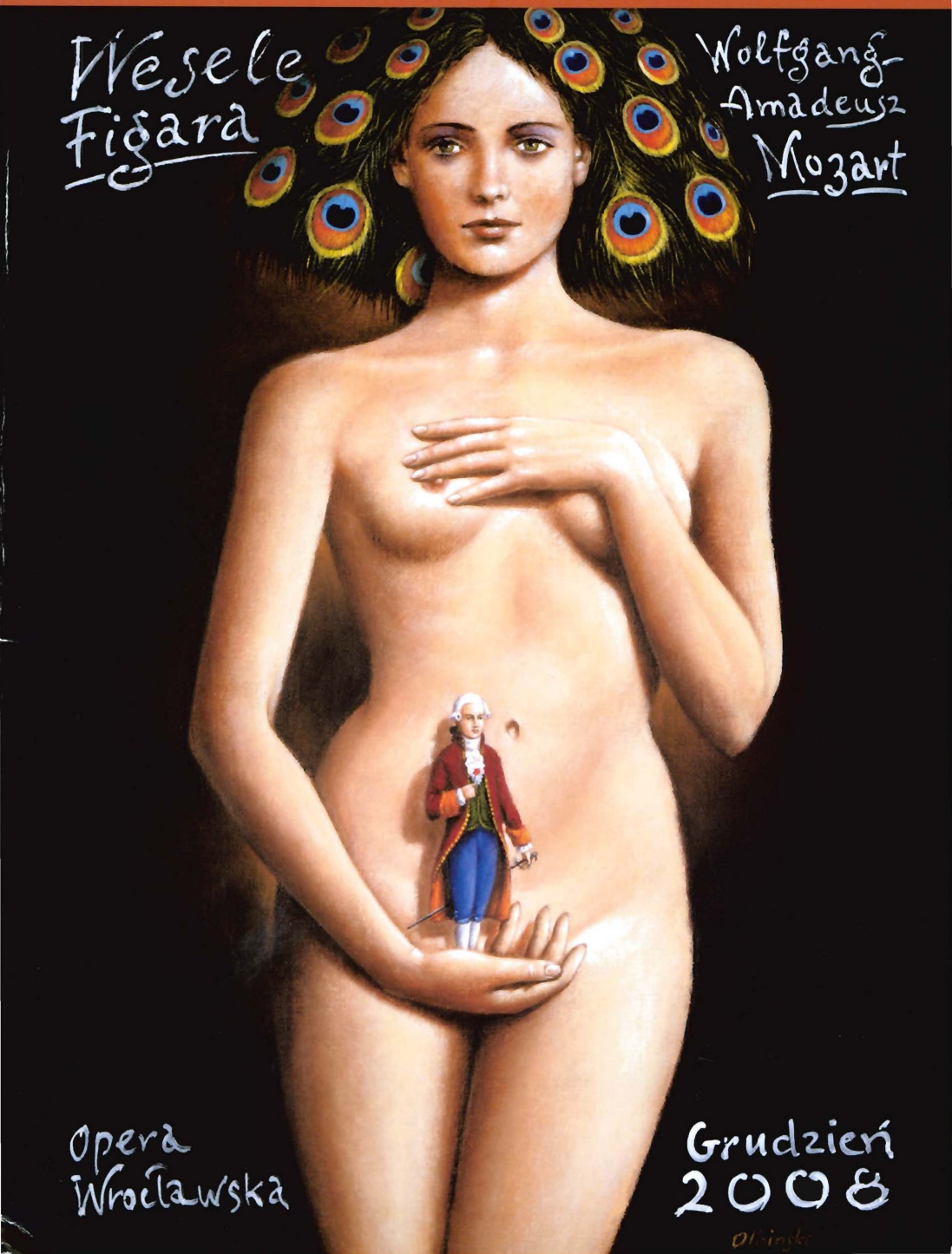
OPERA WROCŁAWSKA

INSTYTUCJA KULTURY SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO
WSPÓŁPROWADZONA PRZEZ MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

DYREKTOR EWA MICHNIK



WESELE FIGARA

LE NOZZE DI FIGARO

WOLFGANG AMADEUSZ MOZART

SPEKTAKL OPEROWY W 4 AKTACH | OPERA SPECTACLE IN 4 ACTS
W KOPRODUKCJI Z OPERĄ BAŁTYCKĄ | CO-PRODUCTION WITH THE BALTIC OPERA

LORENZO DA PONTE LIBRETTO
WIEDEŃ 1 V 1786 PREMIERA | PREMIERE
WARSZAWA 1885 PREMIERA POLSKA | POLISH PREMIERE

ALEKSANDER RYMKIEWICZ TŁUMACZENIE LIBRETTA
LIBRETTO TRANSLATION

SPEKTAKLE PREMIEROWE | PREMIERES

WT | TU 30.12.2008 | 19[00]
ŚR | WE 31.12.2008 | 18[00]

PREMIERA PRASOWA | PRESS PREMIERE

SO | SA 3.1.2009 | 19[00]

CZAS TRWANIA SPEKTAKLU | DURATION: 180 MIN.
1 PRZERWA | 1 PAUSE

SPEKTAKL WYKONYWANY JEST W JĘZYKU WŁOSKIM Z POLSKIMI NAPISAMI
ITALIAN LANGUAGE VERSION WITH POLISH SURTITLES

OBSADA | CAST

ZUZANNA | SUSANNA
ALEKSANDRA KUBAS, ALEKSANDRA KURZAK*, JOANNA MOSKOWICZ

FIGARO
JAROSŁAW BODAKOWSKI, ŁUKASZ ROSIAK, MARCO VINCO*

HRABINA | COUNTESS
ANASTAZJA LIPERT*, MONIKA ŚWIOSTEK, JOLANTA ŻMURKO

HRABIA | COUNT
JACEK JASKUŁA, STANISŁAW KUFLYUK, TOMASZ RUDNICKI

MARCELINA | MARCELLINA
BARBARA BAGIŃSKA, ELŻBIETA KACZMARZYK-JANCZAK, ALEKSANDRA LEMISZKA

BARTOLO
WIKTOR GORELIKOW, RADOSŁAW ŻUKOWSKI

BASILIO
ANDRZEJ KALININ, IVAN KIT, RAFAŁ MAJZNER

DON CURZIO
KAROL KOZŁOWSKI, EDWARD KULCZYK

OGRODNIK | GARDENER
WIKTOR GORELIKOW, JANUSZ ZAWADZKI

BARBARINA
EWA JASKUŁA, ALEKSANDRA SZAFIR

CHERUBIN | CHERUBINO
ANNA BERNACKA, DOROTA DUTKOWSKA, IRYNA ZHYTYNSKA

* **gościnnie** | special guest

REALIZATORZY | PRODUCERS

FRANCESCO BOTTIGLIERO KIEROWNICTWO MUZYCZNE, DYRYGENT
MUSICAL DIRECTION, CONDUCTOR

MAREK WEISS INSCENIZACJA I REŻYSERIA | STAGE DIRECTION

MAŁGORZATA SŁONIOWSKA SCENOGRAFIA | SET & COSTUME DESIGNS

MAŁGORZATA ORAWSKA PRZYGOTOWANIE CHÓRU | CHORUS MASTER

RAFAŁ OLBIŃSKI PLAKAT | POSTER

program

programme

SPIS TREŚCI | TABLE OF CONTENTS

Marek Weiss 6
Wesele Figara – słowo o inscenizacji
The Marriage of Figaro – a word from the stage director

Andrzej Chodkowski 14
Wesele Figara – buffa wszechczasów
The Marriage of Figaro – opera buffa of all times

Marek Weiss 36
Streszczenie libretta
A synopsis of the performance

Realizatorzy | Producers 46

Soliści | Soloists 60

Dyrekcja, kierownictwo i zespoły Opery Wrocławskiej 76
Direction, Management and Staff of the Wrocław Opera

WESELE FIGARA – SŁOWO O INSCENIZACJI

THE MARRIAGE OF FIGARO – A WORD FROM THE STAGE DIRECTOR

MAREK WEISS

„Aria przechodzi w duet potem w tercet, potem w kwartet, kwintet i wreszcie w oktet!". Tak sam Mozart tłumaczył cesarzowi Józefowi zalety swojej nowej opery. I ta cudowna eskalacja dotyczy nie tylko muzyki, ale i komplikacji uczuciowych i erotycznych. Najbardziej seksowna i zarazem liryczna z oper Mozarta. Napięcie pomiędzy zmysłowością i tęsknotą za prawdziwą miłością jest w tym utworze zasadniczym motorem działania bohaterów. Muzyka utrzymuje to napięcie tak pięknie, że nie zauważamy upływu czasu. Jedna z trzech najważniejszych oper Mozarta interpretowana na różne sposoby i realizowana w całej gamie stylów, mód i tendencji uważana jest dość powszechnie za dzieło komiczne. Jeśli jednak realizuje się ją zdecydowanie jako komedię, traci się ową ciemną stronę księżyca, tak charakterystyczną dla dzieł Mozarta i być może istotniejszą niż dominująca w jego muzyce radosna nuta. Czym jest ta ciemna strona? W *Weselu Figara* to według mnie gorzka wiedza na temat ułudy seksualnych rozkoszy. Niby oczywiste i banalne, a jednak gorzkie w każdorazowym indywidualnym doświadczeniu. Kiedy poszukiwanie uciech staje się rozpaczliwym remedium na brak miłości, może to przybrać wymiar komiczny dla obserwatora z zewnątrz. Ale w teatrze, gdzie obserwator z zewnątrz staje się przez swoje specyficzne uczestniczenie w spektaklu osobą dramatu i ma szansę przeżyć oczyszczającą refleksję, takie zaspokajanie seksualnego głodu może być odbierane jako akt rozpaczy i warto przy realizacji *Wesela Figara* o tym pamiętać.

Wierzę, że siła teatru tkwi w jego „tu i teraz". Jesteśmy świadkami zdarzeń, które dzieją się na scenie w rzeczywistości, patrzymy na żywych ludzi i odgrywane przez nich emocje, które przecież często są prawdziwe, a nie tylko sztucznie sygnalizowane przy pomocy mimiki. Wielcy artyści sceny, bez względu na to, jak potem to tłumaczą, angażują swoje prawdziwe emocje w kreowanie emocji postaci. Zwykle się tego wypierają i wstydzą, ale my na widowni wiemy przecież, jak jest naprawdę. Siła

teatru zwiększa się niepomiernie, jeśli sprawy, o których mówi, dotyczą nas osobiście i naszego współczesnego świata. Stąd pęd teatrów, by wszystko grać w kostiumach współczesnych i uciekać od obrazów historycznych z ich sztafażem scenograficznym i sposobem zachowania się postaci. Zwłaszcza w przypadku arcydzieł, w których muzyka nie zestarzała się ani o sekundę i wciąż ma zdolność poruszania naszej wrażliwości, chciałoby się dostrzec w opowiadanych perypetiach coś, co ma związek z naszymi aktualnymi problemami.

Sprawy ludzkie się nie zmieniają. Miłość, pożądanie, nienawiść i poczucie winy – zawsze te same problemy i ta sama rozpacz bez względu na epokę. Inne są tylko ubrania, technologie, przy których pomocy toczy się życie, tempo tego życia i obyczaje, czyli sposób publicznych zachowań. Tu różnimy się bardzo od każdego poprzedniego pokolenia. Coraz bardziej. Te odległości rosną w postępie geometrycznym. Jak więc opowiadać o ludziach z czasów Mozarta, dla którego Beaumarchais był pisarzem współczesnym, komuś, kto wyhodował swoją wrażliwość na dzisiejszych pisarzach – brutalistach? Rzecz niemożliwa na pierwszy rzut oka, a jednak próbujemy przeskakiwać te odległości. Z maniackim uporem staramy się przedstawiać perypetie naszych prapradziadków jako wciąż żywe, aktualne i wzruszające, bo moc muzyki i poezji przekonuje nas, że zasadniczo nic się nie zmieniło.

Staramy się dzisiaj w teatrach operowych opowiadać nieco szybciej, niż zakładał to Mozart czy Verdi, ale to jest konieczne. Tempo przyswajania informacji i metafor zmieniło się prawie tak jak tempo podróżowania, czy załatwiania spraw na mieście, prowadzenia ważnych rozmów i kochania się. Z pewnością jest to zmiana zasadnicza. Ale jeszcze większa zmiana tkwi gdzieś głęboko ukryta w psychice każdego odbiorcy. Dotyczy progu przyzwolenia na zachowania niemoralne. Ten próg obniża się niepostrzeżenie i odmiennie dla każdego człowieka, ale się obniża.

