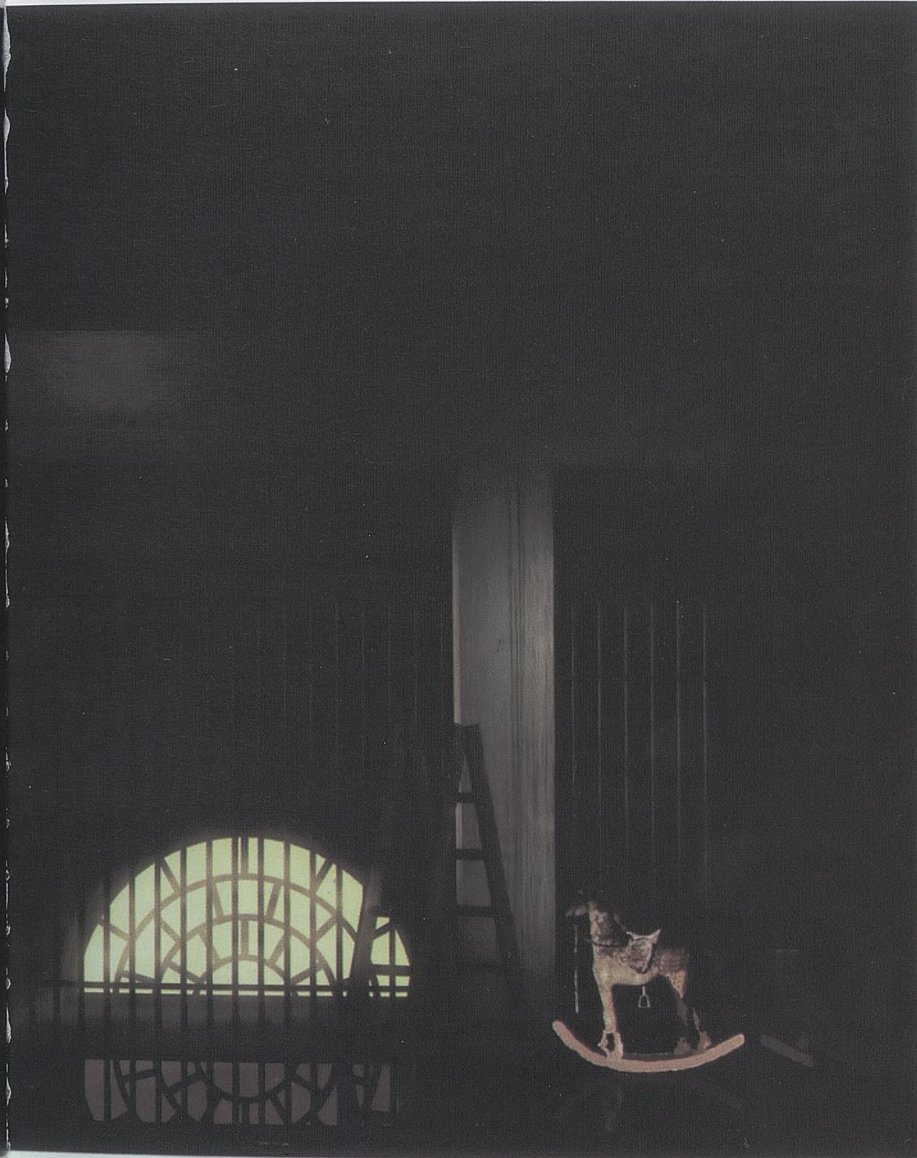
Korzystałem z następujących prac:

- Pierre Augustin de Beaumarchais: *Wesele Figara*, przeł. T. Żeleński-Boy. PIW, Warszawa 1959.
 Denis Diderot: *Mistyfikacja. Sen D'Alemberta*, przeł. J. Kott. PIW, Warszawa 1962.
 Lorenzo da Ponte: *Pamiętniki*, przeł. J. Popiel. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1987.
 Emanuel Rostworowski: *Historia powszechna. Wiek XVIII*. PWN, Warszawa 2001.
 William Shakespeare: *Miarka za miarkę*, przeł. M. Słomczyński. Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2004.
 Jean Starobinski: *The Emblems of Reason*. University of Virginia Press, Charlottesville 1982.
 Lawrence Sterne: *Życie i myśli Imć Pana Tristrama Shandy*, przeł. K. Tarnowska. Czytelnik, Warszawa 1974.
 Alexis de Tocqueville: *Dawny ustrój i rewolucja*, przeł. H. Szumańska-Grossowa. Aletheia, Warszawa 2009.
 Slavoj Žižek i Mladen Dolar: *Druga śmierć opery*, przeł. S. Królak. Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.

Tadeusz Sławek, profesor Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, jego rektor w latach 1996-2002. Poeta, tłumacz, eseista, zajmuje się historią literatury i kultury, zwłaszcza angielskiej i amerykańskiej oraz filozoficznymi podstawami literaturoznawstwa. Stały współpracownik „Tygodnika Powszechnego”. Autor wielu książek, ostatnio opublikował „Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata” (2010) i „Kim jesteśmy? Fragmenty do poezji Georga Trakla” (2011).



scenografie Barbara Kodrsko
režisér Leo Adamec



Nesle Figue
AKT I

TADEUSZ SŁAWEK

Such is the way of the world.

Beaumarchais, love, and politics.

Princes of blood applauding the author, great lords begging for a ticket, society ladies spending the whole day in the actresses' rooms to make sure of their places, the guard dispersed, the door broken down, three persons suffocated.

Frédéric Grimm writes in his diaries about the Parisian premiere of *The Marriage of Figaro* by Beaumarchais, 27 April 1784.

1.

Everything happens at a dizzying rate here, as though history decided to condense its matter, wishing to show how very complicated, but also susceptible to accidents of fate, the human life is. In just a few hours, intrigues are heaped on one another, the futures of marriages, and family identities, are decided. It is indeed a day of 'follies', *la folle journée*, as the full title of the work indicates. The framework for Beaumarchais's play *The Follies of a Day, or the Marriage of Figaro* is provided by the tension between precise plans and their frustration by an accidental, unexpected event. On one side, then, is an elaborate intrigue, on the other: a decree of fate, over which we have no control. Chérubin's escape through the window of the Countess's bedroom will nearly ruin Suzanne's plan because there is always someone – in this case Figaro himself, otherwise a master of intrigue ('Intrigue and money: you are in your element, Figaro,' Suzanne says) – who, being unaware of the conspiracy, compromises it. This brings to mind the exclamation summing up Lawrence Sterne's protagonist: 'Sport of small accidents, Tristram Shandy! that thou art, and ever will be!' As for accidents, at the start of Act Four, Figaro admits: 'Chance has done better than any of us (...). Such is the way of the world (*ainsi va le monde*): you work, you scheme, you try to organize things one way; fate determines them in another.' We should not forget the lesson of Sterne, the first extoller of the accidentality of human fate, but also the first one to teach us not to perceive it as a blemish, but rather as a surprising challenge to human fate. Actually, intrigue is synonymous with politics in Beaumarchais's play; in Act Three, Figaro says: 'Politics, intrigue – have it your way. They're pretty much the same, whichever way you look at them.'

2.

Politics, therefore, not only has to take into account what we plan, but primarily needs to deal with what is beyond our capacity to plan. Figaro is a good teacher in this matter: taken by surprise, he will always try to fit into an event which develops differently than he has expected. He resembles Odysseus: uses invention and disguise to cope with an unfortunate situation. This is a quality found in all the characters of this comedy, all except the Count, which will prove quite telling. The Countess instantly devises a way out of an unexpected predicament by proposing to swap places and costumes with Suzanne: 'Instead of sending you or someone else, what if I were to go myself?' The world is always richer than our intentions – this should be the starting point for any political action. We are referring to 'politics' because *The Marriage*, despite the efforts of the librettist Lorenzo da Ponte, is a political text. The fortunes

of the play written by Pierre Augustine de Beaumarchais in 1783 and published in print a year later, persecuted by censors and plagued by the personal disfavour of King Louis XVI, terrified by its subversive message, were far from easy. It was followed by an aura of a piece of writing which was, if not revolutionary, then at least a threat to the stability of the accepted social order. In his comments subsequently appended to his work, de Beaumarchais wrote: 'The authorities were warned through most treacherous means; the influential corporations were intimidated; faint-hearted ladies were scared; enemies were made for me in every parish...' Da Ponte was all too well aware of it, noting in his memoirs how, after both he and Mozart had finished working on the libretto and music of the opera ('In six weeks everything was in order.'), he obtained an audience with Emperor Joseph II, who had just forbidden a German company to perform that very play. Let us listen to the telling explanations of the author who, requesting permission for a public performance of Mozart's work, argued that he had left out a number of scenes from Beaumarchais's text, adding: 'I have omitted or shortened anything which might offend the delicacy and decency of a spectacle at which Your Majesty would be present.'

3.

There is no doubt that – given the libertine aura of the era – the 'delicacy' that da Ponte talks about refers not to the moral but to the political purport of the French author's work. The erotic liberty of Louis XV's favourite, the famous Madame du Barry, whose maintenance – a historian has noted – cost millions from the state treasury, scandalized society less than her political influence. The author of *The Marriage of Figaro* was more than an observer. The famous courtroom scene in Act Three ridicules the reform of judicial system undertaken by Chancellor René Maupeou, who owed his office to du Barry's support. It is then no accident that the intrigues in the comedy are handled by women. The 18th-century world of Beaumarchais and Mozart is divided into the separate worlds of women and men not only according to the biological criterion of sex; each of these worlds has a political role to play. The Count's politics is conservative; it consists in adjusting reality to his own needs and plans. In the face of a sudden turn of fate, all he can do is admit his own sinfulness. Open to improvisation and capable of quick action, women can find a solution even when matters take an unexpected turn. In Diderot's dialogue *Mystification*, this is aptly summarized by Mr Desbrosses speaking about women: 'They possess a natural sagacity, which we do not even come close to, with all our books... When we move in circles around a problem, they get right to the heart of it.' This opinion is endorsed by the Count, taken for a ride by his spouse: 'We men think we're rather good at politics but really we're only children who play at it. You're the one, Madam, the king should send as his ambassador to London.' Mladen Dolar, interpreting Mozart's works from today's perspective, writes that 'ultimately, it is the women who pull all the strings,' and the relation between the Countess and Suzanne indicates a path of social mobility, opposed by the masculine order of the world. Namely, as we can read a few lines down, 'when they exchange their clothing, the countess and Susanna also exchange their positions.'

4.

Just this suggestion alone must have seemed dangerous to Louis XVI and Joseph II, although surely the charms of the feminine world, to which they were not indifferent, mitigated their zeal in censorship. But when writing his libretto, da Ponte was inevi-

tably forced to omit Figaro's famous second monologue at the beginning of Act Five, where he exposes the principle of injustice which regulates the very fact of survival in society. The order of the world tends towards self-perpetuation, and this continues to exacerbate the differences between the estates. In the *vaudeville* concluding Beaumarchais's play, Suzanne wonders about these differences and finds their cause: 'It is not fair, it is not just. I'll tell you why for tell I must. Laws are written by the strong...' Her fiancée will formulate a radical thesis: the only 'effort' of 'the strong', i.e. the privileged class, is the mere fact that they come into this world: 'And what have you done to deserve all these advantages? Contrived to get yourself born, and that's it,' Figaro asks in reference to the absent Count. Good fortune comes to some without any effort whatsoever while others have to expend extraordinary amounts of energy just to stay alive: 'Buried among the nameless crowd, I've had to deploy more skill, more calculation, simply to survive, than it would take to govern the whole of Spain for a century,' Figaro concludes. A similar comment about Europe is made by the author of the famous *Letters from an American Farmer* (1783), Hector de Crèvecoeur. Europe is governed by the laws of peculiar social physics: the rich, expending minimum effort, have everything at their disposal ('Nobility, fortune, rank, position...', Figaro enumerates), while others are forced to make superhuman efforts just to sustain themselves, with scant possessions. 'As for the rest – you're really rather mediocre' (*du reste hom-me assez ordinaire*) – this comment that Figaro makes about the Count is in itself already a small revolution, which, at least initially, presupposes doing away with all the protective layers of privilege that the *ancien régime* uses to ward off change. Alexis de Tocqueville notes that the absurdity of the privileges gave rise to the profuse literature of the 18th century, and consequently proved conducive to the revolution in France: 'The sight of so many unjust or absurd privileges, the burden of which was more and more felt whilst their cause was less and less understood, urged, or rather precipitated, the minds of one and all towards the idea of the natural equality of man's condition.'