Diego Velazquez | Las Meninas (Rodzina Filipa IV) | The Maids of Honour (Philip IV family) | 1656-1657

Telewizja oswaja nas z obrazami nieszczęść naszych bliźnich, na które ledwie reagujemy, popijając domową herbatkę. Wielkie gwiazdy z prezydentami włącznie oswajają nas ze swoją bezkarnością wobec społecznych norm. Przypadki Billa Clintona, Kate Moss, czy naszych rodzimych odpowiedników przekonują nas, że naganność staje się wręcz motorem rosnącej popularności, czyli sukcesu i bogactwa. Jakże trudno w takiej sytuacji utrzymać wysoką poprzeczkę naszych moralnych ocen!

Na szczęście *Wesele Figara* nie jest moralitetem i możemy sobie pozwolić na większą swobodę uwspółcześniania relacji pomiędzy naszymi bohaterami. My możemy, ale czy widz pozwoli sobie na odejście od schematów i zechce bawić się z nami mieszanką pastiszu i poszukiwania odpowiedzi na pytania o współczesne odniesienia mozartowskiej muzyki do seksualnych gier pomiędzy małżeńskimi trójkątami. W tych pytaniach świadomie unikamy tematu społecznej nierówności pomiędzy bohaterami dramatu, chociaż stanowił on przecież zasadniczą warstwę dzieła Beaumarchais. Rewolucja Francuska czerpiąca natchnienie z tego dzieła jest przez nas widziana z tak odmiennej perspektywy, że wszelkie konotacje historiozoficzne bierzemy w szczelny nawias. To pozbawia nas szansy drążenia wątku „prawa pierwszej nocy", ale nie będziemy się tym martwić. Jeśli komuś ten wątek jest szczególnie bliski, może przecież pozostać nieukontentowany wraz z tymi, którzy na przykład będą odczuwali brak realiów historycznych w scenografii.

Arcydzieł się nie poprawia, ale stosujemy dość powszechną na całym świecie praktykę skracania recytatywów i ograniczania ich do ilości niezbędnej dla wyjaśnienia akcji. W muzyce stosujemy tradycyjne vide z wykreśleniem arii Marceliny i Basilia, które nie wnoszą istotnych wartości, a z całą pewnością stanowią wyzwanie dla cierpliwości widzów wyczuwających, że historia ma się ku końcowi, którego odwlekanie powinno jednak mieć istotniejsze powody, niż popisy wokalne postaci drugoplanowych. Libretto traktujemy z całym szacunkiem i odpowiedzialnością w przeciwieństwie do wielu dzisiejszych inscenizacji, gdzie to, o czym się śpiewa, nie ma dla przebiegu spektaklu większego znaczenia. Jednak nie mogliśmy się oprzeć zabawie w interpretowanie pewnych

wątków po swojemu. Szczególnie ważny stał się dla nas motyw malarstwa pojmowanego jako substytut posiadania drugiego człowieka. Uwięzienie pożądanej osoby w utrwalonym na zawsze wizerunku jest przecież do dzisiaj motywem o głębokich psychologicznych konsekwencjach. Zwłaszcza w dobie nasycenia naszego życia technologiami ułatwiającymi to zadanie, sprawa staje się nieodłącznym atrybutem seksualnych relacji. Żeby ułatwić widzowi śledzenie tej zabawy interpretacyjnej, proponujemy streszczenie naszej teatralnej wersji zamiast libretta.

"The aria passes on into a duet then into a trio, then a quartet, a quintet and finally an octet!" It was in this way that Mozart himself explained to Emperor Joseph the merits of his new opera. And this wonderful escalation applies not only to the music, but also to the complications, emotional and erotic in this, the sexiest and at the same time most lyrical of Mozart's operas. The tension between the sensuality and yearning for true love in the work is the essential force driving the characters, the music maintaining the tension so beautifully that we notice not the passage of time. Among Mozart's operas one of the three most important, interpreted in every manner and staged according to an entire range of styles, fashions and tendencies, it is regarded all but universally as a comic work. If, however, performed decidedly as a comedy, it loses its dark side, that part which is so characteristic in the works of Mozart and possibly more vital than the joyful note that dominates in his music. What is this dark side? In *The Marriage of Figaro* it is for me the bitter knowledge of the illusion of sexual pleasures; apparently self-evident and straightforward, and yet bitter in each individual experience. When the search for such delights becomes a desperate remedy for lack of love, it may well assume a comic dimension for the onlooker. And in a theatre, where the onlooker becomes by his or her unique participation in a performance a party to the drama, and one able to experience a purifying reflection, such satiation of sexual hunger may be taken as an act of despair, and in the staging of *The Marriage of Figaro* it is worth bearing this in mind.

I believe that the strength of theatre lies in its 'here and now'. We are witnesses to events which take place on the stage in reality, looking upon living people and the emotions which they portray, these emotions often genuine after all

and not only indicated falsely by the aid of mime. The great artists of the stage, regardless of how they later account for it, invest their own very real emotions in creating those of a character. This they usually deny, and in shame, yet we there in the auditorium know how it really is. The strength of theatre grows immeasurably if the matters of which it speaks concern us personally or relate to the world as it is today. Hence the rush of theatres to play everything in contemporary dress and flee from historical images with the accompanying staffage of the stage and comportment of the characters. This is the wish in particular for the masterpieces, in which the music does not age by a second and still has the ability to move us; that in the twists and turns described there is discerned something having an association with our present problems.

Human affairs do not change. Love, desire, hatred and the sense of guilt – these same problems always, and this same desperation throughout the ages. It is only the clothing which varies, and the technologies with which life is carried on, the pace of this life and our customs, that is, the manner in which we comport ourselves publicly. Here we differ greatly from each preceding generation, and ever more so. These distances grow exponentially. How then to tell of people from the days of Mozart, for whom Beaumarchais was a contemporary writer, to tell of them for someone whose sensitivities were cultivated on today's brutalist writers? An impossibility at first glance, and yet we attempt to leap these distances. With manic obstinacy we strive to present the vicissitudes of our great-great-grandfathers as still living, topical and touching, for the power of music and poetry persuades us that fundamentally nothing has altered.

We strive today in opera houses to tell stories a little faster than Mozart or Verdi intended, but this is necessary. The speed with which information and metaphor are assimilated has changed almost as much as the speed at which we travel, take care of matters in town, lead serious conversations and make love. There is no doubt that this is a fundamental change. Yet a still greater change lies deeply hidden somewhere in the psyche of everyone in the audience. It concerns the threshold of consent to immoral behaviour. This threshold is falling imperceptibly, and differently for each person, but it is falling.

Television has accustomed us to images of disaster for our neighbours, images to which we barely react while drinking a cup of tea in domesticity. Great celebrities, presidents included, familiarise us with their impunity to social norms. The cases of Bill Clinton, Kate Moss and our own native equivalents convince us that reprehensibility has simply become a route to increased popularity, that is, to success and affluence. How difficult in such a situation to maintain the high bar of our moral assessments!

Fortunately *The Marriage of Figaro* is not a morality play and we may allow ourselves greater freedom in updating the relationships between our characters. We may, but will spectators allow themselves a departure from the formula and be willing to enjoy with us the blending of pastiche with a search for answers to questions of the contemporary relationship between the music of Mozart and the sexual games of marital triangles? With these questions we consciously avoid the matter of social inequality between the heroes of the drama, though this constitutes an essential layer in the work by Beaumarchais. That the French Revolution drew inspiration from the work is seen from such a different perspective that we take all historiosophic connotations in sealed parentheses. This deprives us of the chance to delve into the 'right of the first night' theme, yet we will not concern ourselves with this. Whomsoever holds this theme particularly dear may remain discontented, together with those who may, for instance, perceive a lack of historical reality in the scenography.

While a masterpiece cannot be improved, we have applied the fairly widespread practice internationally of shortening the recitatives and their limitation to an amount indispensable for explanation of the action. With the music we have applied the traditional deletion of the arias of Marcellina and Basilio, which contribute no substantial value, and in all certainty represent a challenge for the patience of viewers feeling that the story is moving to a close, the delay of which ought to be justified by more than the vocal displays of supporting characters. We treat the libretto with the respect and responsibility due, by contrast with many of today's adaptations, where what is sung of has no greater significance for the course of the performance. That said, we could not resist the fun of interpreting certain strands in our own way.

Diego Velazquez | Infantka Małgorzata | Infanta Margaret | 1653

A motif that was to become of especial importance for us was that of painting, understood as a substitute for possessing another. The imprisonment of a desired person in a likeness retained forever is after all a motif of profound psychological consequences through to the present. Particularly in an age in which our lives are saturated with technologies facilitating the task, the business of this has become an inseparable attribute of sexual relations. To enable viewers to follow this game of interpretation, we offer a summary of our theatrical version in place of the libretto.

WESELE FIGARA – BUFFA WSZECHCZASÓW

THE MARRIAGE OF FIGARO – OPERA BUFFA OF ALL TIMES

ANDRZEJ CHODKOWSKI

Twórcą postaci Figara był najwybitniejszy francuski komediopisarz ostatnich lat przed Rewolucją, autor tryptyku komediowego o kolejach losu i czynach sewilskiego cyrulika – Pierre Augustin Caron de Beaumarchais. Cóż to była za barwna figura, uformowana na miarę tych niezwykłych czasów! Urodzony w 1732 r., o pokolenie starszy od Mozarta i librecisty Lorenza Da Ponte, był synem zegarmistrza. Kształcony w zawodzie ojca, dzięki miniaturowemu zegarkowi ofiarowanemu pani de Pompadour znalazł dostęp do dworu królewskiego, a poprzez małżeństwo ze starszą o dziesięć lat wdową, rychło zmarłą, zyskał niezależność finansową. Na dworze królewskim zabłysnął jako niezrównany harfista. Uczył muzyki królewskie siostry, komponował, organizował koncerty. Podczas podróży do Hiszpanii, załatwiając sprawy rodzinne i odbywając misję dyplomatyczną, odkrył tło dla swych dwóch najsławniejszych komedii: *Cyrulika sewilskiego* i *Wesela Figara* (później doszła trzecia, zdecydowanie mniej udana). Wszedłszy w świat wielkich finansów, wzbogacił się, kupił dyplom szlachecki i przybrał nazwisko de Beaumarchais.

Po śmierci drugiej żony, podejrzewany o trucicielstwo, bez ustanku toczył zawiłe procesy sądowe, głównie w sprawach finansowych, wykładając swe racje w arcydowcipnych memoriałach, elektryzujących i bawiących cały Paryż. W międzyczasie podejmował pierwsze próby dramatyczne, zrazu nieudane. Dopiero *Cyrulik sewilski* po początkowym niepowodzeniu został przyjęty przez Komedię Francuską. W toku prób Beaumarchais wdał się w bójkę z rywalem, wylądował w więzieniu, przegrał proces. Mimo wniesionej apelacji, został ukarany naganą i stracił majątek. O wystawieniu *Cyrulika* nie mogło być mowy.

Oddając dworowi podejrzane usługi, starał się o ułaskawienie. W 1775 r. wystawił wreszcie *Cyrulika*, który zyskał trwały sukces. Postać sympatycznego gałgana weszła do dziejów literatury i teatru, później także muzyki. W następnych latach Beaumarchais zorganizował dostawy broni dla walczących o wolność Amerykanów, wszczął nowe procesy, walczył z aktorami, organizując syndykat autorów dramatycznych, stał się – by użyć słów Boya – „Figarem całego Paryża".

I na koniec w 1778 r. napisał *Wesele Figara*, będące niejako dalszym ciągiem *Cyrulika*. Trzy lata minęły, zanim sztuka została przyjęta przez Komedię Francuską, następne trzy lata trwała walka z cenzurą. W Polsce *Komedie* Beaumarchais'go ukazały się w 1917 r. w mistrzowskim przekładzie Boya, który pisał w przedmowie: „Cenzor, któremu zrazu przedłożono sztukę, aprobował ją. Ale zawieziono rękopis do Wersalu, król i królowa kazali go sobie przeczytać. Ludwik XVI oświadczył wręcz: To ohydne, nigdy nie pozwolę wystawić tej sztuki. Powiadają, iż Beaumarchais odzywał się głośno w Paryżu: Król nie chce, aby *Wesele Figara* było grane, zatem będzie grane. Skoro rozeszła się wieść o zakazie, oczywiście cały Paryż chciał poznać sztukę. Beaumarchais z nadzwyczajną zręcznością gospodarował faworem lektury, użyczanym co najwpływowszym i najdostojniejszym osobom. [...] Nigdy, w tych dniach poprzedzających upadek tronu, słowa ucisk i tyrania nie były wymawiane z większą pasją i gwałtownością"

Po kilku latach zabiegów, 27 kwietnia 1784 r. *Wesele Figara* przeżyło prapremierę. To była prawdziwa sensacja: „Co się działo pod teatrem i w teatrze, tego dzieje sceny nie pamiętają z pewnością. Najwyżsi dostojnicy tłoczyli się razem z roznosicielami afiszów, złamano kordon straży i kratę żelazną; parę osób uduszono w ścisku. [...] Księżne i margrabiny czuły się szczęśliwe, wciśnięte gdzieś w kącik na galerii, obok osób więcej niż wątpliwego towarzystwa".

W toku dyskusji po premierze Beaumarchais wspomniał niebacznie o udaremnionym zakazie królewskim. Wrogowie wyzyskali tę okoliczność – król nakazał uwięzić pisarza. Paryż przez kilka dni bawił się nieszczęściem, po czym nastąpił zwrot w opinii – zaczęto się oburzać na samowolę władzy. Beaumarchais'go pośpiesznie wypuszczono na wolność.

Wiedeń zawsze pilnie nasłuchiwał nowinek z Paryża, toteż wydarzenia towarzyszące premierze *Wesela* były wiedeńczykom dobrze znane i pobudzały ciekawość. Już w kilka miesięcy po paryskiej inscenizacji sztukę wzięła na warsztat trupa Emanuela Schikanedera. Dokonano przekładu, aktorzy wyuczyli się ról, naznaczono premierę. W ostatniej chwili cesarz Józef II zabronił wystawienia komedii. To dolało oliwy do ognia. Ponieważ zakaz nie objął druku, pojawiły się w handlu przekłady *Wesela*. Cały Wiedeń pochłonięty był lekturą sztuki, która w atmosferze skandalu smakowała tym pikantniej, że była owocem zakazanym. Beaumarchais i Figaro – alter ego autora – stali się w naddunajskiej stolicy tematem dnia.

Sztuki francuskiego komediopisarza odznaczają się nieprzeciętnymi walorami, także muzycznymi. Beaumarchais znał się na muzyce, przyjaźnił z czołowymi kompozytorami, obie komedie o Figarze przesycił pierwiastkiem muzycznym, który nie jest w nich sprowadzony do ozdobnego przydatku, lecz uczestniczy bezpośrednio w akcji jako ważny czynnik dramaturgiczny. Stąd żywe zainteresowanie muzyków chętnie sięgających po libretta układane według obu sztuk (z Mozartem i Rossinim na czele). Wychodząc z tradycji molierowskiej, Beaumarchais stworzył zachwycającą syntezę różnorodnych elementów: francuskiej farsy, włoskiej commedii dell'arte, komedii hiszpańskiej, komedii intrygi, komedii obyczajowej, komedii charakterów, niefrasobliwego humoru i wdzięku z ostrymi akcentami społecznymi i politycznymi o doniosłości nieomal rewolucyjnej. Jego sztuki wyznaczyły drogi rozwoju francuskiej komedii na długie lata.

***

Lorenzo Da Ponte od 1783 r. zajmował w Wiedniu stanowisko poety teatralnego. Librecistę i Beaumarchais'go musiało łączyć swoiste powinowactwo duchowe, które znalazło odbicie w równie malowniczych biografiach. Obu natura wyposażyła w szalony temperament. Awanturniczy tryb życia wplątywał ich bez ustanku w najrozmaitsze skandale, uwielbiali intrygi, byli uwodzicielami w wielkim stylu, ostry dowcip przysparzał im tyluż wielbicieli, ilu wrogów, gdyż potrafili bronić swoich racji za pomocą jadowitych pamfletów. Lorenzo Da Ponte był wymarzonym kandydatem na librecistę *Wesela*, w postaci Figara dostrzegał zapewne własne odbicie.

Pomysł przerobienia komedii na libretto operowe wyszedł od Mozarta. Oto, co Da Ponte pisał w *Pamiętnikach*: „Rozumiałem łatwo, że ogrom jego geniuszu wymaga tematu rozległego, wielokształtnego, wzniosłego. Gdy rozmawiałem z nim o tym pewnego dnia, spytał mnie, czy mógłbym przerobić na libretto operowe komedię Beaumarchais'go *Wesele Figara*? Bardzo mi się ten pomysł spodobał i przyobiecałem mu to zrobić". (tłum. Jerzy Popiel)

Mozart zatem zdecydował się napisać operę z własnej inicjatywy, bez zamówienia, nie wiedząc, czy zostanie wystawiona, czy nie spocznie zapomniana na dnie kufra jako spadek dla przyszłych pokoleń. A przecież nie było w tamtych czasach w zwyczaju komponować do szuflady, bez teatralnej scrittury. Opera powstawała na określony termin, dla konkretnego teatru, z uwzględnieniem jego wyposażenia, składu orkiestry, a przede wszystkim możliwości śpiewaków. O to ostatnie Mozart dbał nade wszystko, przykrawając partie wokalne swych oper na miarę każdego konkretnego wokalisty, biorąc pod uwagę brzmienie jego głosu, tessiturę, biegłość techniczną, osobowość, talent aktorski, nawet prezencję. Opera rodziła się w ścisłej współpracy kompozytora z zespołem wykonawców. Kompozytor operowy za czasów Mozarta był więc całkowicie zależny od teatru, od zamówień – bardziej niż w innych epokach. Zaledwie parę lat wcześniej, w odpowiedzi na propozycję pewnego znajomego z Wiednia, napisał do ojca: „Ten dureń sądzi, że na własne ryzyko będę pisał opery komiczne, nie mając najmniejszej pewności, czy będą wystawione!"
(tłum. Ireneusz Dembowski).

Francisco de Goya y Lucientes | Rodzina Karola IV (fragment) | Charles IV family (part) | 1800-1801

Tym razem jednak istniały przesłanki bardziej optymistycznego rokowania. Po pierwsze, Mozart czuł się już w Wiedniu pewniej, mógł liczyć na poparcie, był głęboko przekonany, że napisze dobrą muzykę. Udział Lorenza Da Ponte gwarantował dobry poziom literacki. Po drugie, wiedeńscy miłośnicy opery znali już postać Figara z wystawianej od kilku lat buffy Paisiella *Cyrulik sewilski*; można było liczyć, że sztuka przedstawiająca dalsze dzieje golibrody przyciągnie widzów do teatru. Po trzecie, perypetie *Wesela* w Paryżu, wrzawa towarzysząca premierze, atmosfera skandalu wokół sztuki, a ostatnio zakaz cesarza, zdawały się wróżyć wersji operowej wielkie powodzenie, zresztą wymuszone specyfiką libretta skróty mogły się przyczynić do złagodzenia najostrzejszych akcentów i złamać opór Józefa II. Po czwarte wreszcie, od kilku już lat Mozart niecierpliwie wyczekiwał zamówienia operowego – daremnie. Osiągnął wprawdzie sukces singspielem *Uprowadzenie z seraju*, ale z zespołem włoskim nie nawiązał dotąd współpracy. Wiedeńczycy, łącznie z cesarzem, zbyt byli zakochani w operze włoskiej, aby uwierzyć, że Niemiec jest w stanie, nawet jeśli udało mu się napisać zręczną sztukę niemiecką, skutecznie konkurować w teatrze włoskim z rodowitymi Włochami. Mozart nie chciał i nie mógł dłużej czekać. Wszak komponowanie oper było zawsze jego najgorętszym pragnieniem. Dawał temu wyraz w listach do ojca: „Wystarczy, że słyszę jak mówią o operze, żebym był w teatrze i usłyszał śpiew, a zapominam od razu o całym świecie. [...] Zna papa moje największe marzenie – [...] pisanie oper. Zazdroszczę każdemu, kto je pisze".

W osobie Lorenza Da Ponte Figaro znalazł zręcznego, energicznego i upartego adwokata, który – trzeba to przyznać - musiał przezwyciężyć niemałe trudności. Da Ponte opisał w *Pamiętnikach* współpracę z Mozartem i zabiegi około wystawienia opery. „Kilka dni przedtem – pisał – cesarz zabronił niemieckiej trupie teatralnej wystawić tę komedię, napisaną, jak powiadał, zbyt swobodnie dla obyczajnych słuchaczy – jak tedy zaproponować ją jako libretto? [...] Poddałem myśl, aby napisać słowa i muzykę potajemnie i czekać na sprzyjającą sposobność, by pokazać ją dyrektorom teatru lub cesarzowi, czego odważnie ośmielałem się

podjąć. [...] Wziąłem się więc do dzieła i w miarę, jak pisałem słowa, Mozart układał do nich muzykę. W sześć tygodni wszystko było gotowe. Szczęsny dla Mozarta traf chciał, że w teatrze zabrakło partytur. Chwytając tedy sposobność, poszedłem, nic nikomu nie mówiąc, ofiarować *Figara* samemu cesarzowi. – Jak to! – rzekł. – Wiedz pan, że Mozart, wyborny w muzyce instrumentalnej, napisał tylko jedną operę, a i to nie było nic wielkiego!". W Wiedniu Mozart faktycznie napisał tylko *Uprowadzenie z seraju* – niemiecki singspiel, czyli dla miłośnika opery włoskiej „nic wielkiego". „Ponadto tego *Wesela Figara* – dodał cesarz – zabroniłem niemieckiej trupie. – Tak – odparłem – ale układając libretto, nie zaś komedię, musiałem opuścić wiele scen, opuściłem zatem to, co mogło obrażać obyczajność przedstawienia. [...] Muzyka zaś nadto – o ile mogę sądzić – wydaje mi się zachwycająco piękna. – Dobrze; skoro tak, to zdaję się na pański smak. Oddaj pan partyturę kopiście".

Najważniejszy krok został uczyniony. Decyzja cesarza otworzyła *Weselu* drogę na scenę. Ale perypetie Mozartowskiej buffy na tym się nie skończyły. Niestety źródła są skąpe, czasem sprzeczne, nie pozwalają na pełną rekonstrukcję zdarzeń. Jesienią 1785 r. poeta i muzyk pracowali z ogromnym pośpiechem. „Wolfgang musi – pisał Leopold Mozart – na łeb na szyję kończyć operę. Nawet uczniów przełożył na popołudnie, aby mieć ranki wolne na pisanie". Tempo musiało być rzeczywiście szalone, skoro Wolfgang zapomniał o imieninach ojca, co mu Leopold w jednym z listów złośliwie wypomniał. „W sześć tygodni wszystko było gotowe" – zanotował Lorenzo Da Ponte. Bagatela! Dwa wielkie tomy partytury w sześć tygodni!

Taka gonitwa każe przypuszczać, że istniał plan wystawienia opery w najbliższym czasie, być może jeszcze w tym samym 1785 r., zapewne w okresie świątecznym. Jednak do premiery nie doszło. *Wesele* zniknęło w listopadzie z korespondencji Mozartów i pojawiło się ponownie dopiero w końcu kwietnia roku następnego, tuż przed faktyczną premierą. Co spowodowało kilkumiesięczną zwłokę? Czyżby intrygi przeciwników, o których wiemy z różnych źródeł? Da Ponte miał wrogów, miał ich też

Mozart. „To będzie wielka rzecz – pisał Leopold do córki – jeśli wszystko pójdzie dobrze, wiem bowiem, że knują przeciw niemu zdumiewające spiski. Salieri ze swoimi stronnikami poruszy niebo i ziemię, żeby go pogrążyć. Państwo Duszkowie powiedzieli mi, że twój brat dlatego jest przedmiotem intryg, ponieważ dzięki wspaniałemu talentowi i sprawności zyskał tak wielkie poważanie".

W końcu przeszkody zostały przezwyciężone i *Wesele Figara* 1 maja 1786 r. znalazło się na scenie, a Lorenzo Da Ponte zanotował: „Opera Mozarta [...] spodobała się powszechnie i została uznana przez cesarza i przez prawdziwych znawców sztuki za rzecz wzniosłą i prawie boską". Poeta nieco przesadził Figaro miał w Wiedniu tylko dziewięć przedstawień i dopiero trzy lata później udane wznowienie zapewniło prawdziwy sukces. Bezprzykładny triumf odniosło natomiast *Wesele* w Pradze czeskiej, wystawione tam w grudniu 1786, siedem miesięcy po wiedeńskiej prapremierze. W styczniu roku następnego Mozart odwiedził Czechów. „Tutaj o niczym innym się nie mówi, tylko o Figarze – pisał do przyjaciela. – Wszędzie się gra, śpiewa, nuci i gwiżdże tylko Figara. Nic nie wzbudza takiego zainteresowania, jak Figaro, nic tylko Figaro. Dla mnie to naprawdę ogromny zaszczyt!".