5.

America was the dream and nightmare of the enlightened Europe. A dream, because it tried to implement the postulates of the enlightened sages, formulating a vision of a better-organized, democratic state; a nightmare, because it demonstrated clearly that making this European dream come true in Europe was impossible. The matchless de Tocqueville has no doubts: 'The Americans seemed merely to have carried out what our writers had envisioned. They gave the substance of reality to what we were already dreaming.' Beaumarchais had a part in this dream. Emanuel Rostworowski writes that the author of *The Marriage of Figaro* formed shell companies which used government money to buy weapons for the American colonists fighting for their independence. Lorenzo da Ponte will choose America himself and, before he manages to organize Italian studies in New York, he will start his career as a 'grocer' (*droghgi-ero*), an occupation he treats as a practical implementation of the philosophy illustrated in *The Marriage of Figaro*. Remembering how he would pour out a morning dram of brandy to a carter who graced his shop, he comments on his fortunes in his *Memoirs*, resorting to a quote from Beaumarchais: 'Such is the way of the world! All the same, though the trade I had taken up was not a noble one, my purse did not suffer.' One can hardly imagine a more literal translation of Figaro's views into real-life practice, in which money plays a major role. When he ends up with another purse full of money, Figaro slaps it with content and cries out: 'And of the three, this was hardest to get hold of.'

6.

Figaro speaks like a true American, whom de Crèvecoeur calls 'the new man'. Unable to rely on the privilege of birth, he is a 'loose' man, moving around in the world of rigid hierarchy like a free electron. Where everyone has a specifically allotted place, he is always 'out of place'. Although a master of intrigue, he can no longer stay on top of the ever new constellations of disguise. But then he enjoys this world of plots and intrigue so much: 'two, three, four threads at the same time – all tangled up and criss-crossing,' he confesses his fondness for cunning plays. But the final line of the same utterance strikes a different note: 'I should have been a courtier,' and, considering that Figaro's efforts aim to compromise the world of the courtiers, he cannot allow himself to show excessive skill in the crafty arts reserved for that sphere. In a reality reigned by disguise and mask, in a world of Venetian mirrors that always reflect masked faces, Figaro can be anyone. After all, he has no father or mother, and thus resembles the mysterious man from nowhere who haunts the corridors of mortals' palaces in Gothic novels. But this role is not entirely his, either; inadvertently, he will even regain his mother and father, and in the finale he will turn out to be nothing more than a happy married man, who gladly accepts the rigorous rules of the ordered world, as though forgetting his revolutionary zeal. Taking his final bow before the audience, he says: 'Leaving aside my wife and my fortune, you will do me the honour, I trust,' inviting them to partake in his happiness. Is this perhaps how all revolutionaries and 'independents' are bound to end up? As participants of a social order imitating the ancient regime? However, Figaro is not a classic 'revolutionary'; he has no desire to institute a new order. Deep down, he wants to live a quiet and dignified life beside his fair Suzanne. But in a world of absurd privileges, even such a minimalistic agenda is not possible. Which is why Figaro wants the human existence to depend more on the decision of an individual and the accidentality of fate than on the absurdly unjust organization of society.

7.

Writing about the time of the French Revolution, Jean Starobinski points to the leading role of another masterpiece by Mozart, *The Magic Flute* with the libretto by Emanuel Schikaneder, but he is far from underestimating *The Marriage of Figaro*. The revolutionary ferment is recorded in two different registers here. One is the insane rate of events, as mentioned before, which the institutions and agencies of state – represented by Count Almaviva in Beaumarchais's play – are no longer capable of controlling. The Count, who continues to lose all his games in the play, admits it himself with disarming frankness in the final scene: 'I tried to make fools of them, and they've treated me like a child.' Moreover, responding to this with laughter: 'Don't feel sorry about it, my lord,' the Countess gives a clear signal that admitting defeat is the only way to retain power, which in itself is a mere appearance anyway. Some sarcasm can already be detected in Marceline's line seemingly assuring Count Almaviva: 'You are a great lord, the highest judge in the province.' Starobinski says that a relative order can be restored by permitting some degree of disorder, or perhaps even chaos and madness. But the other register for expression of subversive sentiments is the music, whose privileges include the right to undo the established symmetries and hierarchies. In his 1789 treatise on the *opera buffa*, Quatremère de Quincy writes that stimulation of emotions is justifiable in music inasmuch as it may replace enjoyment with madness, misfortune with despair, sublime love with ecstasy. The radical intensity

of these sensations, evoked by music, may have eclipsed their political significance, as da Ponte writes that, upon being summoned by the Keiser, Mozart played several fragments of his score for the monarch, which 'pleased him immensely and even – it is no exaggeration – filled him with amazement.' It is not entirely impossible that the radically emotional quality of Mozart's music focused the imperial listener's attention on the love intrigue, effectively camouflaging any sounds capable of upturning the political order of things.

8.

There is, however, no doubt that Beaumarchais's comedy interweaves these two threads: the play boils down to showing how political power and eros both belong in one sphere – that of concupiscence. This is why complaints about the cunning of women are interlaced with revolutionary enunciations. Chérubin complains: 'Lovely ladies, gossamer light, / Give us many a sleepless night,' but just a few lines before, Figaro utters his revolutionary thesis: 'Let majesty parade its crown, / Voltaire will cast the tyrant down...' These two spheres are in no conflict: we are indeed dealing here with a work about the eroticism of power and the power of eroticism. Their common denominator is desire, i.e. none other than concupiscence. These spheres are intertwined, but are indeed also different from each other: power (even if one were to admit that the issue of desire links it to eroticism) still requires cool-headed reasoning; eroticism – quite the contrary – is a domain where common sense hardly plays a leading role. What is then of particular importance is that Beaumarchais shows how haphazard desire becomes the servant of political power: in a reasonable politician's gesture, the Count refrains from exercising his *droit de seigneur*, but this does not mean that he intends to waive it altogether. The dialectic of power consists in refraining from what could be perceived as undesirable in those in power in the eyes of the citizenry while, at the same time, looking for a means of attaining what they have just relinquished. Paraphrasing Clausewitz, we could say that politics is the art of attaining by other means the goal that we have publically and officially foregone. When asked by the Countess if the Count intended to seduce her, Suzanne replies: 'Oh, no! His Lordship wouldn't go to all that bother with one of his servants. No, he wanted to buy me.' When Figaro feels compelled to voice his hopes that the Count will mend his ways one day, he recalls an old proverb: 'The pitcher can only go to the well so often, and then what?' Bazile interrupts him by adding: 'It gets filled up.' Politics is about desire for power, and eroticism committed to desire proves to be its treacherous ally. An ally – because power encourages (and enables) those who hold it to satisfy their own agendas; treacherous – because it can easily become the cause of their fall. This is what happens in *The Marriage*, where the Count is taken for a ride over and over again, and none of his plans of erotic conquest ever succeed. This is the lesson we will also find in Shakespeare's *Measure for Measure*, in which Angelo, a stern moral dictator, suddenly discovers the power of Eros, and finds that 'The state, whereon I studied, / Is like a good thing, being often read, / Grown fear'd and tedious.' The eroticism of power is unquestionable; history is a record of the fortunes of individuals seduced by, and in love with, power. The power of eroticism proves dangerous: it can cause a serious disturbance of the relation between the insatiable ambitions of an individual and the common good of a larger community. Possibly, we can find a foreboding of the impending revolution here as well: in a libertine era whose patrons were the pro-

tagonists of *The Dangerous Liaisons*, eroticism, always committed to the narcissistic agenda and ambitions of an individual, was bound to collide with the cause of those who – at least initially – wanted to speak for a wider circle than themselves.

9.

Mozart's opera seems to play out between two formulas intended to describe a world that is not revolutionary yet, but already decidedly different from the world of the 'ancient' regime. When analyzing the intellectual background of the French Revolution, Alexis de Tocqueville observes that, despite the great discrepancy of opinions prevailing among the various authors, all of them reach consensus on one point: 'they all agreed that it was expedient to substitute simple and elementary rules, deduced from reason and natural law, for the complicated traditional customs which governed the society of their time.' Figaro's remark, already quoted here, expresses one of those 'simple' rules: 'As for the rest – you're really rather mediocre' – here is an observation resulting from adopting the principle of evaluating a person outside their protective (although pernicious to others) armour of social order and privileges, or the obstacles that are its consequence. When Suzanne swaps costumes with the Countess, she performs exactly such an act of temporary (at least for now) suspension of the prevailing order. The other formula comes with the finale of the opera, in which the voices try to convince us in unison that 'Everyone will be happy now' (*Tutti contenti saremo così*). This is an announcement of a new order, in which emphasis is not so much on 'happy' as on 'everyone'. But this is a dream as noble as it is futile. Mozart and da Ponte want us to stick to it but Beaumarchais gives voice to the old order, the ancient regime, although looking for its foundations not in politics but rather in the way in which people settle down in the world, looking primarily after their own affairs. In his last but one utterance, Figaro formulates a recapitulation that takes back almost to the opening scene of the comedy: 'I was poor and people despised me. I showed some spirit, and their hatred intensified.' Ultimately, idealistic political agendas are always bound to look for a place for themselves somewhere between contempt and envy. 'I know what they're like' Bartholo says of his fellow men, to dispel any illusion we may still have.

Tadeusz Sławek

I have used the following works:

- Pierre Augustin de Beaumarchais: *Wesele Figara*, trans. T. Żeleński-Boy. PIW, Warszawa 1959.
 Denis Diderot: *Mystyfikacja. Sen D'Alemberta*, trans. J. Kott. PIW, Warszawa 1962.
 Lorenzo da Ponte: *Pamiętniki*, trans. J. Popiel. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1987.
 Emanuel Rostworowski: *Historia powszechna. Wiek XVIII*. PWN, Warszawa 2001.
 William Shakespeare: *Miarła za miarke*, trans. M. Słomczyński. Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2004.
 Jean Starobinski: *The Emblems of Reason*. University of Virginia Press, Charlottesville 1982.
 Lawrence Sterne: *Życie i myśli Imć Pana Tristrama Shandy*, trans. K. Tarnowska. Czytelnik, Warszawa 1974.
 Alexis de Tocqueville: *Dawny ustrój i rewolucja*, trans. H. Szumańska-Grossowa. Aletheia, Warszawa 2009.
 Slavoj Žižek, Mladen Dolar: *Druga śmierć opery*, trans. S. Królak. Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.

Tadeusz Sławek, a professor at the Silesian University in Katowice, which he headed as its Rector between 1996 and 2002, is also a poet, translator, and essayist whose areas of interest include the history of literature and culture, particularly English and American, and also the philosophical foundations of literary studies. A regular contributor to *Tygodnik Powszechny* weekly, he has authored a number of books, recently *Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata* (2010) and *Kim jesteśmy? Fragmenty do poezji Georga Trakla* (2011).



Museo Ffranc
alit II

Treść opery

AKT I

Pokój w zamku hrabiego Almavivy. Młoda para, Zuzanna i Figaro, urządza sobie pomieszczenie (aria Figara „Cinque, dieci”). On cieszy się, że dostali świetnie położony pokój, ona gasi jego radość stwierdzeniem, że zamieszkają blisko komnat państwa, ponieważ hrabia się do niej zaleca. Zazdrosny Figaro postanawia wystrychnąć pana na dudka (aria „Se vuol ballare”). Doktor Bartolo pragnie zaś zemścić się na Figarze, by wyrównać dawne porachunki. Towarzyszy mu Marcelina. Od niej z kolei Figaro swego czasu pożyczył pieniądze, obiecując, że - gdyby ich nie oddał - ożeni się z nią. Marcelina spotyka Zuzannę, skąd wynika sprzeczka między rywalkami.