Lorenzo Da Ponte, opisując w *Pamiętnikach* początki współpracy z Mozartem, skreślił następujące słowa: „Aczkolwiek obdarzony talentami większymi może niż jakikolwiek inny kompozytor [...], nie mógł nigdy, na skutek knowań wrogów, użyć swego boskiego geniuszu w Wiedniu i pozostawał nie znany i w cieniu, na podobieństwo cennego klejnotu, co pogrzebany we wnętrzu ziemi kryje świetne zalety swego blasku." W pierwszej chwili przecieramy oczy ze zdumienia. Jak to – „nie znany i w cieniu"? Przyjmowany z otwartymi ramionami w każdym muzycznym salonie, wzięty pedagog, twórca o cenionym dorobku, autor cieszącego się nie słabnącym powodzeniem singspielu – jakże można o kimś takim powiedzieć „nie znany i pozostający w cieniu"? A jednak przyjęta przez Lorenza Da Ponte optyka usprawiedliwia taką ocenę. Włocha nie interesowała działalność koncertowa Mozarta, jego dorobek

na polu muzyki instrumentalnej, ani niewątpliwy sukces na polu opery niemieckiej. Był włoskim poetą teatralnym, chodziło mu o operę włoską, w tym zakresie zaś Mozart pozostawał rzeczywiście „nie znany i w cieniu". Wiedeń nie znał jego włoskich dzieł scenicznych, nie znał ich zapewne sam Da Ponte. Nikt nie wiedział, że Mozart skomponował już trzy opery seria i dwie buffy, a poza tym kilka dzieł okolicznościowych do włoskich tekstów. Żaden z tych utworów nie pojawił się w Wiedniu, a przez wiele lat nie nadarzyła się okazja skomponowania czegokolwiek do włoskiego libretta. Lorenzo Da Ponte przypisał sobie nie bez racji zasługę pobudzenia Mozarta do twórczości na tym polu: „Tylko mojej uporczywości i stałości w dużej mierze zawdzięcza Europa i cały świat wyborne utwory wokalne tego zdumiewającego geniusza" – napisał z emfazą i pewną przesadą w *Pamiętnikach*. Jest wszak prawdą, że to jego talent inspirował Mozarta do skomponowania trzech arcydzieł: *Wesela Figara*, *Don Giovanniego* i *Così fan tutte*.

***

Przeróbka komedii na libretto operowe udała się Lorenzowi Da Ponte nad podziw. Miał tego pełną świadomość. Oto, co pisał w przedmowie do swego libretta: „Czas trwania, który powszechna praktyka wyznacza przedstawieniu teatralnemu, określona liczba postaci ograniczona tą samą praktyką i pewne inne względy [...] – oto powody, dla których nie zrobiłem tłumaczenia tej znakomitej komedii, lecz raczej jej naśladownictwo lub, mówiąc lepiej: skrót. Dlatego musiałem zredukować szesnaście postaci oryginału do jedenastu [...] oraz opuścić – prócz całego jednego aktu – wiele uroczych scen i mnóstwo świetnych i dowcipnych powiedzeń, od których się tu roi. Na ich miejsce musiałem wstawić canzonetty, arie, chóry oraz inne kwestie i słowa odpowiednie dla muzyki – co można zrobić tylko z pomocą poezji, nigdy zaś prozy. Jednakże mimo szczerych chęci i usilnych starań tak kompozytora, jak i moich, aby się skracać, opera nie będzie należeć do najkrótszych spośród wystawianych w naszym teatrze. Mamy nadzieję, że usprawiedliwieniem będzie różnorodność wątków, z których utkana jest akcja sztuki, jej rozmiary i okazałość, wielka ilość utworów muzycznych, które trzeba było wprowadzić, aby śpiewacy nie byli bezczynni, aby uniknąć nudy i monotonii długich recytatywów, aby za pomocą rozmaitych barw oddać wiernie różne pojawiające się uczucia, a w szczególności urzeczywistnić nasze pragnienie dostarczenia jakby nowego rodzaju widowiska".
(tłum. Adam Rieger)

Właśnie: nowego rodzaju widowiska. Taki był wspólny cel i wspólne osiągnięcie zręcznego librecisty i genialnego kompozytora. Wolfgang Amadeusz Mozart był z pewnością najwybitniejszym kompozytorem operowym okresu klasycznego. To on, nie kto inny, kładł podwaliny pod operę romantyczną, wytyczał drogi ewolucji teatru muzycznego. XVIII w. to stulecie dyskusji i reform operowych. Brały w nich udział czołowe umysły epoki, szczególnie we Francji, zabierali głos filozofowie, dramatopisarze i kompozytorzy. Próbowali reformować operę Włosi z Metastasiem na czele, wielki rozgłos miały poczynania reformatorskie Glucka. W historiografii muzycznej poświęca się tej problematyce wiele miejsca, analizuje ich dzieła i poglądy. Jest zdumiewające, że twórczość operową Mozarta traktuje się w sposób szczególny, doceniając oczywiście jej wartość artystyczną, ale odmawiając kompozytorowi miejsca w gronie wielkich reformatorów opery. A przecież Mozart był reformatorem w wielkim stylu i to bardziej skutecznym niż ktokolwiek inny, choć swych poglądów – w przeciwieństwie do Metastasia czy Glucka – nie usiłował artykułować. Późne opery Mozarta są godnym zwieńczeniem wieloletnich prób i dokonań na polu muzyki dramatycznej, zamknięciem procesu trwającego od lat, a polegającego na łączeniu w jednym dziele elementów i cech charakterystycznych dla różnych odmian teatru. W tym samym kierunku podążać będą kontynuatorzy Mozarta w XIX w., dla których stanie się oczywiste – podobnie jak dla niego – że środki artystyczne w operze dobierać należy nie wedle reguł określonego gatunku operowego, lecz zgodnie z potrzebami dramaturgii.

The character of Figaro was created by Pierre Augustin Caron de Beaumarchais – the most outstanding French comedy writer of the last years before the French Revolution, the author of the comedy triptych about the ups and downs and deeds of the barber of Seville. What a colourful character

he was, shaped to be worthy of his times! Born in 1732, one generation older than both Mozart and Lorenzo Da Ponte, the librettist, he was a clockmaker's son. Educated to become one, he gained access to the court thanks to a miniature watch given to Madame de Pompadour. He also achieved financial independence due to marriage with a widow, ten years his senior, who soon died. At court he made a name for himself as an unmatched harpist. Beaumarchais taught music to the king's sisters, composed, organized concerts. During his trip to Spain, doing both family business and completing a diplomatic mission, he discovered background for his two most famous comedies: *The Barber of Seville* and *The Marriage of Figaro* (later followed by the third, less successful one). Once in the world of great finances he became rich, bought himself knighthood and assumed the de Beaumarchais name.

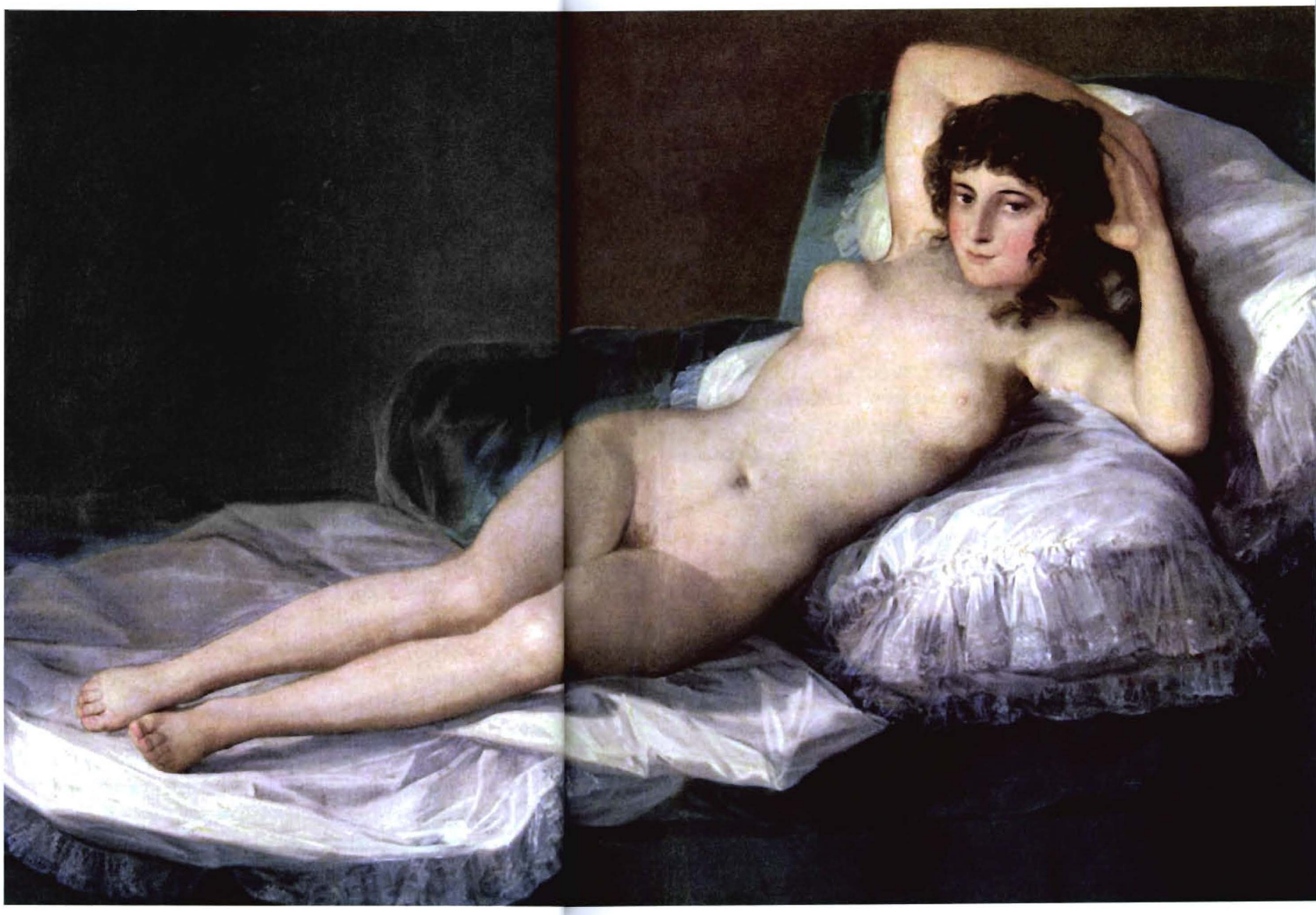
After his second wife's death, suspected of poisoning, he constantly carries on complicated trials, mainly of financial nature, and lays out his reasons in hilarious memorials, which thrill and amuse the whole Paris. In the meantime he makes his first attempts as a dramatist, unsuccessful at the beginning; finally The Barber of Seville, after initial rejection, is accepted by Comédie-Française. While rehearsing Beaumarchais gets into a fight with his rival, is imprisoned, loses the trial, appeals, is reprimanded, and loses his wealth The chances of staging *The Barber of Seville* suddenly vanish. By rendering suspicious services to the court, he tries to receive pardon. Finally, in 1775 he manages to stage *The Barber of Seville*, which achieves lasting success. The nice rascal becomes a part of literature, theatre and later music history. In the following years Beaumarchais organizes weapons supplies for the Americans fighting for their freedom, files new lawsuits, fights the actors by establishing a dramatists` syndicate, becomes – to use Boy's words – "the Figaro of the whole Paris."

Finally, in 1778, he writes The Marriage of Figaro, which was, in a sense, the continuation of *The Barber of Seville*. It took Comédie-Française three years to accept the play and next three years passed on fighting the censorship. The Polish exquisite translation of Beaumarchais` comedies, prepared by Boy, was published in Poland in 1917 The translator wrote in the foreword. "The censor, once introduced to the play, approved of it. However, the manuscript

was then taken to Versailles where the king and queen had it read. Louis XVI of France said point-blank: It is disgusting. I will never allow this play to be staged. Beaumarchais is believed to have thus replied: The king does not want *The Marriage of Figaro* to be staged, it will be staged then. When the news about the prohibition spread, the whole Paris was obviously interested in seeing it. Beaumarchais very skillfully managed the favour of reading the play by granting it only to the most influential and eminent people. [...] Never had the words about oppression and tyranny been uttered with more passion and force than in those days prior to the collapse of the monarchy."

After a few years of efforts, on 27 April 1784, *The Marriage of Figaro* had its premiere. It was a real sensation: "The history of theatre surely has not witnessed before what took place in front of as well as inside the theatre. The highest dignitaries crowded together with the poster distributors, the cordon of guards and the iron bars were broken; a few people were suffocated in the crowd. [...] The duchesses and margravesses felt happy, squeezed somewhere in the corner of the gallery, next to people of more than doubtful descent." During the post-premiere discussion Beaumarchais carelessly mentioned the frustrated royal prohibition. The authors` enemies made use of it – the king ordered to imprison the dramatist. Paris was amused by the misfortune for a few days, but then a twist in opinion occurred – the lawlessness of the authorities was criticized. Beaumarchais was hurriedly liberated.

Vienna was always sensitive to all the novelty from Paris, hence the events accompanying the premiere of *The Marriage of Figaro* were well known to its citizens and arousing curiosity among them. Just in a few months after the performance in Paris, the play started being worked on by Emanuel Schikaneder`s troupe. It was translated, the actors learned their parts, and the day of the premiere was set. At the last moment emperor Joseph II forbade actors to play. As the prohibition did not include print, the translations of *The Marriage of Figaro* appeared on the market. The whole Vienna was devoted to reading, which being a forbidden fruit, tasted well in the atmosphere of scandal. Beaumarchais and Figaro – the author's alter ego – became the sensation of the day in the Danube capital.



Francisco de Goya y Lucientes | Maja naga | Maya naked | 1800-1803

The French comedy writer's plays can be characterized by outstanding, also musical, qualities. Beaumarchais knew music, was befriended with the leading composers, both his comedies about Figaro were full of musical elements, which were not purely ornamental, but played an important role of directly dramatizing the action. It explains the musicians' eager interest in the librettos prepared on the basis of both plays (led by Mozart and Rossini). Originating from the Moliere tradition, Beaumarchais created a wonderful synthesis of various elements: the French farce, Italian commedia dell'arte, Spanish comedy, comedy of intrigue, social comedy, character comedy as well as light-hearted humour and charm with sharp social and political accents of almost revolutionary significance. His plays determined the development of French comedy for long years.

***

Lorenzo Da Ponte occupied the position of theatre poet in Vienna since 1783. The librettist and Beaumarchais must have shared a peculiar spiritual affinity, present in their equally picturesque biographies. They both had wild temperaments. Their adventurous lifestyles always entangled them in various scandals, they both loved intrigues, were grand-style womanizers and their sharp wit won them as many admirers as foes, as they were able to defend their arguments with the use of venomous pamphlets. Lorenzo Da Ponte was the dream candidate for *The Marriage of Figaro*'s librettist, as he must have found some parts of himself reflected in Figaro. The idea of transforming the comedy into an opera libretto was introduced by Mozart. This is what Da Ponte wrote in his *Memoirs*: "I easily understood that his genius requires a broad, multi-shaped and grand topic. One day, when I was talking to him about it, he asked me if I could transform Beaumarchais' comedy, *The Marriage of Figaro*, into an opera libretto. I liked this idea very much and so I promised him to do it." (translated by Jerzy Popiel)

So Mozart decided to write an opera on his own initiative, without commission, not knowing if it would ever be staged, if it would not be forgotten at the bottom of a chest, as a legacy for the generations to come. Another

thing is that at that time it was not customary to write for one's own pleasure, without a theatre scrittura. Operas were composed for a specified date, for a specific theatre, with its equipment, orchestra, and first of all, its singers' abilities all taken into consideration. Mozart took special care about the last thing, tailoring his vocal parts to every single singer, remembering about the singer's tone of voice, tessitura, technical mastery, personality, acting talents, and even appearance. Each opera was created in close collaboration between the composer and the performers. An opera composer in Mozart's time, more than in other epochs, was totally dependent on the theatre and on the commissions. Just a few years earlier, in response to an offer made by his acquaintance from Vienna, Mozart wrote to his father: "This fool believes that I am going to write comic operas at my own risk, having no degree of certainty they will ever be staged!" (translated by Ireneusz Dembowski)

This time, however, more optimistic premises existed. Firstly, at that time Mozart felt more secure in Vienna; he could count on support and was deeply convinced that he would write good music. Lorenzo Da Ponte's contribution guaranteed high literary level. Secondly, opera lovers from Vienna already knew Figaro from the Paisiell's opera buffa *The Barber of Seville* already staged for a few years; it could have been assumed that the continuation of the barber's story would attract viewers to the theatre. Thirdly, the Paris twists and turns of *The Marriage of Figaro*, the uproar after the premiere, the atmosphere of scandal aroused around the play, and lastly the emperor's prohibition seemed to bode well for the opera version. What is more, the cuts, required by the specificity of the libretto, could have contributed to the softening of the sharpest accents and break Joseph II's resistance. Lastly, a few years had passed on Mozart's waiting for a commission – in vain. Even though his singspiel *The Abduction from the Seraglio* was successful, its author had not started cooperation with the Italian ensemble yet. The citizens of Vienna, including the emperor, were too much in love with Italian opera to believe that a German, even if he had written a skillful German play, was able to successfully compete with native Italians in Italian theatre. Mozart neither wanted nor could wait any longer. After all, composing operas was always his greatest dream. He wrote about it in his letters to his father: "It is enough

for me to hear people speak about opera, to be at the theatre and hear singing, to make me forget about the whole world. [...] Papa, you know my biggest dream – [...] writing operas. I envy everyone who does that."

For Figaro Lorenzo Da Ponte was a skillful, stubborn and energetic advocate, who – one needs to admit – had to overcome considerable difficulties. In his *Memoirs* Da Ponte described his collaboration with Mozart and the efforts set out to stage the opera. "A few days earlier – he wrote – the emperor forbade a German troupe to stage this comedy, written, as he said, in too frivolous a manner to be addressed to decorous viewers – how to suggest it as libretto, then? [...] I suggested writing the words and music in secret and waiting for more favourable circumstances to show it to the theatres' directors or the emperor himself, and I boldly offered to do it. [...] So I got down to work and gradually, as I was progressing with the words, Mozart was composing the music. Everything was ready after six weeks. Luckily for Mozart, the theatre lacked scores. On that occasion, I went, saying not a word to anyone, to offer *The Marriage of Figaro* to the emperor himself How come! – said he. – Know that Mozart, splendid in instrumental music, has written only one opera so far and it was nothing special!" It was true that in Vienna Mozart has written only one opera *The Abduction from the Seraglio* – a German singspiel, which meant "nothing special" for an Italian opera lover. "What is more, I forbade a German troupe to stage this *Marriage of Figaro*. – Yes – I replied – but writing the libretto, not the comedy, I was forced to omit many scenes, and so I omitted all that could offend the decorousness of the performance. [...] Another thing is that the music – as far as I am allowed to believe – seems truly beautiful to me. – All right then; if you put it like that I rely on your taste. Give the score to the copyist."

The most important step was made. The emperor's decision opened *The Marriage of Figaro* its way on stage. However, the twists and turns of the Mozart's opera buffa were not finished there. Unfortunately, the sources are skimpy, sometimes contradictory and do not allow a complete reconstruction of the events. In autumn 1785, the poet and the musician worked in haste. "Wolfgang – wrote Leopold Mozart – has to finish his opera headlong. He even rescheduled his students for the afternoons to have mornings free for

writing." The pace must have been truly incredible, since Wolfgang forgot about his father's name day, which was spitefully reproached by Leopold in one of his letters. "It was all ready within six weeks" – noted Lorenzo Da Ponte. A trifle really! Two huge volumes of score within six weeks!

Such haste may suggest that there was a plan to stage the opera quickly, maybe even in the same year 1785, most probably at Christmas. The premiere, however, did not take place. *The Marriage of Figaro* disappears from the Mozarts' correspondence in November and reappears not until the end of April the following year, just before the premiere. What was the reason for such a delay? Were these the opponents' intrigues, about which we know from different sources? Both De Ponte and Mozart had foes. "It will be a wonderful thing – wrote Leopold to his daughter – if all goes well, as I know they have been hatching unbelievable plots against him. Salieri with his supporters will move heaven and earth to incriminate him. The Ghosts told me that the reason your brother is subjected to such intrigues is because, thanks to his great talent and skillfulness, he managed to gain such a high regard." Finally, the obstacles were overcome and *The Marriage of Figaro* found its place on stage on 1 May 1786 and Lorenzo Da Ponte wrote: "Mozart's opera [...] was liked by everyone and was considered by the emperor and by true opera connoisseurs to be elevated and almost divine."

The poet said too much. There were only nine performances of *The Marriage of Figaro* in Vienna and not until three years later was the new production truly successful. In December 1786, seven months after the Vienna premiere, the Prague performance was an unprecedented success. In January the following year Mozart visited the Czechs. "The only thing being talked about here is Figaro – he wrote to a friend – *Figaro* is played, sang, hummed, and whistled everywhere. Nothing arouses so much interest as Figaro, nothing but Figaro. It is truly a great honour for me!"

Lorenzo Da Ponte, describing in his *Memoirs* the beginnings of his collaboration with Mozart, wrote the following words: "Mozart may have been more talented than any other composer [...], but he could never make use of his divine genius in Vienna because of the intrigues of his enemies, and remained

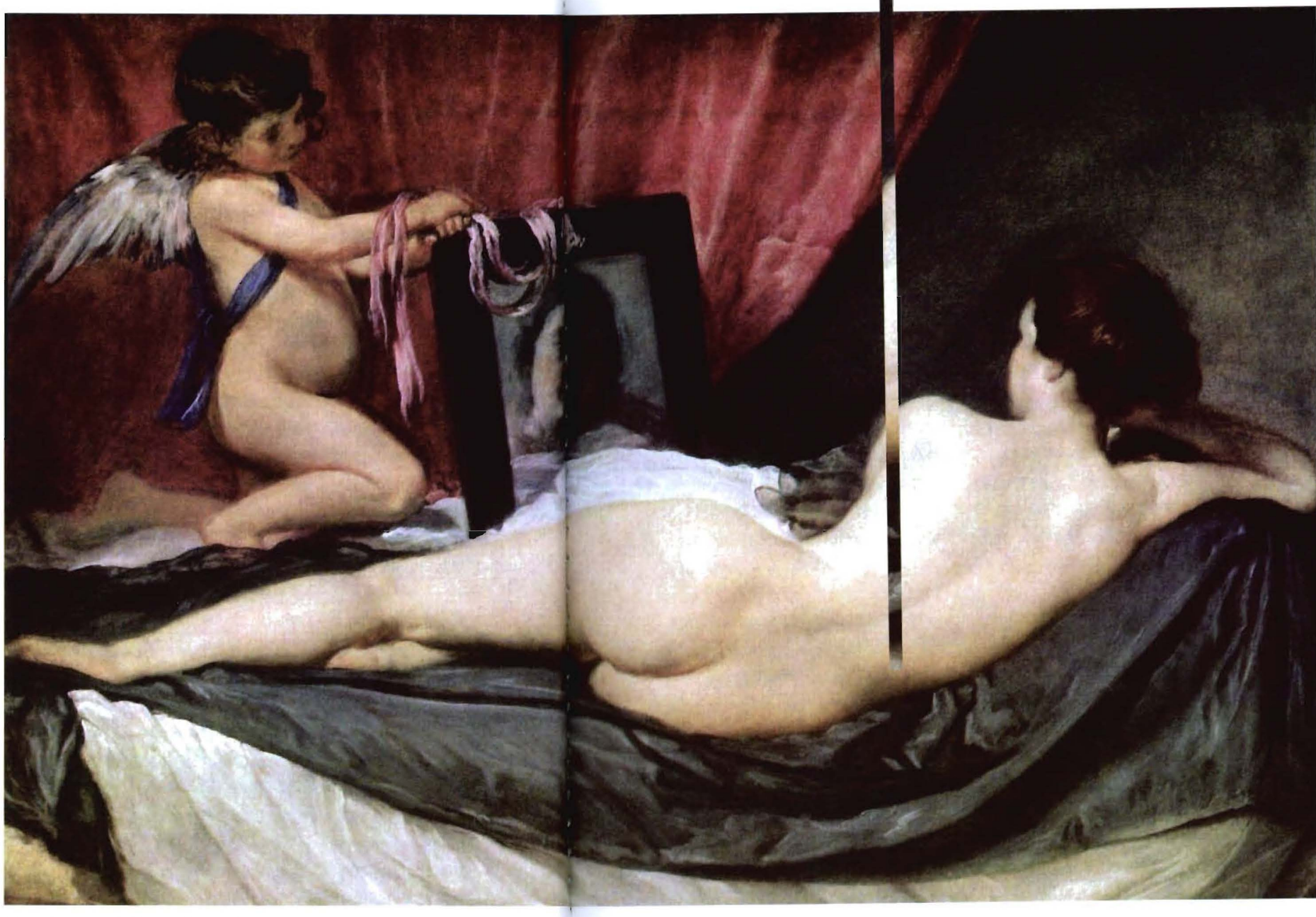
unknown and in the shadow, like a precious jewel buried in the ground, hiding its bright glitter."At the first moment we cannot believe our eyes. How could have Mozart been "unknown and in the shadow?" Received with open arms in every music salon, a sought-after pedagogue, artist with highly valued output, the author of a ever popular singspiel – how can such a person be described as "unknown and in the shadow"? However, Lorenzo Da Ponte's point of view justifies such an opinion. An Italian was interested neither in Mozart's concert activities, his output in the field of instrumental music nor in the composer's undoubted success in the field of German opera. Da Ponte was an Italian theatre poet, he was interested in Italian opera and, when it comes to this field, Mozart was truly "unknown and in the shadow". Vienna was not familiar with his Italian theatre works, just as Da Ponte might not have been. Nobody knew that Mozart had already composed three opere serie and two opere buffe, and also a few occasional works to Italian texts. None of these works had been presented in Vienna and many years passed without an opportunity to write anything to an Italian libretto. Lorenzo Da Ponte credited himself with motivating Mozart to act in this field: "If it was not, in large measure, for my persistence and constancy, Europe and the whole world would have been deprived of this amazing genius' exquisite vocal works" – he wrote emphatically and with some degree of exaggeration in his Memoirs. It is true, however, that his talent inspired Mozart to compose three masterpieces: *The Marriage of Figaro*, *Don Giovanni* and *Cosi fan tutte*.