Cherubin jest przestraszony, hrabia przyłapał go na zalotach do Barbariny i wygonił, a przecież paż uwielbia Hrabinę, Zuzannę i wszystkie kobiety (aria „Non so piu”). Zwierzenia Cherubina przerywa nadejście hrabiego. Paż chowa się za fotelem, Almaviva zaś, korzystając ze sposobności, zaczyna zalecać się do Zuzanny, w czym przeszkodzi mu nadchodzący Basilio. Hrabia także kryje się za fotelem, paziowi zaś udaje się wskoczyć na fotel. Zuzanna umiejętnie ukrywa go przed oczyma Hrabiego. Basilio opowiada Zuzannie o tym, jak Cherubin zaleca się do Hrabiny, co budzi taką wściekłość Almavivy, że wychodzi z ukrycia. Daremnie Zuzanna usiłuje wstać się za pazim, Hrabia pokazuje, jak poprzedniego dnia nakrył go u Barbariny i ... po raz kolejny trafia na pazia schowanego na fotelu. Sytuację ratuje nadejście Figara z wieśniakami: chce podziękować panu, że ten nie skorzystał z prawa pierwszej nocy i prosi, by jego ślub z Zuzanną odbył się tego samego dnia. Hrabia zwleka z decyzją, licząc, że z pomocą Marceliny pokrzyżuje plany swych służących. Przebacza natomiast Cherubinowi, tyle że awansuje go do stopnia oficerskiego i każe natychmiast udać się do pułku. Figaro daje paziowi na drogę mnóstwo wskazówek i rad (aria „Non piu andrai”).

AKT II

Pokoje Hrabiny. Hrabina prosi boga miłości, by w sercu męża na nowo obudził namiętność, a zgasił bezpodstawną zazdrość (aria „Porgi amor”). Zuzanna i Figaro starają się ją pocieszyć, mają nawet pewien plan. Otóż Figaro wręczy hrabiemu liścik sugerujący, że jego żona ma wieczorem schadzkę w ogrodzie, Zuzanna zaś umówi się jednocześnie w tym samym miejscu z Hrabią, lecz na spotkanie wyśle Cherubina w damskim przebraniu. Tym sposobem Hrabina przyłapie męża na gorącym uczynku i to on będzie musiał prosić o przebaczenie. Trzeba tylko wtajemniczyć w plan pazia. Wezwany Cherubin stawia się natychmiast, śpiewając miłosną piosenkę („Voi, che sapete”). Kobiety zaczynają go przebierać, gdy pojawia się hrabia. Cherubin zdołał się skryć w alkwie. Hrabia coś podejrzewa: zaniepokoił go hałas dochodzący z alkowy. Hrabina nie pozwala mu otworzyć tych drzwi, co budzi jego wściekłość. Postanawia iść po narzędzia ślusarskie, żona ma mu towarzyszyć, komnatę zaś - żeby nikt nie mógł z niej wyjść - zamyka na klucz. Paż wyskakuje oknem do ogrodu, zamiast niego chowa się w alkwie Zuzanna. Gdy wracają, Hrabina przyznaje, że ukrył się tam Cherubin, wobec czego zazdrosny Almaviva wpada w złość. Tymczasem drzwi otwierają się i z alkowy wychodzi Zuzanna. Hrabia, skruszony, musi prosić żonę o przebaczenie.

Figaro chciałby wreszcie poznać datę ślubu, tymczasem przychodzi ogrodnik ze skargą: ktoś wyskoczył z okna tego pokoju i stłukł doniczkę. Hrabia znów nabiera

podejrzeń, Figaro bierze winę na siebie. Pojawia się Marcelina, domaga się sprawiedliwości i dotrzymania obietnicy: zwrotu długu albo ślubu. Wobec odmowy Figara hrabia wyznacza termin rozprawy.

AKT III

Komnaty zamkowe. Zuzanna - w myśl planu - udaje zakochaną w Hrabim i wyznacza mu nocną schadzkę w ogrodzie. Almaguwa jest szczęśliwy, ale podsłuchwał też rozmowę Zuzanny z Figarem i zrozumiał, że stał się przedmiotem intrygi. Postanawia zatem się zemścić (aria „Hai gia vinta la causa”).

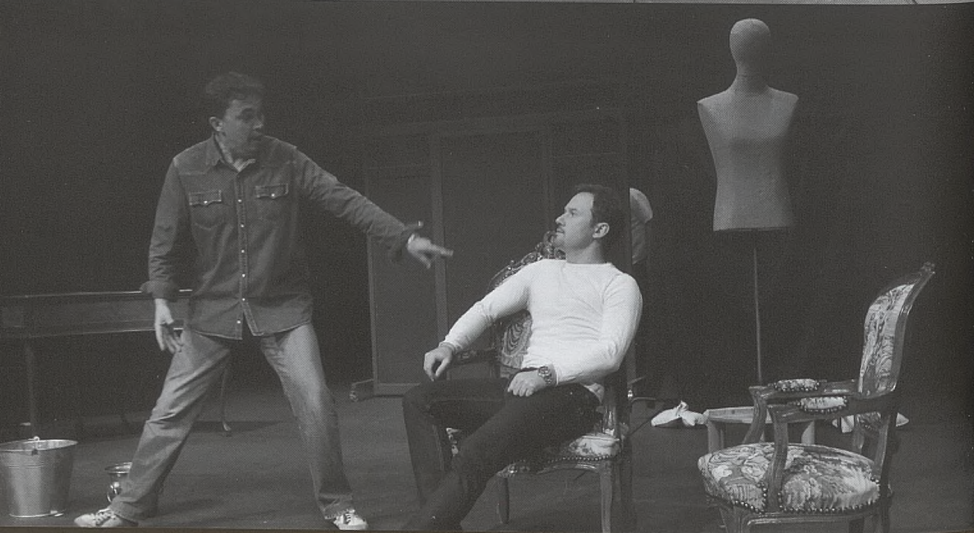
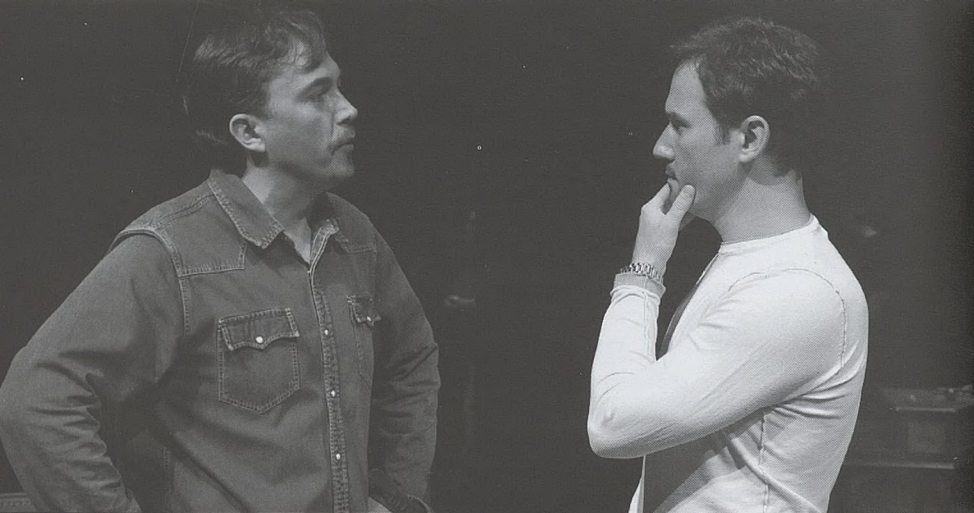
Rozpoczyna się rozprawa. Hrabia chce nakłonić Figara, aby zwrócił pieniądze lub poślubił Marcelinę, niespodziewanie jednak okazuje się, że Figaro jest jej zaginionym synem, Bartolo zaś jego ojcem. Wszyscy padają sobie w ramiona ze szczęścia. Zuzanna wprowadzi spoliczkowała Figara, widząc, jak obejmuje Marcelinę, potem jednak pojmuję, co się naprawdę wydarzyło. I tylko Hrabina znowu rozpacza za odchodzącą miłością (aria „Dove sono”). Zuzanna pisze pod jej dyktando list do hrabiego, proponując schadzkę. List spina szpilką, która ma być zwrócona jako dowód zgody na spotkanie.

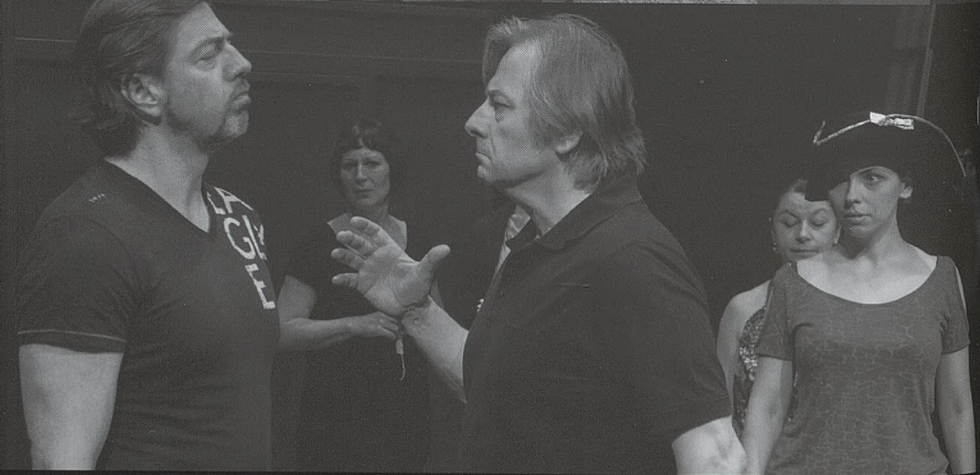
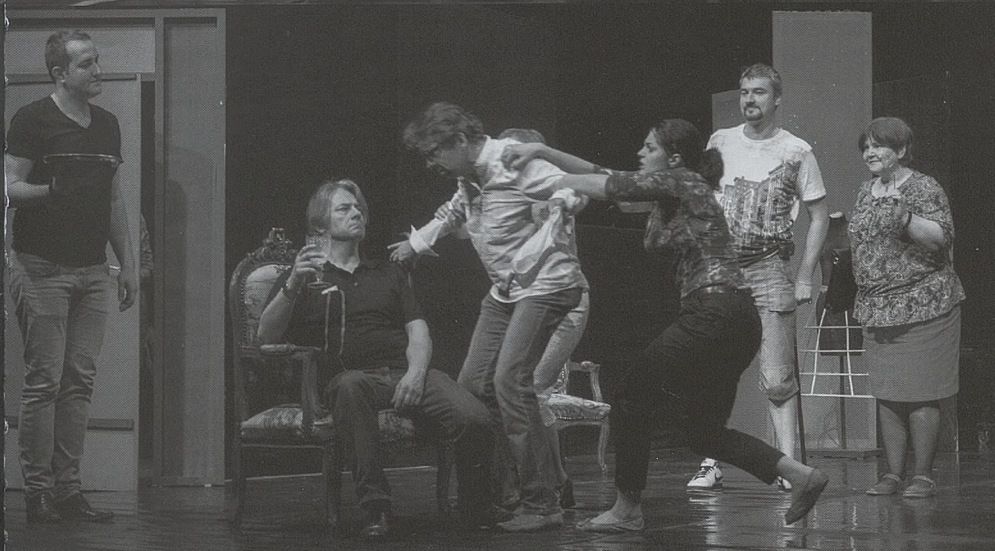
Nadchodzi grupa wieśniaków z kwiatami. Hrabia odkrywa wśród nich przebranego Cherubina, ale nie może się gniewać, bo oto Barbarina prosi o zgodę na małżeństwo z pazurem, Almaguwa zaś, który niegdyś się do niej zalecał, obiecał spełnić każde jej życzenie. Rozbrzmiewa marsz weselny dla trzech par: Zuzanny i Figara, Marceliny i Bartola, Barbariny i Cherubina, a Zuzannie udaje się wręczyć Hrabiemu liścik, co dostrzega zazdrosny Figaro.

AKT IV

Zamkowy ogród. Wieczór. Barbarina szuka zgubionej szpilki, którą na polecenie hrabiego ma oddać Zuzannie. Pomaga jej w tym Figaro, dając inną szpilkę, choć podejrzewa wszystko, co najgorsze. Marcelina chce ostrzec Zuzannę, Basilio zaś ubolewa nad niewiernością kobiet. Figaro postanawia zemścić się na ukochanej, która jego zdaniem zdradza go z panem. Zuzanna śpiewa o swym szczęściu („Giunse al fin il momento”). Hrabina w sukni Zuzanny czeka na męża, tymczasem zaleca się do niej Cherubin. Nadchodzi Almaguwa i zabiera do altany domniemaną Zuzannę. Figaro, spragniony zemsty, aduruje Hrabinę, rychło wszakże poznaje, że to przebrana Zuzanna, więc tym gorętsze stają się jego wyznania. Hrabia, widząc rzekomą żonę z zalotnikiem, wpada we wściekłość. Przytapani na próżno proszą go o przebaczenie, aż do chwili, gdy z altany wychodzi prawdziwa Hrabina w stroju Zuzanny. Hrabia musi prosić o wybaczenie i przystać na małżeństwo Zuzanny i Figara.

Jacek Marczyński „Przewodnik operowy”, Świat Książki 2011





Synopsis

ACT ONE

A room in Count Almaviva's castle. A young couple of servants, Suzanna and Figaro, are settling down in their new quarters (Figaro's aria 'Cinque, dieci'). He is happy they have been given a superbly-situated room but she dampens his enthusiasm by saying they are staying near their lord and lady's chambers because the Count has amorous designs on her. Gripped by jealousy, Figaro decides to make a fool of his lord (aria 'Se vuol ballare'). Dr Bartolo, on the other hand, intends to take revenge on Figaro, to settle old scores. He is accompanied by his housekeeper Marcellina, from whom Figaro borrowed money some time ago, promising to marry her should he prove unable to repay the loan. Marcellina meets Susanna, which results in a clash between the rivalling women.

Cherubino is terrified because the Count caught him courting Barbarina and chased him away, but in fact the page really adores the Countess, Susanna and all women (aria 'Non so più'). Cherubino's soliloquy is interrupted by the Count's arrival. The page hides behind an armchair while Almaviva uses this opportunity to get amorous with Susanna, which is frustrated by the approaching Basilio. As the Count seeks a hiding place behind the chair too, the page manages to leap onto the chair. Susanna conceals him skilfully from the Count's eyes. Basilio tells Susanna how Cherubino has been courting the Countess, which makes Almaviva so angry that he abandons his hiding place. Susanna tries to intercede for the page but to no avail; the Count demonstrates how he had found him in Barbarina's quarters the night before and... again runs into the page hiding in the armchair. Cherubino is saved by the arrival of Figaro with some villagers: he wishes to thank the lord for foregoing his *droit de seigneur* and requests permission to have his and Susanna's wedding ceremony the same day. The Count tries to postpone the decision, hoping to use Marcellina to thwart his servants' plans. He does, however, forgive Cherubino, whom he nevertheless promotes to be a commissioned officer and immediately sends away to a regiment. Figaro gives the page lots of good tips and advice for the road (aria 'Non più andrai').

ACT TWO

The Countess's rooms. The Countess asks the god of love to rekindle passion in her husband's heart and extinguish his groundless jealousy (aria 'Porgi amor'). Susanna and Figaro try to comfort her, and even come up with a plan: Figaro will hand the Count a note suggesting that his wife is having an assignation in the garden tonight while Susanna will appoint a meeting with the Count at the same place, but will send Cherubino dressed up as a woman instead. In this way, the Countess will catch her husband red-handed and he will be the one forced to beg forgiveness. All that needs to be done is to bring the page into the conspiracy. When summoned, Cherubino arrives at once, singing a love song ('Voi che sapete'). The women begin to change his costume when the Count comes in. Cherubino manages to hide in the bedroom. The Count has some suspicions: his attention has been attracted by a noise coming from the bedroom. The Countess refuses to unlock the door, which makes him angry. He decides to fetch some tools to pry it open, telling his wife to accompany him, and locks her chambers to render it impossible for anyone inside to leave in the meantime. The page jumps out the window into the garden, and is replaced by Susanna in the bedroom. Upon their return, the Countess admits that

the hiding man is Cherubino, which sends Almoviva into a fit of jealous rage. Just then the bedroom door opens and out comes Susanna. Remorseful, the Count asks his wife for forgiveness.

Figaro would finally like to know the date of his wedding but is interrupted by the gardener who comes with a complaint that someone has jumped out of this room's window and broken a flowerpot. The Count becomes suspicious again but Figaro takes the blame. Then Marcellina comes in, demanding justice and enforcement of the promise given to her: either repayment of the debt or marriage. When Figaro refuses to grant her either, the Count, who is also a judge, sets the date for the trial.

ACT THREE

The castle chambers. Susanna – as planned – pretends to be in love with the Count and makes an assignation with him at night in the garden. Almoviva is happy but then he overhears Susanna's conversation with Figaro and understands that he has become the target of an intrigue. He decides to have his revenge (aria 'Hai già vinta la causa'). The trial begins. The Count tries to persuade Figaro to either pay the debt or marry Marcellina when, unexpectedly, Figaro turns out to be her son, lost years before, and Bartolo his father. They all embrace one another, filled with joy. Susanna gives Figaro a slap on his face upon seeing him in Marcellina's embrace before she understands what has actually happened. Only the Countess is left in despair again, bidding farewell to her waning love (aria 'Dove sono'). She dictates a letter to the Count, which Susanna takes down, proposing another tryst. The letter is clipped together with a pin which is to be returned as proof of his acceptance.

A group of villagers arrive, carrying flowers. The Count discovers Cherubino dressed up as one of them but cannot be angry with him because Barbarina asks his permission to marry the page, and Almoviva – who once made advances on her – promised to grant her every wish. The wedding march is played for three couples: Susanna and Figaro, Marcellina and Bartolo, Barbarina and Cherubino. Susanna manages to hand the letter to the Count, which is noticed by the jealous Figaro.

ACT FOUR

The castle garden in the evening. Barbarina is looking for the pin that she has dropped. The Count has told her to pass it on to Susanna. She is helped by Figaro, who gives her another pin, despite surmising the worst of all scenarios. Marcellina wants to warn Susanna while Basilio decries the infidelity of women. Figaro decides to take revenge on his beloved for cuckolding him with her lord. Susanna sings about her happiness ('Giunse alfin il momento'). The Countess, wearing Susanna's dress and waiting for her husband, is courted by Cherubino in the meantime. Then Almoviva arrives and leads his wife, whom he supposes to be Susanna, into a garden pavilion. Figaro, bent on revenge, makes his advances on the Countess, soon to realize he is facing Susanna in disguise, whereupon his protestations of love become even more passionate. On seeing this scene, in which apparently his wife is meeting with a suitor, the Count becomes furious. He won't listen to their pleadings until the moment when the real Countess, dressed up as Susanna, comes out of the pavilion. The Count is then forced to beg her forgiveness and finally consent to the marriage of Susanna and Figaro.



*Nesle Ffione
alet III*



*Nesle Ffione
alet IV*



Laco Adamik

Reżyser teatralny, filmowy i operowy pochodzenia słowackiego. Absolwent Akademii Filmowej (FAMU) w Pradze. Od początku lat 70. mieszka i pracuje w Polsce. Zasłynął jako twórca wybitnych spektakli telewizyjnych, w których łączył reżyserię z nowymi technikami realizacji wizji, pionier w ich zastosowaniu. Pokazną część jego bogatego dorobku zajmuje opera. W latach 1982-1990 pracował jako reżyser w Teatrze Wielkim w Warszawie, gdzie zrealizował m.in. *Amadigi di Gausla* Haendla, *Wesele Figara* i *Czarodziejski flet* Mozarta, *Kniazia Igora* Borodina, *Złotego Kogucika* Rimskiego-Korsakowa. Współpracuje także z innymi scenami operowymi kraju – Operą Wrocławską, Teatrem Wielkim w Łodzi, Operą Nova w Bydgoszczy i Operą Krakowską. W repertuarze krakowskiej sceny znajdują się jego inscenizacje *Łucji z Lammermoor* Donizettiego, *Straszego dworu* Moniuszki, *Barona cygańskiego* Straussa, *Diabłów z Loudun* Pendereckiego i *Carmen* Bizeta. Od 2008 roku zajmuje stanowisko głównego reżysera naszej Opery. Jest laureatem wielu nagród i wyróżnień.

Theatre, film and opera director of Slovak origin. Graduated from the Film Academy (FAMU) in Prague. He has been living and working in Poland since the early 1970's. He became famous as a producer of outstanding TV performances, combining direction with new techniques of vision production and pioneering a number of new methods. Operas constitute a considerable part of his works. In 1982-1990, Mr. Adamik worked as a director in the Teatr Wielki in Warsaw, where he staged e.g. Haendl's *Amadigi di Gausla*, Mozart's *The Marriage of Figaro* and *The Magic Flute*, Borodin's *Prince Igor*, or Rimsky-Korsakov's *The Golden Cockerel*. He has been co-operating with a number of opera houses in Poland: the Wrocław Opera, Teatr Wielki in Łódź, Opera Nova in Bydgoszcz and Kraków Opera. The Kraków stage repertoire includes his productions of Donizetti's *Lucy of Lammermoor*, Moniuszko's *Straszny Dwór*, Strauss's *Gypsy Baron*, Penderecki's *Diabły z Loudun* and Bizet's *Carmen*. Since 2008, Mr. Adamik holds the position of the chief director in the Kraków Opera. He has received a number of awards and distinctions.



Tomasz Tokarczyk

Dyrygent. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie, dyrygentury (dyplom z wyróżnieniem) i skrzypiec, kilkakrotny stypendysta Bachakademie Stuttgart oraz Bach Oregon Festival w USA. Był dyrygentem Tarnowskiej Orkiestry Kameralnej, kierownikiem muzycznym i dyrygentem Opery w Szczecinie. W 2004 r. związał się z Operą Krakowską, najpierw jako kierownik orkiestry i dyrygent, a od 2008 r. również jako kierownik muzyczny. Ostatnio przygotował dla tej sceny premierę *Der Kaiser von Atlantis* Ullmanna, *Madama Butterfly* Pucciniego, *Barona cygańskiego* Straussa, *Traviatę* i *Requiem* Verdiego. Współpracował z orkiestrami symfonicznymi większości polskich filharmonii, Warszawską Orkiestrą Radiową, Teatrem Wielkim w Poznaniu i w Łodzi. W ubiegłorocznej edycji „Wexford Opera Festival” (Irlandia) przygotował muzycznie i poprowadził z wielkim powodzeniem operę Romana Statkowskiego *Maria*. W swoim dorobku ma nagrania telewizyjne oraz nagrania muzyki filmowej i teatralnej.

Conductor. A graduate of the Music Academy in Krakow, where he studied conducting (diploma with honours) and violin, Tokarczyk received several scholarships from the Bachakademie Stuttgart and the Bach Oregon Festival (USA). He had been the conductor of the Tarnow Chamber Orchestra and the musical director and conductor of the Opera Company in Szczecin before he became engaged with the Krakow Opera in 2004, first as head of the orchestra and a conductor, and from 2008 on also as the musical director. Recently, he has prepared Ullmann's *Der Kaiser von Atlantis*, Puccini's *Madama Butterfly*, *The Gypsy Baron* by Strauss, Verdi's *Traviata* and *Requiem* here. He has collaborated with most Polish philharmonic orchestras, the Warsaw Radio Orchestra, and the Grand Theatres in Poznan and Lodz. During last year's Wexford Opera Festival (Ireland), he prepared the music in Roman Statkowski's opera *Maria*. He has conducted a number of recordings of music for television, film and theatre.



Barbara Kędzierska

Wybitny scenograf i kostiumolog. Przez wiele lat współpracowała z telewizją, co zaowocowało scenografią do kilkudziesięciu spektakli teatralnych, widowisk muzycznych i poetyckich, wielkich festiwali i koncertów. Przygotowywała scenografie w teatrach dramatycznych – Starym Teatrze w Krakowie, w warszawskich Teatrze Powszechnym i Teatrze Ateneum. Pokażna część twórczości artystki to przedstawienia operowe. W latach 1982-1990 pracowała jako scenograf w Teatrze Wielkim w Warszawie, gdzie zrealizowała m.in. takie pozycje jak *Wozzeck* Berga, *Włoszka w Algierze* Rossiniego, *Fidelio* Beethovena, *Manru* Paderewskiego, *Amadigi di Gault* Haendla, *Książ Igor* Borodina, *Złoty kogucik* Rimskiego-Korsakowa. Współpracuje z Operą Wrocławską, gdzie ostatnią jej pracą jest scenografia i kostiumy do megaprodukcji *Książ Igor*, Teatrem Wielkim w Łodzi, Operą Śląską w Bytomiu, Operą Krakowską. Dla krakowskiej sceny przygotowała scenografię do *Dydony i Eneasza* Purcella, *Toski* Pucciniego, *Łucji z Lammermoor* Donizettiego, *Makbeta* Verdiego, *Strasznego dworu* Moniuszki, *Barona cygańskiego* Straussa, *Diabłów* z *Laudun* Pendereckiego, *Carmen* Bizeta. Jej prace były wielokrotnie nagradzane.