***

Lorenzo Da Ponte's adaptation of the comedy for an opera libretto was admirably successful. He was fully aware of that. This is what he wrote in the foreword to his libretto: "The duration of a theatre performance set by the common practice, the specific number of characters limited by the same practice and also other specific reasons [...] – these are the reasons why I did not prepare a translation of this wonderful comedy, but rather its imitation or, better still, an abridgement. That is why I had to reduce sixteen characters from the original to only eleven, [...] as well as skip – apart from one whole act – many lovely scenes and plenty of brilliant and funny sayings, numerous

here. I was forced to put canzonettos, arias, choirs and other lines or words matching the music in their places – a thing that can be done with the use of poetry, and never prose. Despite best intentions and strenuous efforts, both the composer's and mine, to be concise, this opera is not one of the shortest ever staged in our theatre. We hope to be excused by the variety of themes which constitute the action as well as by the magnitude and grandness of the play, and the number of music pieces, introduced to engage the singers and to avoid boredom and monotony of long recitatives, to express various feelings with the use of different tones, and, in particular, to make our dream about providing a certain new kind of performance come true." (translated by Adam Rieger)

Exactly: the new kind of performance. That was the shared goal and achievement of the skillful librettist and the brilliant composer. Wolfgang Amadeus Mozart was, without doubt, the finest opera composer of the Classical period. It was he, not anybody else, who laid foundations of Romantic opera and defined the evolution of music theatre. 18th century was the era of discussions about and reforms of the opera. Leading minds of that century participated in these discussions, especially in France, and philosophers, dramatists as well as composers took their floor. Not only did the Italians, led by Metastasio, try to reform the opera, but also Gluck with his famous reformatory doings. Music historiography has given a lot of space to this issue and analyzed their works and views. It is surprising that Mozart's operatic output is treated in a special way. Its artistic value is appreciated of course; however, the composer is denied a place among the great reformers of the opera. But Mozart was a reformer in grand style, and more effective than anybody else, even though he never tried – in opposition to Metastasio or Gluck – to articulate his views. Mozart's late operas are crowning achievements of his long-standing trials and success in the field of dramatic music, the closure of a years-long process of joining elements and features characteristic to different types of theatre in one work. Mozart's followers will be heading the same direction in 19th century. It will become obvious to them – just as it was to him – that artistic means in opera should be chosen not according to specific rules of the operatic genre, but to the requirements of the dramatic effect.



Diego Velazquez | Wenus z lustrem | Venus at her mirror | 1644-1648

STRESZCZENIE LIBRETTA
A SYNOPSIS OF THE PERFORMANCE

MAREK WEISS

AKT I

Dom Hrabiego Almavivy znanego nam z *Cyrulika sewilskiego*, którego akcja przebiegała w Sewilli około dziesięć lat wcześniej Teraz na wsi hrabiostwo i ich wierny sługa Figaro nie są już tamtymi, pełnymi wigoru ludźmi. Oto w ich życiu pojawiła się nowa osoba, młodziutka Zuzanna, którą zakochany Figaro chce poślubić jak najszybciej. Właśnie przydzielono im pokój pomiędzy sypialnią Hrabiny i sypialnią Hrabiego (szczęśliwi niegdyś małżonkowie po tylu latach śpią już w osobnych pokojach). Podczas pełnych czułości i zabaw chwil spędzanych przed ślubem Zuzanna uświadamia ukochanemu, że ta lokalizacja nie jest przewidziana jedynie dla szybkiej reakcji na wezwania Hrabiny, ale również po to, by Hrabia miał bliżej do nowego obiektu pożądania, jakim stała się Zuzanna. Wzburzony Figaro, któremu do głowy nie przyszła tak prosta konsekwencja urody narzeczonej, postanawia przeprowadzić skomplikowaną intrygę, która poskromi rozpustnika i ocali cnotę Zuzanny. Jego plan jest stary jak świat i polega na rozbudzeniu zazdrości Hrabiego o prawowitą małżonkę.

Zjawia się zadomowiony u Hrabiostwa doktor Bartolo. Jego wieloletnia „gospodyni domowa" Marcelina jest zauroczona Figarem. Podstępem i Bóg wie czym jeszcze wyłudziła od niego przyrzeczenie małżeństwa na piśmie. Bartolo cieszy się, że w ten sposób będzie się mógł po dziesięciu latach zemścić na cyruliku za wykradzenie z jego domu wychowanicy Rozyny, która teraz jest żoną Hrabiego Almavivy. Zuzanna przyłapawszy natrętną rywalkę w swoim pokoju nie szczędzi jej złośliwości. O mało co nie dochodzi między nimi do rękoczynów. Po ucieczce Marceliny pojawia się młodziutki pazik Hrabiny Cherubin, który właśnie przeżywa okres dojrzewania. Jego seksualne pobudzenie pozbawiło go nie tylko rozsądku, ale i zdolności wyboru obiektu pożądania. Opowiada o tym

w swojej arii, dając Zuzannie napisaną przez siebie kanconetę adresowaną do wszystkich kobiet, które kocha. Nadchodzi Hrabia. Cherubin chowa się w popłochu i jest świadkiem umizgów pana do pokojówki jego żony. Molestowana Zuzanna nie wie, jak wybrnąć z kłopotliwej sytuacji, kiedy zjawia się nauczyciel muzyki Don Basilio, szpiegując swoim zwyczajem „kto, z kim, gdzie i kiedy..." Hrabia ukrywa się podobnie jak Cherubin, ale czy w tym domu można się w ogóle jakoś ukryć? Basilio prowokuje Hrabiego swoimi insynuacjami do ujawnienia się, a po chwili Hrabia odkrywa schowanego pod ślubną suknią Cherubina. Wspaniały tercet wieńczy tę aferę, by przejść w chór sławiący wielkoduszność Hrabiego z okazji jego rezygnacji z prawa pierwszej nocy. Nie wie naiwny chór, że rezygnacja była obłudna i Hrabia chciałby zachować to prawo w jego tajnej postaci. Dlatego niebezpieczny Cherubin zostaje zesłany jak większość niebezpiecznych młodzieńców „w kamasze" i na pożegnanie słucha nieśmiertelnej arii Figara „Non piu andrai, farfallone amoroso".

AKT II

Hrabina w samotności wylewa żale nad przemijająca urodą, młodością, a przede wszystkim miłością Hrabiego Almavivy. Migrena, skłonność do zagłuszania smutków najróżniejszymi specyfikami, melancholia wywołana narastającą nudą doprowadziły ognistą niegdyś Rozynę na skraj przepaści i tęsknoty za śmiercią. Na dodatek Zuzanna opowiada jej o umizgach Hrabiego. Nadchodzi Figaro z planem zemsty, która ma zadowolić i Zuzannę, i Hrabinę. Polega on na tym, że Figaro dostarczy Hrabiemu bilecik rzekomego kochanka do Hrabiny Zazdrosny Hrabia zrozumie, że to jemu grozi niebezpieczeństwo przyprawienia rogów,

w które chce wyposażyć Figara. To poruszy jego sumienie i wtedy zgodzi się na ślub Zuzanny bez egzekwowania swoich dawnych praw. A jeśli to nie wystarczy, przebiorą Cherubina za Zuzannę i to on uda się na schadzkę z Hrabią w ogrodzie. Ten przyłapany przez żonę zgodzi się na wszystko. Kiedy więc po wyjściu Figara zjawia się Cherubin z patentem, który otrzymał od Hrabiego na wyjazd do koszar, Hrabina z Zuzanną przebierają go za kobietę. Odkrywają ranę, którą Cherubin przewiązał wstążką Hrabiny ukradzioną Zuzannie. Hrabina wysyła pokojówkę po opatrunki i zostawszy sama z paziem jest o krok od uległości, kiedy nagle do jej drzwi zaczyna dobijać się Hrabia. Paź ukrywa się w gabineciku obok. Hrabia wtargnąwszy do sypialni żony, słyszy jego obecność za drzwiami i żąda od Hrabiny ich otwarcia. Ta upiera się, że tam jest Zuzanna, a jej cześć wymaga, by mąż jej zaufał i nie żądał od pokojówki ani ujawnienia się, ani nawet odezwania. Zazdrość Hrabiego gwałtownie rośnie. Przynosi młotek, by wyważyć drzwi w tym czasie pazikowi udaje się wyskoczyć oknem, a w gabinecie chowa się Zuzanna. Kiedy wreszcie drzwi zostają otwarte Hrabia jest zdruzgotany, widząc że osobą ukrywającą się jest rzeczywiście Zuzanna, a Hrabia musi żonę przepraszać za krzywdzące podejrzenia. Zjawia się ponownie Figaro, którego Hrabia przepytuje w sprawie rzekomego bileciku do Hrabiny. Sprawę komplikuje Ogrodnik, który przychodzi na skargę, że ktoś wyskoczył przez okno i zniszczył kwiaty pod balkonem. Wspaniały kwintet toczy się wokół patentu, który paź zgubił podczas ucieczki, a Figaro, który twierdzi, że to on właśnie skakał, musi odgadnąć, co to za papier przyniósł ogrodnik Hrabiemu. Dopiero Hrabina, która widziała ten patent podpowiada właściwą odpowiedź. Już udało się znów pognębić Hrabiego, gdy nagle w towarzystwie Bartola i Basilia wkracza Marcelina, żądając dotrzymania przez Figara obietnicy małżeństwa. Hrabia uszczęśliwiony takim obrotem sprawy bierze na siebie rolę sędziego w tym sporze i zapowiada sprawiedliwy wyrok.

AKT III

Hrabia oddaje się swemu ulubionemu zajęciu, czyli kontemplacji piękna kobiecego ciała. Teraz to Zuzanna jest jego najbardziej pożądanym

obiektem i malując ją tak jak Figaro, próbuje w ten sposób symbolicznie wziąć ją w swoje posiadanie. Zuzanna ulega do pewnego stopnia jego zachciankom, ponieważ liczy na swój małżeński posag. W jakimś sensie sprzedaje się Hrabiemu, ale tylko troszeczkę. Taka to specyficzna niewinność, którą Mozart piętnuje bardzo wyrozumiale. Hrabia wściekły odkryciem, że jest wykorzystywany przez sprytną pokojówkę, postanawia rzeczywiście oddać Figara Marcelinie. Podczas sądu, któremu przewodniczy Don Curzio, Marcelina czuje się więc pewna swej wygranej i rychłego połączenia się z ukochanym Figarem. Nagle wszystko się odwraca, bo okazuje się, że wyjaśnienia rodowodu Figara prowadzą do odkrycia, że to właśnie Marcelina i Bartolo są rodzicami podrzuconego niegdyś u wrót kościoła nieślubnego dziecka. Zuzanna, która zjawia się ze swoim posagiem, by wykupić Figara z rąk Marceliny, nagle staje wobec zupełnie nowej sytuacji i swoich przyszłych teściów tak cudownie odnalezionych.

Barbarina prowadzi Cherubina do swego domu, gdzie mają go znów przebrać w kobiece szatki i w ten sposób pomóc mu zdezerterować z wojska. Już w czasach Mozarta transwestytyzm był sposobem na rekruckie cierpienia. Hrabina wciąż samotna i nieszczęśliwa skarży się na swój los, nie zważając na to, że świat dokoła niej jest światem komedii. Pisze z pomocą Zuzanny list do Hrabiego, który ma go zwabić na schadzkę – pułapkę. Wyobrażając sobie sytuację, w której nastąpi spotkanie Zuzanny z mężem, Hrabina na chwilę identyfikuje się z Zuzanną, staje się nią i dzięki temu mamy jeden z najbardziej niezwykłych i pięknych duetów, jakie powstały w operze.

Nadchodzą dziewczęta, wśród których ukrywa się w przebraniu Cherubin. Hrabina i Zuzanna udają, że dały się nabrać na to przebranie. Tę perwersyjną grę przerywa Hrabia, który z pomocy Basilia i Antonia demaskuje pazia i grozi surowymi karami. Ale nagle Barbarina demaskuje Hrabiego, przypominając mu, że za jej seksualne usługi Hrabia obiecał jej spełnienie każdej prośby. Teraz jak Salome głowy Jana, tak sprytna dziewczyna domaga się oddania jej Cherubina na wieczną własność. Słychać dźwięki marsza, który zwiastuje uroczystości weselne, ale w naszym spektaklu również przybycie prawdziwego wojska na kwaterę. Skoro paź nie

dotarł do wojska, wojsko przyszło do niego. Hrabia gubi list Zuzanny i kłując się w palec szpilką, która spinała list szuka jej na ziemi nie dbając o świadków, którzy towarzyszą tej konfuzji. Dla niego najważniejsze jest to, że Zuzanna daje mu do zrozumienia, że ślub z Figarem nie przeszkodzi jej spotykać się ze swoim dobroczyńcą. Wszystko więc rozstrzygnie się w noc poślubną w czwartym akcie.