Outstanding set and costume designer. She co-operated with TV for a number of years, contributing her set designs to dozens of theatre, music and poetic performances, as well as large festivals and concerts. She prepared her designs for dramatic theatres: Stary Teatr in Kraków, or the Warsaw's Teatr Powszechny and Teatr Ateneum. A considerable portion of the artist's designs were dedicated to operas. In 1982-1990, she worked as a scenographer in the Warsaw's Teatr Wielki on such performances as Berg's *Wozzeck*, Rossini's *L'italiana in Algeri*, Beethoven's *Fidelio*, Paderewski's *Manru*, Haendl's *Amadigi di Gault*, Borodin's *Prince Igor*, or Rimsky-Korsakov's *The Golden Cockerel*. Ms. Kędzierska has also been co-operating with the Wrocław Opera, Teatr Wielki in Łódź, Opera Śląska in Bytom, and Kraków Opera. For the Kraków stage, she prepared her set decorations to Purcell's *Dido and Aeneas*, Puccini's *Tosca*, Donizetti's *Lucy of Lammermoor*, Verdi's *Macbeth*, Moniuszko's *Strasny Dwór*, Strauss's *Gypsy Baron*, Penderecki's *Diabły z Laudun*, Bizet's *Carmen*. Ms. Kędzierska's Works were frequently awarded.



Romana Agnel

Tancerka, choreograf, pedagog tańca, historyk sztuki; założycielka Baletu Dworskiego „Cracovia Danza”, którego jest dyrektorem. Absolwentka Społecznej Szkoły Baletowej w Krakowie i historii sztuki na Paryskim Uniwersytecie Sorbony. We Francji poznała tańce różnych narodów, a także zdobyła specjalizację w zakresie tańców charakterystycznych oraz historycznych. Jest również tancerką klasycznego tańca indyjskiego Bharata Natyam, którego uczyła się w Madrasie. Stworzyła choreografię do większości spektakli „Cracovii Danza”. Jako tancerka i choreograf współpracuje z licznymi teatrami w Polsce, Warszawską Operą Kameralną, Zamkami Królewskimi w Krakowie, Warszawie i Niepołomicach oraz wieloma innymi instytucjami w kraju i zagranicą. Ponadto prowadzi zajęcia z tańców historycznych na Akademii Muzycznych w Krakowie i w Łodzi oraz liczne kursy w swoich specjalizacjach. Jest pomysłodawczynią i Dyrektorem Artystycznym Festiwalu Tańców Dworskich, który rokrocznie odbywa się w sierpniu w Krakowie.

Dancer, choreographer, dance teacher and art historian; director of the Cracovia Danza Court Ballet, which she founded. A graduate of the Community Social Ballet School in Krakow, she also obtained a degree in art history from the Sorbonne University in Paris, where she became familiar with the traditional dances of various nations, and specialized in characteristic and historical dances. She is also a dancer practicing the classical Indian dance, Bharata Natyam, which she studied in Madras. Agnel has prepared the choreography for most of Cracovia Danza performances. As a dancer and choreographer, she has collaborated with a number of theatres in Poland, the Warsaw Chamber Opera, the Royal Castles in Krakow, Warsaw and Niepołomice, as well as many other institutions at home and abroad. She teaches historical dances at the Music Academies in Krakow and Lodz, in addition to numerous courses in her various specializations. She is the initiator and Artistic Director of the Court Dance Festival in Krakow, held every year in August.



Zygmunt Magiera

Dyrygent, tenor, manager kultury. Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Krakowie. Założyciel i szef artystyczny OCTAVAensemble. Jako dyrygent współpracował m. in. z Operą Wrocławską (pełniąc funkcję kierownika chóru), Operą Krakowską, Chórem Polskiego Radia, Capella Cracoviensis (kierownik artystyczny zespołu śpiewaków), Chórem i Orkiestrą Akademii Muzycznej w Krakowie, Krakowskim Chórem Kameralnym, Kantorei Sankt Barbara oraz Krakowskim Chórem Akademickim Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Wraz z OCTAVA ensemble przygotowywał liczne nagrania, uczestniczył w wielu koncertach, konkursach i najważniejszych festiwalach muzycznych w kraju i za granicą. Zdobył m.in. Grand Prix Ogólnopolskiego Turnieju Chórów „LEGNICA CANTAT” oraz Grand Prix X Ogólnopolskiego Festiwalu Chóralnego „Cantio Lodziensis”. Prowadzi także działalność pedagogiczną. Od sezonu 2011/2012 jest kierownikiem Chóru Opery Krakowskiej.

Conductor, tenor singer, cultural manager. Graduate of the Music Academy in Krakow. Founder and leader of the OCTAVA ensemble. As a conductor, he has worked for the Wrocław Opera (choir director), the Krakow Opera, the Polish Radio Choir, Capella Cracoviensis (vocal ensemble artystów director), the Choir and Orchestra of the Music Academy in Krakow, the Krakow Chamber Choir, Kantorei Sankt Barbara, and the Academic Choir of the Jagiellonian University. With the OCTAVA ensemble, he has prepared numerous recordings and appeared in a number of concerts, competitions and major music festivals at home and abroad. His awards include the Grand Prix of the LEGNICA CANTAT National Choir Competition and the Grand Prix of the Tenth CANTIO LODZIENSIS National Choral Festival. He is also active as a teacher. Since the season 2011/2012 is director of the Krakow Opera choir.



Dariusz Pawelec

Absolwent operatorstwa filmowego Wydziału Radia i Telewizji w Katowicach. Od lat związany z oddziałem TVP w Krakowie. Jest realizatorem i reżyserem wielu programów i filmów związanych z tematyką kulturalną. Jego ostatnie filmy dokumentalne to *Świetliki 15* (2008), *Zawód: inteligent* (2006), *Gdzie Rzym, gdzie Krym...czyli podróże Jerzego Pomianowskiego* (2003), *Kraków Wyspiańskiego* (2000), *Jerzy Pilch. Wyznania człowieka piszącego po polsku* (1999). Od kilku lat współpracuje z Operą Krakowską jako reżyser światła.

Graduated from the Faculty of Radio and Television of the Silesian University in Katowice, majoring in film and TV production. He has been working for the Polish TV in Krakow for a number of years. He produced and directed many programmes and films related to cultural issues and events. His recent documentaries included *Świetliki 15* (2008), *Zawód: inteligent* (2006), *Gdzie Rzym, gdzie Krym...czyli podróże Jerzego Pomianowskiego* (2003), *Kraków Wyspiańskiego* (2000), *Jerzy Pilch. Wyznania człowieka piszącego po polsku* (1999). Recently, he has been working for the Krakow Opera as the lighting director.



Mariusz Kwiecień

HRABIA ALMAVIVA / COUNT ALMAVIVA

Baryton. Krakowianin, ukończył warszawską Akademię Muzyczną. Słynący z pięknego głosu, ogromnej muzykalności i silnej osobowości scenicznej występuje w Europie, Ameryce Północnej i Japonii. Najczęściej współpracuje z Metropolitan Opera, Lyric Opera of Chicago, Seattle Opera, wiedeńską Staatsoper, Covent Garden, paryską Opéra Bastille i Teatro Real w Madrycie. Jest absolwentem Metropolitan Opera's Lindemann Young Artist Development Program. W Metropolitan Opera zaśpiewał w ostatnich sezonach Marcella w *Cyganerii*, Silvia w *Pajacach*, Malatestę w *Don Pasquale* i Enrica w *Łucji z Lammermoor*; Almavivę w *Weselu Figara*, Guglielma w *Così fan tutte*, Escamilla w *Carmen* oraz tytułową rolę w Don Giovannim. Występował w londyńskiej Covent Garden jako Marcelllo w *Cyganerii*, Germont w *Traviacie* i Oniegina w operze Czajkowskiego. Partię Oniegina śpiewał wielokrotnie m.in. w Palais Garnier w Paryżu i w Operze Narodowej w Warszawie, w moskiewskim teatrze Bolszoi i w chicagowskiej Lyric Opera, w Teatro Real w Madrycie i w Bayerische Staatsoper w Monachium. Paryska Opera Bastille gościła Mariusza Kwietnia jako tytułowego Króla Rogera, a także Belcore w *Eliksirze miłości*. Śpiewał Guglielma w *Così fan tutte* w Grand Theatre de Genève i Ottokara w *Wolnym Strzelcu* w mediolańskiej La Scali. Publiczność wiedeńska miała okazję usłyszeć artystę w *Eliksirze miłości*, jako Hrabiego Robinsona w *Il matrimonio segreto* Cimarosa, oraz jako Riccarda w *Purytanach*.

Wesele Figara jest czwartą premierą, którą przygotował z zespołem Opery Krakowskiej. W 2009 roku wystąpił jako Don Giovanni w inscenizacji Michała Znanieckiego pod kierownictwem muzycznym Łukasza Borowicza, a w 2010 r. w partii Eugeniusza Oniegina w premierze tej samej pary twórców. W 2011 r. rolę Janusza wziął udział w realizacji *Halki* w inscenizacji Waldemara Zawodzińskiego pod kierownictwem muzycznym Łukasza Borowicza.

W 2011 r. otrzymał Nagrodę Miasta Krakowa. W 2012 r. został laureatem Fryderyka w kategorii Fonograficzny Debiut Roku / klasyka za płytę *Slavic Heroes*.

Baritone. A native of Krakow, he completed his studies at the Music Academy in Warsaw. Famous for his fine voice, great musicality and strong stage personality, he performs in Europe, North America and Japan. The companies he collaborates with more often than others include the Metropolitan Opera in New York, the Lyric Opera of Chicago, the Seattle Opera, Vienna's Staatsoper, the Covent Garden in London, L'Opéra Bastille in Paris, and the Teatro Real in Madrid. A graduate of the Metropolitan Opera's Lindemann Young Artist Development Program, his parts at the Met in recent seasons have included Marcelllo in *La bohème*, Silvio in *Pagliacci*, Malatesta in *Don Pasquale*, Enrico in *Lucia di Lammermoor*, Almaviva in *The Marriage of Figaro*, Guglielmo in *Così fan tutte*, and Escamillo in *Carmen*, and also the title role in *Don Giovanni*. At London's Covent Garden, he has sung Marcelllo in *La bohème*, Germont in *La traviata*, and Onegin in Tchaikovsky's opera. He has performed that last part a number of times, e.g. at the Palais Garnier in Paris and at the National Opera in Warsaw, at the Bolshoi Theatre in Moscow and the Lyric Opera of Chicago, at the Teatro Real in Madrid and the Bayerische Staatsoper in Munich. L'Opéra Bastille in Paris had Mariusz Kwiecień sing the title part of *King Roger* and then Belcore in *L'elisir d'amore*. He has also sung the parts of Guglielmo in *Così fan tutte* at the Théâtre de Genève and Ottokar in *Der Freischütz* at Milan's La Scala. The Viennese audiences have had an opportunity to hear the artist in *L'elisir d'amore*, as Count Robinson in *Il matrimonio segreto* by Cimarosa, and as Riccarda in *I puritani*.

The Marriage of Figaro is his fourth premiere prepared with the Krakow Opera company. In 2009, he was Don Giovanni in Michał Znaniecki's production, with music directed by Łukasz Borowicz, and in 2010 he sang the part of Eugene Onegin in the premiere produced by the same duo of directors. In 2011, his performance as Janusz was a contribution to the staging of *Halka* by Waldemar Zawodziński, again with Łukasz Borowicz as the music director.

In 2011, Kwiecień received the City of Krakow Award, and in 2012 the Fryderyk prize in the Phonographic Debut of the Year / Classical Music category for the album *Slavic Heroes*.