AKT IV

Barbarina w ciemnościach szuka swojej szpilki wśród śpiących wojaków. Jest to w jakimś sensie scena symboliczna, ale nie zatrzymując się nad tym, obserwujemy spotkanie Figara z nieszczęśliwą panienką. Dowiedziawszy się o szpilce, którą Zuzanna zapieczętowała list do Hrabiego wzywający go na schadzkę, Figaro czuje się straszliwie oszukany i skarży się matce na niewierność kobiet, co też w jakimś sensie jest sceną symboliczną, zwłaszcza, jeśli zważymy, jakie kontakty łączyły go wcześniej z cudownie odnalezioną matką. W swojej słynnej arii ostrzega wszystkich mężczyzn przed wiarołomnymi kobietami, nie bacząc na to, że zwraca się przecież do słuchaczy, wśród których z trudem można by odnaleźć osobę godną wiary.

Rozpoczyna się schadzka w ciemnościach nocy, gdzie Zuzanna gra rolę Hrabiny, a Hrabina Zuzanny. Uwodziciele z przedziwną łatwością dają się nabrać na tę sztuczkę, mimo, że nie znajdują się w seksualnym darkroomie, gdzie rzeczywiście niczego nie widać, tylko w ogrodzie, w którym jednak nie sposób nie rozpoznać osoby, którą się zna od wielu lat. Ale ta konwencja służy Mozartowi do budowania kolejnej sceny symbolicznej, z której wynika dla nas taki morał, że gry seksualne, zamiany ról i szukanie wciąż nowych podniet prowadzą prędzej czy później na manowce. Tylko miłość może wyprostować te wszystkie ścieżki i na szczęście finał opery zbudowany jest na takim właśnie odkryciu. Kochające się pary powracają do siebie i odnajdują mądry spokój w tym uporządkowanym świecie wiecznie nienasyconych płci.

El Greco | Święty Ludwik, Król Francji (fragment) | Saint Louis, King of France (part) | 1590-1600

ACT I

Act I takes place at the home of Count Almaviva, who is known to us from *The Barber of Seville*, the action of which proceeded in Seville around ten years previously. Now out in the countryside, the Count, Countess and their faithful servant Figaro are no longer the vigorous people they were, and a new figure has appeared in their lives, the very young Susanna, whom the enamoured Figaro wishes to marry as soon as possible. The couple are allotted a room between the sleeping chambers of the Countess and Count (the once happy couple after so many years sleep in separate rooms). In a moment of tenderness while enjoying themselves prior to the marriage Susanna informs her beloved that the choice of location was not solely to allow

a prompt response to the summons of the Countess, but equally for Count to be closer to the new object of his desire, for such Susanna has become. The agitated Figaro, to whom this clear consequence of the beauty of his fiancée had never occurred, decides to enact a complicated scheme in order to curb the lecher and save Susanna's virtue. His plan is as old as the world and relies on arousing the Count's envy regarding his lawful wife. Appearing at this point is Dr Bartolo, who is living with the Count and Countess and whose 'housewife' of many years' standing, Marcellina, burns with a strange affection for Figaro; by intrigue and God knows what she has obtained from Figaro a written pledge of marriage. Bartolo is glad that he may in this way, after ten years, take revenge on the barber for stealing from his home his ward Rosina, now wife to Count Almaviva. Susanna catches her persistent rival in her room and spares no malice: they all but come to blows. With the flight of Marcellina comes the Count's adolescent page boy, Cherubino. His sexual arousal has deprived him not only of reason, but also capacity to choose the object of his desire. He tells of this in his aria, giving up to Susanna a canzonetta he has written addressed to all of the women he loves.

The Count approaches. Cherubino hides in panic and witnesses his master's advances to his wife's chambermaid. With the harassed Susanna not knowing how to escape her awkward situation, the music master Basilio appears, spying according to his custom, 'who with whom, where and when...'. The Count hides as Cherubino did, but is it at all possible to hide in this house? By his insinuations Basilio provokes the Count into showing himself, and, soon after, the Count discovers Cherubino hiding beneath the wedding dress. The splendid trio crowns the affair, becoming a chorus praising the magnanimity of the Count in surrendering the right of the first night. The naive chorus knows not that the surrender was duplicitous and that the Count aims to retain the right in its secret form. Thus the dangerous Cherubino is banished, as are the majority of dangerous young men, to don a soldier's boots; he in parting listens to the immortal aria of Figaro, "Non piu andrai, farfallone amoroso"

Act II

The Countess in solitude pours out her regrets at the fading of her beauty and youth and, above all, at the vanishing love of Count Almaviva. Migraine,

a tendency to drown her sorrows by the most varied of means and a melancholy brought on by a growing boredom have led the once passionate Rosina to the edge of a precipice and a longing for death. As if this were not enough, Susanna tells her of the advances of the Count. Figaro arrives with a plan for revenge which aims to satisfy both Susanna and the Countess, a plan based on Figaro delivering to the Count a card from an alleged lover to the Countess. The jealous Count will then understand that he is in danger of being cuckolded as he would cuckold Figaro and, this playing on his conscience, he will agree to the marriage of Susanna without exercise of his ancient rights. And if this does not suffice, they will dress Cherubino as Susanna to feign a tryst with the Count in the garden. Caught in the act there by his wife he would agree to anything. When, therefore, with the exit of Figaro, Cherubino appears with the commission he has received from the Count, for departure to the barracks, the Countess and Susanna transform him into a woman. In doing so, they discover an injury Cherubino has bandaged with a sash belonging to the Countess and stolen from Susanna. The Countess sends the chambermaid for dressings and, left alone with the page, is a step from acquiescence when suddenly the Count begins to hammer on her door The page hides himself in a small side room, but the Count barges into his wife's bedchamber, hears the presence behind the door and demands that the Countess open it. She insists that it is Susanna, demanding that her husband believe her and not require that the chambermaid either reveal herself or even comment. The jealousy of the Count erupts violently. He fetches a hammer to batter down the door, giving the page time to leap from the window and allowing Susanna to hide in his place. When at last the door is opened the Count is devastated to find that the person within is indeed Susanna, and the Count is forced to apologise to his wife for his unjust suspicions. Figaro appears again and is questioned by the Count regarding the alleged card to the Countess. The gardener complicates matters, arriving to complain that someone has jumped from the window and ruined the flowers beneath the balcony. That wonderful quintet courses round the matter of the commission, which the page lost in his escape; Figaro, who claims that it was he who leapt, is forced to guess what on earth this piece of paper, brought by the gardener to the Count, might be. The Countess, who has seen the document, suggests the proper answer. With the Count having once more been troubled, Marcellina suddenly enters, accompanied by

Bartolo and Basilio, demanding that Figaro keep his promise of marriage. Extremely happy at the turn events have taken, the Count takes upon himself the role of judge in the dispute to issue a just verdict.

ACT III

The Count gives himself over to his favourite pastime, namely contemplation of the beauty of the female body. It now being Susanna who is the object of his greatest desire, he paints her as Figaro does, trying symbolically to take possession of her. Susanna yields to some degree to his whims, counting on her dowry; she is in a certain sense selling herself to the Count, though only a very little. This is a special innocence and one which Mozart denounces with understanding. The Count, furious at the discovery that he is being exploited by the cunning chambermaid, decides to deliver up Figaro to Marcellina. At a trial headed by Don Curzio, Marcellina thus feels certain of her victory and of imminent union with her beloved Figaro. At which point everything is turned on its head when clarification of Figaro's origins leads to the realisation that in actual fact Marcellina and Bartolo are his parents, he an illegitimate child abandoned at the church gate. Susanna arrives with her dowry to buy Figaro from the hands of Marcellina and stands at once before a completely new situation, with her future in-laws so miraculously revealed.

Barbarina leads Cherubino to her home, where they are to dress him again in women's clothing and by this means aid him in deserting the army. In Mozart's time transvestitism was already a remedy for the anguish of a recruit. The Countess, still lonely and miserable, complains of her lot, heedless of the fact that the world around her is one of comedy. She writes with Susanna's help a letter to the Count luring him to a tryst – a trap. Imagining the situation in which Susanna and her husband meet, the Countess for a moment identifies herself with Susanna, becoming her; through this, we enjoy one of the most extraordinary and beautiful duets existing in opera.

Girls approach, with Cherubino in disguise among them; the Countess and Susanna pretend to be taken in. The perverse game is broken off by the Count, who, with the aid of Basilio and Antonio, unmasks the page and threatens him with severe punishments. Yet now Barbarina exposes the

Count in turn, reminding him that for her sexual favours he had promised to fulfil her every request. Now, as did Salome the head of John, this smart girl demands Cherubino be given her, forever to be her property. The tones of a march are heard, heralding the wedding celebrations, but also in our performance the army itself arriving at its billet. When the page will not go to the army, the army will come to him. The Count loses Susanna's letter and, pricking himself with the pin that fastened it, searches on the ground with no care for the number of witnesses accompanying the confusion. All important for him is Susanna's explanation that marriage to Figaro will not hinder her in meeting her benefactor. All is therefore to be settled on the wedding night in the fourth act.

ACT IV

Barbarina searches for her pin in the darkness among the sleeping soldiers. This is in a certain sense a symbolic scene, but without dwelling further we look on as Figaro meets the poor girl. Informed of the pin with which Susanna sealed the letter to the Count summoning him to the tryst, Figaro feels terribly deceived and complains to his mother of the infidelity of women. This too is in a certain sense a symbolic scene, especially when we consider the relations that earlier linked him to this mother so marvellously unveiled. In his renowned aria he warns all men of faithless women, unheeding of the fact that he addresses listeners among whom it would be difficult to discover a person worthy of that faith.

The tryst begins in the depths of the night, with Susanna playing the role of the Countess and the Countess that of Susanna. The heartbreakers with uncanny ease fall for the trick, despite not being in a sexual darkroom where there is in fact nothing to be seen, but in a garden, in which there is no way that a person known for years could go unrecognised. The convention serves, however, to allow Mozart to construct a further symbolic scene, which results for us in the moral that sexual games, role reversal and the search for ever newer stimuli lead us sooner or later astray. Only love can straighten all paths and, fortunately, the opera's finale is founded on this very revelation. The loving couples return to each other and find a wise calm in this ordered world of eternally insatiable sexes.

realizatorzy
producers

Francesco Bottigliero
Kierownik muzyczny, dyrygent
Music Director, Conductor

Marek Weiss
Reżyseria | Stage Direction

Małgorzata Słoniowska
Scenografia | Set & Costume Designs

Małgorzata Orawska
Przygotowanie chóru | Chorus Master

Rafał Olbiński
Plakat | Poster

dyrygent

conductor

FRANCESCO BOTTIGLIERO

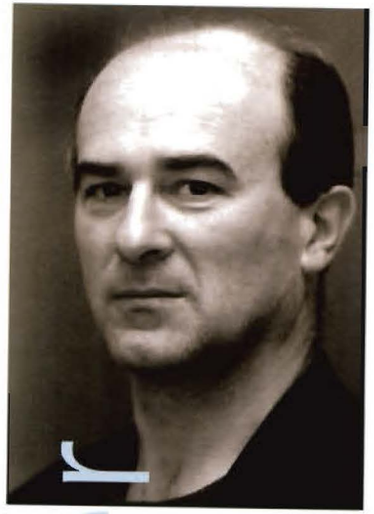
KIEROWNIK MUZYCZNY, DYRYGENT
MUSIC DIRECTOR, CONDUCTOR

Artysta posiada dyplom pianisty i kompozytora (Conservatorio di Salerno), dyplom dyrygenta orkiestry, dyplom z muzyki chóralnej i dyrygenta chóru (Conservatorio di Napoli) oraz dyplom dyrygenta orkiestry instrumentów dętych (Conservatorio Avellino). Jest doktorem filozofii Uniwersytetu w Salerno. Ukończył dyrygenckie kursy specjalistyczne u M.P. Bellugi, M.Y. Temirkanova, M.L. Korchmara i C.M. Giuliniego jako ostatni uczeń Mistrza. Laureat licznych I i II nagród w międzynarodowych konkursach pianistycznych – solowych i kameralnych. Komponuje muzykę kameralną, a jego utwory były wykonywane m.in. przez muzyków orkiestr: Teatro alla Scala, Accademia di S. Cecilia, Quartetto di Fiesole i in. Jako dyrygent i kierownik muzyczny współpracował z teatrami i orkiestrami włoskimi, rumuńskimi, bułgarskimi, mołdawskimi, rosyjskimi i polskimi, m.in. Mołdawską Orkiestrą Symfoniczną w Kiszyniowie, Orkiestrą Kongresową w St. Petersburgu, Orkiestrą Filharmonii Dolnośląskiej.

Od 2007 r dyrygent Opery Wrocławskiej. Asystował przy superprodukcjach *Napój miłosny* G. Donizettiego i *Otello* G. Verdiego oraz przy premierze *Rigoletta* G. Verdiego. Był kierownikiem muzycznym spektakli operowych dla dzieci: *Czerwony Kapturek* J. Pauera i *Alicja w Krainie Czarów* R. Chaulsa. Kierownik muzyczny tegorocznego spektaklu dyplomowego studentów AM we Wrocławiu. Dyrygował koncertem plenerowym, który odbył się 24 czerwca 2008 r. przy wrocławskiej Katedrze. Obecnie komponuje utwór na chór i orkiestrę symfoniczną – *Kantatę Tumską*. Będzie ona dedykowana Wrocławiowi.

The artist has a degree in pianism and composition from Conservatorio di Salerno, a degree in orchestral and choral conducting and choral music from Conservatorio di Napoli as well as wind instrumental conducting from Conservatorio Avellino. He received his doctor of philosophy degree from the University of Salerno. He graduated from specialization courses with M.P. Bellugi, M. Y. Temirkanova, M.L. Korchmar and C.M. Giulini, as the Master's last student. He won many 1st and 2nd prizes at international piano, both solo and chamber, competitions. He composes chamber music and his works have been performed by such orchestras as Teatro alla Scala, Accademia di S. Cecilia and Quartetto di Fiesole. As a conductor and music director he has collaborated with theatres and orchestras from Italy, Romania, Bulgaria, Moldova, Russia and Poland, including The Moldova Symphonic Orchestra from Kishinev, The Congress Orchestra in St. Petersburg, The Lower Silesian Philharmonic Orchestra.

He has been a conductor at the Wrocław Opera since 2007. He has assisted while preparing super-productions such as *The Elixir* of Love by G. Donizetti and Otello by G. Verdi. He has also worked on the premiere of Rigoletto by G. Verdi. He has been the music director of operas for children: *Little Red Riding Hood* by J. Pauer and *Alice in Wonderland* by R. Chauls. He was the music director of this year's graduation performance prepared by the students of the Academy of Music in Wrocław. He conducted the outdoor concert held on 24 June 2008 near the Wrocław Cathedral. Currently, he is composing a piece for choir and symphonic orchestra – The Tumska Cantata, dedicated to the city of Wrocław.



reżyser

stage director

MAREK WEISS

REŻYSERIA | STAGE DIRECTION

Reżyser teatralny i operowy. Ukończył polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim (1974) i reżyserię w warszawskiej PWST (1980). Debiutował realizacją dramatu Szekspira *Troilus i Kressyda* w Teatrze Narodowym. Jako dyrektor Teatru Muzycznego w Słupsku (1978-81) z grupą młodych aktorów zrealizował kilka inscenizacji dramatów Szekspira. Stypendium British Institute w Warszawie umożliwiło mu podjęcie studiów szekspirowskich w Wielkiej Brytanii. Ich efektem była głośna realizacja *Hamleta* nagrodzona na festiwalu w Toruniu. W rezultacie został zaangażowany jako reżyser etatowy do Teatru Narodowego w Warszawie, gdzie wyreżyserował *Czekając na Godota* S. Becketta. W 1981 r. zrealizował w Operze we Wrocławiu prapremierę opery Z. Rudzińskiego *Manekiny*, która prezentowana była na Festiwalu w Rennes oraz na Festiwalu Narodów w Sofii. W latach 1982-88 i 1992-95 był głównym reżyserem Teatru Wielkiego w Warszawie. Zrealizował na tej scenie kilkanaście oper. Znalazły się wśród nich: *Borys Godunow* M. Musorgskiego, *Fidelio* L. Beethovena, *Wozzeck* A. Berga (prapremiera polska), *Łucja z Lammermooru* G. Donizettiego, *Straszny dwór* S. Moniuszki, *Turandot* G. Puccinego, *Manekiny* Z. Rudzińskiego, *Aida, Macbeth, Traviata* i *Nabucco* G. Verdiego, *Mistrz i Małgorzata* R. Kunada, *Bramy raju*

J. Bruzdowicz, *Dama pikowa* P. Czajkowskiego, *Salome* R. Straussa, *Raj utracony* K. Pendereckiego (prapremiera polska) i *Faust* Ch. Gounoda. Od 1989 r przez dwa sezony pełnił funkcję dyrektora artystycznego Teatru Północnego w Warszawie. W 1991 r. powrócił do opery i zrealizował dwie głośne inscenizacje w Teatrze Wielkim w Łodzi: *Diabły z Loudun* K. Pendereckiego i *Don Giovanni* W.A. Mozarta. Tę ostatnią operę przygotował pod koniec 1998 r. w Operze Narodowej w Warszawie. Wiele z jego spektakli było prezentowanych w Paryżu, Londynie, Berlinie, Monachium, Wiedniu, Moskwie, Brukseli, Hadze, Luksemburgu, Atenach, Pekinie, Tokio, Jerozolimie i w ponad trzydziestu innych miastach Europy i Azji. Za granicą zrealizował jako reżyser *Trubadura* G. Verdiego w Sofii, *Mahagonny* B. Brechta / K. Weilla w Tel Awiwie, *Nabucco* G. Verdiego w Istambule, *Króla Rogera* K. Szymanowskiego i *Straszny dwór* S. Moniuszki w USA, *Traviatę* G. Verdiego i *Łucję z Lammermooru* G. Donizettiego w Korei Południowej, *Aidę* w Belgii i Holandii oraz *Eugeniusza Oniegina* w Finlandii. Wielokrotnie realizował spektakle na festiwalach w Atenach, Vichy, Jerozolimie, Xanten, Carcassonne i Pafos. W latach 1995-2001 był dyrektorem artystycznym Teatru Wielkiego w Poznaniu. Z zespołem tego teatru przygotował realizacje oper: *Nabucco*, *Traviata* i *Trubadur* G. Verdiego, światową prapremierę *Elektry* M. Theodorakisa (Luksemburg, 1995), *Toscę* i *Madame Butterfly* G. Pucciniego, *Wesele Figara* i *Czarodziejski flet* W.A. Mozarta, *Cyrulika sewilskiego* G. Rossiniego, *Salome* R. Straussa, *Diabły z Loudun* K. Pendereckiego, *Carmen* G. Bizeta oraz *Borysa Godunowa* M. Musorgskiego. Polska prapremiera *Galiny* M. Landowskiego, zrealizowana w 1999 r., została zaproszona jako prezentacja polskiego teatru operowego na Światową Wystawę EXPO 2000 w Hanowerze. W maju 2001 r. w Teatrze Wielkim w Poznaniu przygotował nowatorską premierę *Aidy* G. Verdiego, która zakończyła sześcioletni okres współpracy z tym teatrem. W październiku tego samego roku jego produkcja *Wolnego strzelca* C.M. Webera otworzyła nowo odbudowaną scenę Opery Wrocławskiej. Z jej zespołem zrealizował także widowiska w Hali Stulecia, takie jak: *Nabucco*, *Skrzypek na dachu* i *Aida* oraz operę Z. Rudzińskiego *Antygona*. Najważniejszą pozycją we współpracy z Operą Wrocławską była nowoczesna inscenizacja *Czarodziejskiego fletu* W.A. Mozarta zaprezentowana z okazji 250. rocznicy jego urodzin. We

wrześniu 2004 r. został mianowany zastępcą dyrektora artystycznego Opery Narodowej. Jednak rok później, po odwołaniu dyrektora J. Kaspszyka, zrezygnował ze swojej funkcji. W Teatrze Narodowym zrealizował dla Festiwalu „Warszawska Jesień" prapremierę opery Z. Krauzego *Iwona księżniczka Burgunda*. W 2007 r. przeniósł tę realizację do Opery Narodowej. Od 2006 r. jest etatowym reżyserem Warszawskiej Opery Kameralnej, gdzie zaprezentował *Wolnego strzelca* C.M. Webera. Od 2008 r. jest dyrektorem naczelnym i artystycznym Opery Bałtyckiej, w której wcześniej reżyserował *Butterfly*, *Fausta* i *Rigoletto*. Pierwszą premierą podczas jego dyrekcji był *Don Giovanni* W.A. Mozarta.

Theatre and opera director. Graduated from the Polish studies of Warsaw University (1974) and directing department of State Theatre Academy in Warsaw (1980) Marek Weiss made his professional debut as director in Shakespeare's *Troilus and Cressida* with the Narodowy (National) Theatre in Warsaw. As director of the Musical Theatre in Słupsk (1978-81) with a group of young actors he staged a number of Shakespeare's plays. After a scholarship from the British Council which allowed him to study Shakespeare in England he went on to produce an acclaimed production of *Hamlet* which won a prize from the Drama Festival in Toruń, Poland. This won him the engagement of full-time director with the Narodowy Theatre in Warsaw where he produced Beckett's *Waiting* for Godot. In 1981 he directed for the Wrocław Opera the world premiere of Zbigniew Rudziński opera *Manekiny* (Mannequins), which was later presented at Rennes and Sofia. In 1982-88 and 1992-95 as head director with the Wielki (Grand) Theatre in Warsaw he produced several operas eg, Boris Godunov (M. Mussorgsky), *Fidelio* (L. Beethoven), *Wozzeck* (A. Berg) – Polish premiere, *Lucia di Lammermoor* (G. Donizetti), *The Haunted Manor* (S. Moniuszko), *Turandot* (G. Puccini), *Mannequins* (Z. Rudziński), *Aida*, *Macbeth*, *Traviata* and *Nabucco* (G. Verdi), *Master and Margarita* (R. Kunad), *Gates of Paradise* (J. Bruzdowicz), *Queen of Spades* (P. Tchaikovsky), *Salome* (R. Strauss), *Paradise Lost* (K. Penderecki) – Polish premiere, and *Faust* (Ch. Gounod). From 1989 for two seasons was artistic director with the Północny Theatre in Warsaw. In 1991 he returned to the opera and staged two well-known productions at the Wielki (Grand) Theatre in Łódź – *The Devils of Loudun* (K. Penderecki) and Mozart's *Don*

Giovanni. The latter he prepared late in 1998 at the National Opera in Warsaw. Many of his productions were presented in Paris, London, Berlin, Munich, Vienna, Moscow, Brussels, The Hague, Luxembourg, Athens, Beijing, Tokyo, Jerusalem and over thirty other cities in Europe and Asia. Outside Poland he successfully directed Verdi's *The Trubadour* in Sofia, *Mahagonny* (Brecht/Weill) in Tel Aviv, Verdi's *Nabucco* in Istanbul, Szymanowski's *King Roger* and Moniuszko's *Haunted Manor* in USA, Verdi's Traviata and Donizetti's Lucia di Lammermoor in South Korea, *Aida* in Belgium and the Netherlands, and *Eugene Onegin* in Finland. On several occasions he produced spectacles for the festivals in Athens, Vichy, Jerusalem, Xanten, Carcassonne and Paphos. As artistic director with the Wielki (Grand) Theatre in Poznań (1995-2001) he produced Verdi's *Nabucco*, *Traviata* and *The Trubadour*, the world premiere of Theodorakis' *Electra* (Luxembourg 1995); *Tosca* and *Madama Butterfly* (G. Puccini); *The Marriage of Figaro* and *The Magic Flute* (W.A. Mozart); *Barber of Seville* (G. Rossini); *Salome* (R. Strauss), *Devils of Loudun* (K. Penderecki), *Carmen* (G. Bizet) and *Boris Godunov* (M. Mussorgsky). The Polish premiere of *Galina* (M. Landowski) realised in 1999 was invited to the 2000 EXPO in Hanover as a presentation of Polish opera theatre. In May 2001 at the Grand Theatre in Poznań he prepared a groundbreaking premiere of Verdi's *Aida* closing his six-year' period of cooperation with that house. In October of the same year his production of *Der Freischütz* (C.M. von Weber) celebrated the reopening of the refurbished house of the Wrocław Opera. With this company he also staged productions in the Centennial Hall eg: *Nabucco*, *Fiddler on the Roof* and *Aida*, also, Rudziński's *Antigone*. The most important item in his cooperation with the Wrocław Opera was his innovative production of Mozart's *The Magic Flute* presented on the 250 anniversary of the composer's birth. In September 2004 was appointed deputy artistic director of the National Opera but resigned from this function just a year later after the dismissal of director J. Kaspszyk. For the Narodowy Theatre he staged the premiere of Zygmunt Krauze's opera *Yvonne Princess of Brugundy* at the Warsaw Autumn festival. In 2007 he took this production to the National Opera. As full-time director with Warsaw Chamber Opera since 2006 he presented Weber's *Der Freischütz*. From 2008 head and artistic director of the Bałtycka (Baltic) Opera where he earlier staged *Madama Butterfly*, *Faust* and *Rigoletto*. The first premiere of his directorship was Mozart's *Don Giovanni*.

scenograf

set & costume designer

MAŁGORZATA SŁONIOWSKA

SCENOGRAFIA | SET & COSTUME DESIGNS

Absolwentka ASP we Wrocławiu, od 1988 r. związana z Operą Wrocławską jako scenograf. W Operze Wrocławskiej projektowała scenografie do: *Jeziora łabędziego* i *Dziadka do orzechów* P. Czajkowskiego, *Romeo i