Robert Gierlach

HRABIA ALMAVIVA / COUNT ALMAVIVA
FIGARO

Bas-baryton. Występuje na prestiżowych scenach operowych i estradach koncertowych Europy, Ameryki Północnej i Japonii. Śpiewał m.in. w Teatro La Fenice w Wenecji, Teatro dell'Opera w Rzymie, Teatro alla Scala w Mediolanie, w Operze w Nicei i Marsylii, w Theatre des Champs-Elysees w Paryżu, w Carnegie Hall w Nowym Jorku. Jako Figaro wystąpił w Detroit Opera House, w Nico Theatre w Cape Town (RPA), na Festiwalu Operowym w Glyndebourne, w Grand Theatre w Genewie oraz w Grand Opera w Miami na Florydzie. W *Weselu Figara* śpiewał także partię Hrabiego Almaviv w mediolańskiej La Scali. Był tytułowym Don Giovannim w inscenizacji M. Trelińskiego w Teatrze Wielkim. Prowadzi działalność koncertową współpracując m. in. z takimi zespołami jak Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej, NOSPR, Sinfonia Varsovia, Orchestre National de France, Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, NHK Tokyo Orchestra.

Bass-baritone. He has performed at numerous opera and concert venues across Europe, North America and Japan, e.g. at the Teatro La Fenice in Venice, the Teatro dell'Opera in Rome, the Teatro alla Scala in Milan, the Opera Houses in Nice and Marseilles, the Theatre des Champs-Elysees in Paris, and the Carnegie Hall in New York. He has sung the part of Figaro at the Detroit Opera House, the Nico Theatre in Cape Town, the Glyndebourne Festival Opera, the Grand Theatre in Geneva and the Grand Opera in Miami, Florida. In *The Marriage of Figaro*, he has also performed the part of Count Almaviva at Milan's La Scala. He was the eponymous Don Giovanni in M. Treliński's production at the Grand Theatre in Warsaw. Gierlach also performs in concerts, collaborating with such ensembles as Poland's National Philharmonic Symphony Orchestra, Polish National Radio Symphony Orchestra (NOSPR), Sinfonia Varsovia, Orchestre National de France, Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, or NHK Tokyo Orchestra.



Leszek Skrla

HRABIA ALMAVIVA / COUNT ALMAVIVA

Baryton. Absolwent Akademii Muzycznej w Gdańsku. Od 1988 r. jest solistą gdańskiej sceny operowej, należy do grona jej czołowych śpiewaków. W dorobku posiada ponad 30 pierwszoplanowych partii barytonowych. Jego repertuar to także kilkadziesiąt partii oratoryjno-kantatowych, które wykonuje na koncertach w kraju i za granicą. Uczestniczył w festiwalach: Warszawska Jesień, Bratislavia Cantans, Musica Polonia Nova, Viva il Canto oraz wielokrotnie w Bydgoskim Festiwalu Operowym. Jest profesorem Akademii Muzycznych w Gdańsku i w Bydgoszczy.

Baritone. A graduate of the Music Academy in Gdansk, he has been a soloist of the opera company in that city since 1988, as one of its leading singers, with over 30 major baritone parts to his credit, in addition to dozens of oratorios and cantatas, performed in concerts at home and abroad. He has taken part in such festivals as the Warsaw Autumn, Bratislavia Cantans, Musica Polonia Nova, Viva il Canto, and the Bydgoszcz Opera Festival, numerous times. Leszek Skrla is a professor of the Music Academies in Gdansk and Bydgoszcz.



Magdalena Barylak

HRABINA ALMAVIVA / COUNTESS ALMAVIVA

Sopran. Solistka Opery Krakowskiej, gdzie śpiewa m.in. partie Toski, Matki w *Jasiu i Małgosi*, Joanny w *Diablach z Loudun*, Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie*. tytułową rolę w *Ariadnie na Naxos*. Występowała w Operze Narodowej w Warszawie w partii Królowej Małgorzaty w *Iwonie księżniczce Burgunda* Krauzego. Współpracuje z Operą Wrocławską (Ewa w *Raju utraconym*, Abigail w *Nabucco*, tytułowa Hagith w operze Szymanowskiego, Żona Baraka w *Kobiecie bez cienia*), Operą Nova w Bydgoszczy, Teatrem Wielkim w Łodzi,

Operą Bałtycką i Operą na Zamku w Szczecinie.

Soprano. A graduate of, and a teacher at, the Music Academy in Krakow, she is a soloist at the Krakow Opera, where she has sung such parts as Tosca, the Mother in *Hänsel und Gretel*, Joanna in *The Devils of Loudun*, Tatyana in *Eugene Onegin* or Ariadne in *Ariadne auf Naxos*. She has performed the part of Queen Margaret in Krauze's *Yvonne, Princess of Burgundy* at the National Opera in Warsaw and collaborated with the Wroclaw Opera (Eve in *Paradise Lost*, Abigail in *Nabucco*, Hagith in Szymanowski's opera of that title, Barak's wife in *Die Frau ohne Schatten*), the Opera Nova in Bydgoszcz, the Grand Theatre in Lodz, the Baltic Opera and the Castle Opera in Szczecin.



Anna Wierzbicka

HRABINA ALMAVIVA / THE COUNTESS ALMAVIVA

Sopran. Jest laureatką prestiżowych nagród na międzynarodowych konkursach wokalnych, ostatnio Konkursu im. Ottavia Ziina w Rzymie (2010). Solistka Warszawskiej Opery Kameralnej, gdzie wykonuje m.in. czołowe partie mozartowskie takie jak Hrabina w *Weselu Figara*, Donna Elvira w *Don Giovannim*, Fiordiligi w *Così fan tutte* i Vitellia w *Łaskawości Tytusa*. Współpracuje w innych scenami operowymi w kraju i za granicą. W Operze Krakowskiej występowała w partii Fiordiligi i Donny Elviry. W lutym 2012 roku zadebiutowała w Teatrze Narodowym w Brnie w tytułowej Rusałce Antonina Dwořáka. W jej repertuarze znajdują się również utwory oratoryjne i pieśni.

W Brnie w tytułowej Rusałce Antonina Dwořáka. W jej repertuarze znajdują się również utwory oratoryjne i pieśni.

Soprano. A soloist of the Warsaw Chamber Opera, where she performs such leading roles in Mozart's works as the Countess in *The Marriage of Figaro*, Donna Elvira in *Don Giovanni*, Fiordiligi in *Così fan tutte* and Vitellia in *La clemenza di Tito*, she also collaborates with other opera companies at home and abroad. At the Krakow Opera, she has performed the parts of Fiordiligi and Donna Elvira. In February 2012, she had her Czech debut at the National Theatre in Brno, as the eponymous Rusałka in Antonin Dvořák's opera. Her repertoire also includes oratorios and songs, and she has received a number of prestigious awards in international vocal competitions, recently the Ottavio Ziino Competition in Rome (2010).



Karin Wiktor-Kałużka

HRABINA ALMAVIVA / COUNTESS ALMAVIVA

Sopran. Absolwentka Akademii Muzycznej w Katowicach. Od 1993 r. solistka Opery Krakowskiej, gdzie występowała m.in. jako Papagena i Pamina w *Czarodziejskim flecie*, Siebel w *Fauście*, Małgosia w *Jasiu i Małgosi*, Kate Pinkerton w *Madama Butterfly*, Eurydyka w *Orfeuszu i Eurydyce*, Micaela w *Carmen*. Posiada także bogaty repertuar operetkowy.

Soprano. After graduating from the Music Academy in Katowice, she became a soloist of the Krakow Opera in 1993, performing such parts as Papagena and Pamina in *The Magic Flute*, Siebel in *Faust*, Gretel in *Hänsel und Gretel*, Kate Pinkerton in *Madama Butterfly*, Eurydice in *Orfeo ed Eurydice*, or Micaela in *Carmen*, as well as a large number of operetta roles.



Katarzyna Oleś-Blacha

HRABINA ALMAVIVA / COUNTESS ALMAVIVA | ZUZANNA / SUSANNA

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 Królowę Nocy w *Czarodziejskim flecie*, Hannę w *Strasznym dworze*, Gildy w *Rigoletcie*, Donny Anny w *Don Giovanni*, tytułowej Łucji w operze Donizettiego. Rolą tą rozpoczęła współpracę w 2008 roku z Operą Narodową w Warszawie.

Coloratura soprano. A graduate of and a teacher at the Music Academy in Krakow and the winner of a number of international vocal competitions, she is a soloist of the Krakow Opera. She has sung several dozen opera parts, including the Queen of the Night in *The Magic Flute*, Hanna in *The Haunted Manor*, Gilda in *Rigoletto*, Donna Anna in *Don Giovanni*, and Lucia in Donizetti's famous opera – the role which inaugurated her collaboration with the National Opera in Warsaw in 2008.



Iwona Socha ZUZANNA / SUSANNA

Sopran. Absolwentka AM w Katowicach i Wydziału Radiowo-Telewizyjnego Uniwersytetu Śląskiego. Finalistka i laureatka krajowych i międzynarodowych konkursów Wokalnych. Współpracuje z Teatrem Wielkim-Operą Narodową w Warszawie, Teatrem Wielkim w Łodzi, Operą Wrocławską i Śląską, warszawskim Teatrem Muzycznym. Na naszej scenie śpiewała partie Donny Anny w *Don Giovanni* i Micaeli w *Carmen*. 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.

Soprano. A graduate of the Music Academy in Katowice and the Radio & Television Department at the Silesian University, she has been in the finals and won prizes in a number of vocal competitions at home and abroad. She has worked for the Grand Theatre-National Opera in Warsaw, the Grand Theatre in Lodz, the Wrocław Opera and the Silesian Opera, as well as the Musical Theatre in Warsaw. On our stage, she has sung the parts of Donna Anna in *Don Giovanni* and Micaela in *Carmen*. Socha also performs at philharmonic halls in Poland and abroad, and often takes part in Polish and international music festivals. She has made recordings for the radio and television.



Przemysław Firek FIGARO | BARTOLO

Bas – baryton. Od 1988 roku jest solistą Opery Krakowskiej. Współpracuje z Operą Narodową w Warszawie, gdzie śpiewał m.in. partię Szatana w *Raju utraconym* i Żyrona w *Ubu Rex* Pendereckiego, tytułową partię w *Wozzecku* Berga. Ma w swoim repertuarze ponad 30 ról operowych. Występował na scenach niemal całej Europy a także w Japonii, Chinach, USA. W Operze Krakowskiej śpiewał m.in. partię Mefista w *Fauście* Gounoda, Scarpia w *Tosce* i Bonzo w *Madama Butterfly* Pucciniego, Tomskiego w *Damie pikowej* Czajkowskiego, Ojca Barré w *Diablach z Loudun* Pendereckiego, Escamillo w *Carmen* Bizeta.

Bass-baritone. Graduated from the Kraków School of Music. Since 1988, he is a soloist of the Kraków Opera. He has been co-operating with the National Opera in Warsaw, where he sang e.g. the roles of Satan in Penderecki's *Raj utracony* and of Żyron in *Ubu Rex*, and the title role in Berg's *Wozzeck*. He has more than 30 opera roles in his repertoire. He performed on the stages of nearly whole Europe, as well as in Japan, China, and the USA. In the Kraków Opera, Mr. Firek sings e.g. the roles of Mephisto in Gounod's *Faust*, Scarpio in Puccini's *Tosca* and Bonzo in *Madama Butterfly*, Tomski in Tchaikovsky's *The Queen of Spades*, Father Barré in Penderecki's *Diabły z Loudun* or Escamillo in Bizet's *Carmen*.



Krzysztof Szumański FIGARO

Bas-baryton. Absolwent Akademii Muzycznej w Warszawie i National Opera Studio w Londynie, stypendysta Royal Opera House Covent Garden. Na tej scenie powierzono mu role Zunigi w *Carmen*, Narumowa w *Damie pikowej*, Sciarrone w *Tosce*, Pietro w *Simon Boccanegra*. Od 2008 r. jest solistą Deutsche Oper w Berlinie, gdzie występuje w partii Figara w operze Mozarta, Alidora w *Kopciuszku* Rossiniego, Paola Orsiniego w *Rienzi* Wagnera, Angelottiego w *Tosce* Pucciniego, Masseta w *Don Giovannim* Mozarta czy Panteusza w *Trojanach* Berlioza. W 2011 r. wystąpił w partii Wojewody w *Marii* Romana Statkowskiego, przyjętej entuzjastycznie na festiwalu w Wexford (kier. muz. T. Tokarczyk), w Polsce natomiast mogliśmy go usłyszeć w roli Leporella w *Don Giovannim* na scenie Opery Narodowej.

Bass-baritone. A graduate of the Music Academy in Warsaw and the National Opera Studio in London, he was also on scholarship at the Royal Opera House in Covent Garden, the theatre which cast him in such roles as Zuniga in *Carmen*, Narumov in *The Queen of Spades*, Sciarrone in *Tosca*, and Pietro in *Simon Boccanegra*. Since 2008, he has been a soloist at the Deutsche Oper in Berlin, where he performs the part of Figaro, Alidoro in Rossini's *La Cenerentola*, Paolo Orsini in Wagner's *Rienzi*, Angelotti in Puccini's *Tosca*, Masset in Mozart's *Don Giovanni*, or Panthée in *Les Troyens* by Berlioz. In 2011, he performed the part of the Voivode in *Maria* by Roman Statkowski, received enthusiastically during the Wexford Festival Opera (music directed by: T. Tokarczyk), and in Poland we could hear him as Leporello in *Don Giovanni* at the National Opera.



Anna Bernacka CHERUBIN / CHERUBINO

Mezzosopran. Absolwentka Akademii Muzycznej we Wrocławiu i Hochschule für Musik und Theater w Hannoverze. Debiutowała rolą Dryady w *Ariadnie na Naxos* i Mere Marie de l'Incarnation w *Dialogach Karmelitanek* w Oldenburgisches Staatstheater w Niemczech. Od 2007 roku solistka Opery Wrocławskiej. W swym repertuarze posiada ponad 20 partii operowych, m.in. Maryny Mniszchówny w *Borysie Godunowie*, Donny Elviry w *Don Giovannim*, Dorabelli w *Così fan tutte*, Rosiny w *Cyruliku Sewilskim*, Cherubina w *Weselu Figara*, Nicklaussa w *Opowieściach Hoffmanna*. Współpracuje z Teatrem Wielkim – Operą Narodową, gdzie śpiewała m. in. partię Cherubina, Donny Elviry, Jadwigii. Występuje we wszystkich znaczących teatrach operowych i filharmoniach w Polsce.

Mezzo-soprano. A graduate of the Music Academy in Wrocław and the Hochschule für Musik und Theater in Hannover, she had her debut in the parts of Dryad in *Ariadne auf Naxos* and Mere Marie de l'Incarnation in *Dialogues of the Carmelites* at the Oldenburgisches Staatstheater in Germany. Since 2007, she has been a soloist at the Wrocław Opera. She has over 20 opera parts in her repertoire, among them Marina Mniszech in *Boris Godunov*, Donna Elvira in *Don Giovanni*, Dorabella in *Così fan tutte*, Rosina in *The Barber of Seville*, Cherubino in *The Marriage of Figaro*, and Nicklauss in *The Tales of Hoffmann*. She has also performed at the Grand Theatre—the National Opera in Warsaw, e.g. the parts of Cherubino, Donna Elvira, Jadwiga, and in all major opera theatres and philharmonic halls in Poland.



Monika Korybalska **CHERUBIN / CHERUBINO**

Mezzosopran. Studentka Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Krakowie. Jeszcze przed podjęciem studiów (2006 r.) rozpoczęła współpracę z Operą Nova w Bydgoszczy, gdzie wykonywała partię Chłopca w *Czardziejskim flecie* Mozarta oraz (podczas Festiwalu Mozartowskiego w Salzburgu) Geniusza w *Kamieniu filozoficznym* Mozarta. W 2011 roku wystąpiła jako Dorabella w *Così fan tutte* Mozarta, podczas Nocy Teatrów (scena PWST). Obecnie współpracuje z naszą sceną, gdzie śpiewa m. in. partię Mercedes w *Carmen*, Jadwigi w *Strasznym dworze*, Zofii w *Halce*, Suzuki w *Madamie Butterfly*, Echo w *Ariadnie na Naxos*.

Mezzo-soprano. A student of the Vocal and Acting Department of the Academy of Music in Krakow, still before enrolling (2006) she began collaborating with the Opera Nova in Bydgoszcz, performing the part of a boy in Mozart's *The Magic Flute* and (during the Mozart Festival in Salzburg) the Genius in *The Philosopher's Stone*. In 2011, she played Dorabella in *Così fan tutte* on the Night of the Theatres (on the stage of the State Theatre School in Krakow). Currently, she collaborates with the Krakow Opera where she sings such parts as Mercedes in *Carmen*, Jadwiga in *The Haunted Manor*, Zofia in *Halka*, Suzuki in *Madama Butterfly* and Echo in *Ariadne auf Naxos*.



Agnieszka Cząstka **MARCELINA / MARCELLINA**

Mezzosopran. Absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie, solistka Opery Krakowskiej, gdzie można ją usłyszeć m.in. w roli Carmen w operze Bizeta, Suzuki w *Madama Butterfly*, Zerliny w *Don Giovannim*, Poliny w *Damie pikowej*, Magdaleny w *Rigoletto*, Jadwigi w *Strasznym dworze*, Olgi w *Eugeniuszu Onieginie*, Driady w *Ariadnie na Naxos*. W repertuarze posiada wiele innych znaczących partii operowych i oratoryjnych. Współpracuje także z innymi teatrami muzycznymi. Koncertowała m.in. w USA, Niemczech, krajach Beneluxu, Ukrainie, Rosji, Słowacji.

Mezzo-soprano. A graduate of the Music Academy in Krakow, she is a soloist at the Krakow Opera, where she can currently be heard performing the roles of Carmen in Bizet's opera, Suzuki in *Madama Butterfly*, Zerlina in *Don Giovanni*, Polina in *The Queen of Spades*, Magdalena in *Rigoletto*, Jadwiga in *The Haunted Manor*, Olga in *Eugene Onegin*, Dryad in *Ariadne auf Naxos*. Her repertoire includes a number of major opera and oratorio parts. She also collaborates with other music theatres, and has given concerts in the USA, Germany, Benelux, Ukraine, Russia, and Slovakia.



Jolanta Gzella **MARCELINA / MARCELLINA**

Mezzosopran. Ma w dorobku wiele pierwszoplanowych partii w operach, operetkach, musicalach wśród nich takie jak Jadwiga i Cześnikowa w *Strasznym Dworze*, Carmen i Mercedes w *Carmen*, Fenena w *Nabucco*, Przeorysza Karmelu w *Dialogach Karmelitanek* Poulenc'a, Staruszka w *Kandydzie* Bernsteina, Maria w *Porgy i Bess* Gershwin'a, Księżę Orłowski w *Zemście nietoperza*, Gołda w *Skrzypku na dachu* i in. Krakowska publiczność pamięta ją w partii Czipry w *Baronie cygańskim*, Cześnikowej w *Strasznym dworze* i Werbla w *Der Kaiser von Atlantis*. Współpracuje z wieloma scenami operowymi. Jest pedagogiem w Akademii Muzycznej w Łodzi.

Mezzo-soprano. She has performed a large number of leading roles in operas, operettas, and musicals, such as Jadwiga and Cześnikowa in *The Haunted Manor*, Carmen and Mercedes in *Carmen*, Fenena in *Nabucco*, the Prioress in *Dialogues of the Carmelites* by Poulenc, the Old Lady in *Candide* by Bernstein, Maria in *Porgy and Bess* by Gershwin, Prince Orlofsky in *The Bat*, Golde in *Fiddler on the Roof*, to mention but a few. The Krakow audience remembers her as Czipra in *The Gypsy Baron*, Cześnikowa in *The Haunted Manor* and the Drummer Girl in *Der Kaiser von Atlantis*. She collaborates with numerous opera theatres and teaches at the Music Academy in Lodz.



Volodymyr Pankiv **BARTOLO**

Bas. Urodził się w Drohobycz na Ukrainie, ukończył Akademię Muzyczną w Krakowie. Od 2004 r. jest solistą Opery Krakowskiej, gdzie śpiewał m.in. partię Rajmonda w *Łucji z Lammermoor*, Surina w *Damie pikowej*, Mefista w *Fauście*, Komandora w *Don Giovannim*, Colline w *Cyganerii*, Bonzo w *Madama Butterfly*, Gremina w *Eugeniuszu Onieginie*, Doktora Grenvila w *Traviacie*. W 2006 r. wystąpił jako Basilio w *Cyruliku sewilskim* na deskach Opera Lyra w Ottawie. Współpracuje z Operą Narodową w Warszawie.

Bass. Born in Drohobych, Ukraine, he graduated from the Academy of Music in Krakow. A soloist of the Krakow Opera since 2004, he has sung such parts as Raimondo in *Lucia di Lammermoor*, Surin in *The Queen of Spades*, Méphistophélès in *Faust*, Commendatore in *Don Giovanni*, Colline in *La bohème*, Bonzo in *Madama Butterfly*, Gremin in *Eugene Onegin*, or Doctor Grenvil in *La traviata*. In 2006, he performed the role of Basilio in *The Barber of Seville* at the Opera Lyra in Ottawa. He collaborates with the National Opera in Warsaw.



Imeri Kawsadze **BASILIO | DON CURZIO**

Tenor. Od ponad pół wieku na scenie operowej, najpierw w Teatrze Opery i Baletu w Tbilisi, w teatrach Niżnego Nowgorodu i Permu, a od 18 lat Opery Krakowskiej, gdzie występował w głównych rolach. Ma w repertuarze ponad 60 partii. Posiada tytuł Narodowego Artysty Gruzji. Jest laureatem Premio Internazionale, którą otrzymał w 2003 w Rzymie.

Tenor. Active in opera for over half a century, first at the Opera and Ballet Theatre in Tbilisi, then at the theatres of Nizhny Novgorod and Perm, he has spent the last 18 years at the Krakow Opera, where he has performed a large number of roles. His repertoire comprises more than 60 parts. He holds the title of a National Artist of Georgia and received the 2003 Premio Internazionale in Rome.



Adam Zdunikowski **BASILIO**

Tenor. Absolwent Akademii Muzycznej w Warszawie. Laureat wielu konkursów wokalnych. Debiutował na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie w 1990 roku. Współpracuje ze wszystkimi teatrami operowymi w Polsce oraz Staatsoper w Hamburgu, Operą Narodową w Sofii i Narodni Divadlo w Pradze. Posiada szeroki repertuar operowy (ponad 40 partii), a także oratoryjny (około 50 tytułów). Występował pod batutami takich znakomitości jak: Jerzy Semkow, Stanisław Skrowaczewski, Nello Santi, Jiri Belohlavek, Jonas Kovacs, Kazimierz Kord, Antoni Wit, Jacek Kasprzyk, Gabriel Chmura, Jerzy Maksymiuk, Noam Sheriff,

Krzysztof Penderecki, Lawrence Foster.

Tenor. A graduate of the Music Academy in Warsaw, with prizes from several vocal competitions. He had his debut at the Grand Theatre in Warsaw in 1990. He collaborates with all the opera theatres in Poland and with the Staatsoper in Hamburg, the National Opera in Sophia and the National Theatre in Prague. Zdunikowski has mastered an extensive repertoire of opera parts (over 40) and oratorios (some 50 titles). He has performed with such conductor celebrities as: Jerzy Semkow, Stanisław Skrowaczewski, Nello Santi, Jiri Belohlavek, Jonas Kovacs, Kazimierz Kord, Antoni Wit, Jacek Kasprzyk, Gabriel Chmura, Jerzy Maksymiuk, Noam Sheriff, Krzysztof Penderecki, and Lawrence Foster.



Janusz Dębowski DON CURZIO

Tenor. Od 1984 r. solista Opery Krakowskiej, ma w repertuarze kilkadziesiąt partii operowych. Na krakowskiej scenie wystąpił m. in. jako Artur i Edgar w *Łucji z Lammermoor*, Turiddu w *Rycerskości wieśniaczej*, Don José w *Carmen*, Almaviva w *Cyruliku sewilskim*, Król w *Balu maskowym*, Księżę w *Kopciuszku*, Hoffmann w *Opowieściach Hoffmanna*, Ubu król w operze Pendereckiego i Faust w operze Gounoda, Cavaradossi w *Tosce*, Stefan w *Strasznym dworze*, Alfred w *Traviacie*, Rudolf w *Cyganerii*. W jego dorobku znajduje się również wiele pierwszoplanowych ról operetkowych.

A soloist at the Krakow Opera since 1984, he has mastered a repertoire of several dozen opera parts. In Krakow, he has performed the parts of Arturo and Edgardo in *Lucia di Lammermoor*, Turiddu in *Cavalleria rusticana*, Don José in *Carmen*, Almaviva in *The Barber of Seville*, the King in *Un ballo in maschera*, the Prince in *La cenerentola*, Hoffmann in *The Tales of Hoffmann*, King Ubu in Penderecki's opera, and Faust in Gounod's opera, Cavaradossi in *Tosca*, Stefan in *The Haunted Manor*, Alfredo in *La traviata*, and Rodolfo in *La bohème*, to name but a few. He has also appeared in a large number of major operetta roles.



Krzysztof Kozarek DON CURZIO

Tenor. Student roku dyplomowego Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Krakowie. Na swoim koncie ma nagrania płyt CD z muzyką barokową oraz współpracę z takimi zespołami jak Capella Cracoviensis, Cappella Augustana, Goldberg Ensemble, La Tempesta, czy Accademia dell'Arcadia. Poza muzyką renesansu i baroku wykonuje także dzieła klasyczne, romantyczne oraz współczesne. Debiutował partią Scaramuccia w *Ariadnie na Naxos* R. Straussa w Operze Krakowskiej.

Tenor. A student in his diploma year at the Vocal and Acting Department of the Academy of Music in Krakow, he already has CD releases to his credit with Baroque music, collaborating with such ensembles as Capella Cracoviensis, Cappella Augustana, Goldberg Ensemble, La Tempesta, or Accademia dell'Arcadia. In addition to Renaissance and Baroque music, he also performs Classicist, Romantic and contemporary works. The part of Scaramuccia in *Ariadne auf Naxos* by R. Strauss was his debut with the Krakow Opera.



Marta Poliszot-Holzmann BARBARINA

Sopran. Od 1997 r. jest solistką Opery Krakowskiej. Występowała głównie w repertuarze operetkowym i musicalowym, a ostatnio można ją zobaczyć *Damie pikowej* (Masza), *Rigoletto* (Paź), *Madama Butterfly* (Kuzynka), *Księżdzę lasu* (Siostra Echo). Bierze udział gościnnie w festiwalach muzycznych, koncertach, recitalach.

Soprano. A soloist of the Krakow Opera since 1997, she has been cast mostly in operettas and musicals, and recently could be seen in *The Queen of Spades* (Masha), *Rigoletto* (Page), *Madama Butterfly* (Cousin), and *The Book of the Forest* (Sister Echo). She also gives guest performances during music festival, concerts, and recitals.



Agata Widera-Burda **BARBARINA**

Sopran. Studentka Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie śpiewu dr Katarzyny Oleś-Blacha. Współpracowała z zespołami Estravaganza Consort, Chór Polskiego Radia w Krakowie, Chór Filharmonii Krakowskiej, Collegium Zieleniński i Collegium Palestrinae. Ma na swoim koncie pierwsze nagrania płytowe z zespołem Collegium Zieleniński pod kierownictwem Stanisława Gałońskiego. Partią Najady w *Ariadnie na Naxos* zadebiutowała w Operze Krakowskiej w 2012 r.

Soprano. A student of the Vocal and Acting Department of the Academy of Music in Krakow, in Dr Katarzyna Oleś-Blacha's singing class, she has collaborated with such ensembles as Estravaganza Consort, the Polish Radio Choir in Krakow, the Krakow Philharmonic Choir, Collegium Zieleniński and Collegium Palestrinae. She has had her first record release with Collegium Zieleniński, conducted by Stanisław Gałoński. The part of Naiad in *Ariadne auf Naxos* was her debut with the Krakow Opera in 2012.



Karolina Wieczorek **BARBARINA**

Studentka Krakowskiej Akademii Muzycznej na wydziale wokalo-aktorskim pod kierunkiem dr Katarzyny Oleś-Blacha. Zdobywczyni wielu nagród, m.in. ostatnio III miejsce w Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Imricha Godina - IUVENTUS CANTI we Vrabie (Słowacja) w 2011. W ubiegłym sezonie zadebiutowała w Operze Krakowskiej partią Arseny w *Baronie Cygańskim*, śpiewa też partię Najady w *Ariadnie na Naxos*.

A student of the Vocal and Acting Department of the Academy of Music in Krakow, in Dr Katarzyna Oleś-Blacha's singing class, she has received a number of accolades, recently the third prize in the Imrich Godin International Vocal Competition IUVENTUS CANTI in Vrabie, Slovakia in 2011. Last season, she had her debut at the Krakow Opera, singing the part of Arsenia in *The Gypsy Baron* and Naiad in *Ariadne auf Naxos*.



Władysław Guzik **ANTONIO**

Baryton. Absolwent PWST w Krakowie, kształcił głos na kursach prywatnych. Od 1990 r. należy do zespołu Opery Krakowskiej, gdzie występował głównie w repertuarze operetkowym i musicalowym. W ostatnich latach można go zobaczyć w *Diabłach z Loudun* (Bontemps), *Tosce* (Dozorca Więzienny), *Małym lordzie* (Pan Havisham), Dudarz w *Halce*.

Baritone. A graduate of the State Theatre School in Krakow, he learnt singing in private courses. Since 1990, he has been a member of the Krakow Opera team, performing mostly in operettas and musicals. His recent roles include Bontemps in *The Devils of Loudun*, Prison Guard in *Tosca*, and Mr Havisham in *Little Lord Fauntleroy*, Piper in *Halka*.



Krzysztof Witkowski **ANTONIO**

Baryton. Od 2008 r. solista Opery Krakowskiej, gdzie wystąpił w partiach Miecznika w *Strasznym dworze*, Juniusa w *Gwałcie na Lukrecji*, Marcella w *Cyganerii* i Sharplessa w *Madama Butterfly*, Tomskiego w *Damie Pikowej*, Escamilla w *Carmen*, Walentego w *Fauście*, Piotra Homonay w *Baronie cygańskim*, Janusza w ostatniej inscenizacji w *Halce*.

Baritone. Since 2008, he has been a soloist of the Krakow Opera, performing such parts as Miecznik (Sword-bearer) in *The Haunted Manor*, Junius in *The Rape of Lucretia*, Marcello in *La bohème* and Sharpless in *Madama Butterfly*, Tomsky in *The Queen of Spades*, Escamillo in *Carmen*, Valentin in *Faust*, Peter Homonay in *The Gypsy Baron*, and Janusz in our most recent production of *Halka*.

Dyrektor Naczelny / General Director **Bogusław Nowak**
 Główny Reżyser / Senior Director **Laco Adamik**
 Kierownik muzyczny / Music Director **Tomasz Tokarczyk**

Kierownik Chóru / Choir Master **Zygmunt Magiera**
 Kierownik Baletu / Ballet Mistress **Elena Korpusenko**

Administracja / Administration

Z-ca Dyrektora ds. organizacyjnych / Deputy Manager for Organisation
Katarzyna Rytysa-Bańbuła
 Główny Księgowy / Chief Accountant **Małgorzata Żak**
 Kierownik Działu Koordynacji Artystycznej / Artistic Coordination Manager **Krzysztof Szafran**
 Sekretarz Literacki / Editing Secretary **Elżbieta Tosza**
 Kierownik Działu Marketingu i Organizacji Widowni /
 Marketing and Customer Service Head Manager **Anna Kościelna**
 Impresariat / Event Manager **Małgorzata Dąbrowa-Kostka**
 Kierownik Działu Kadr / Human Resources Manager **Jolanta Sadowska**
 Kierownik Administracji / Administrative Manager **Maria Boniakowska-Leśniewska**

Zespół techniczny / Technical Staff

Z-ca Dyrektora ds. produkcji, główny inżynier / Deputy Production Manager, Head Engineer
Wiesław Sawa
 Kierownik Działu Technicznego / Stage Manager **Grzegorz Woźniak**
 Z-ca Kierownika Działu ds. Produkcji / Deputy Production Manager **Weronika Kowalczyk**
 Pracownia Scenotechniczna / Stage Technology Section **Tadeusz Sajak**
 Pracownia Akustyczna / Acoustic Section **Jędrzej Rusin**
 Pracownia Elektryczna / Electrical Section **Piotr Ropek**
 Pracownia Stolarska / Carpenters Section **Henryk Czarnecki**
 Pracownia Modelarska / Modelling Section **Wacław Didur**
 Pracownia Ślusarska / Metalwork Section **Franciszek Szumny**
 Pracownia Malarska / Painting Section **Marek Jarosz**
 Pracownia Krawiecka Damska / Ladies' Dressmaking Atelier **Katarzyna Kłębczyk**
 Pracownia Krawiecka Męska / Men's Dressmaking Atelier **Ewa Dura**
 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 00, fax +48 12 296 61 03

sekretariat@opera.krakow.pl

Rezerwacja / Bookings: tel. +48 12 296 62 62 (63), fax: +48 12 296 62 68

bilety@opera.krakow.pl, tickets@opera.krakow.pl

Kasa biletowa / Box Office: Opera Krakowska, ul. Lubicz 48

tel. +48 12 296 62 60 (61)

Kasa czynna / Box Office opening hours:

pn-sb 10.00-19.00 / Mon-Sat 10 am-7 pm

nd i święta na dwie godziny przed spektaklem

on Sundays and Public Holidays: 2 hours before the performance

Redakcja programu / Editor

Elżbieta Tosza

Opracowanie graficzne / Artwork by

Bartosz Giżycki

Tłumaczenie / Translator

Jerzy Juruś

Projekty scenografii Barbary Kędzierskiej - str. 12, 13, 20, 21, 30

Stage designs by Barbara Kędzierska: pp. 12, 13, 20, 21, 30

Zdjęcia / Photos

Ryszard Kornecki, Jan Zych, Archiwum Opery Krakowskiej

Na okładce wykorzystano plakat autorstwa Andrzeja Pągowskiego.

On the cover the poster by Andrzej Pągowski.

Wydawca / Publisher

Opera Krakowska

czerwiec / June 2012



**Qumak
- Sekom_{SA}**

**harmonijne
współdziałanie**

**Qumak
- Sekom_{SA}**

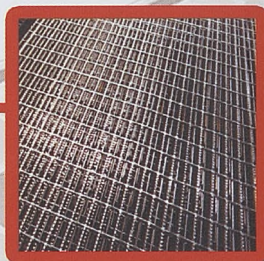
**Sponsor Opery
Krakowskiej**

życzy niezapomnianych wrażeń!

www.qumak.pl

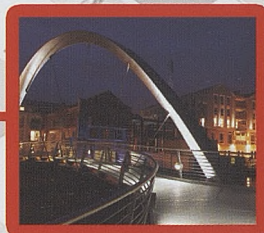
STACO

kraty zgrzewane



kraty wciskane

kraty profilowane



kraty stosowane
w architekturze

cynkowanie ogniowe



www.staco.pl

DWUTYGODNIK

ruch muzyczny

Najstarsze polskie czasopismo poświęcone muzyce poważnej
Recenzje koncertów i przedstawień operowych, recenzje płyt
Relacje z festiwali i konkursów, krajowych i zagranicznych
Artykuły o sprawach nurtujących środowisko muzyczne
Artykuły o pedagogice muzycznej i upowszechnieniu muzyki
Materiały historyczne



„Ruch Muzyczny” jest dwutygodnikiem, wychodzi 26 razy w roku,
do nabycia w salonach Empiku, księgarniach muzycznych,
w filharmoniach i teatrach operowych oraz w prenumeracie

www.ruchmuzyczny.pl

M e c e n a s O p e r y K r a k o w s k i e j

KRAKÓW
AIRPORT



**świat
zaczyna się
tutaj.**

krakowairport.pl



Mecenas Opery Krakowskiej



Sponsor wydarzenia



Operations Poland

„OPERA KRAKOWSKA” w Krakowie
Archiwum
ul. Lubicz 48, 31-512 Kraków
tel. 012 29 66 188, fax 012 29 66 103

Sponsorzy



Sponsor Opery
Krakowskiej



KARPACKA
SPÓŁKA GAZOWNICTWA

Patroni medialni

DZIENNIK POLSKI

TVP KRAKÓW



RMF

Classic



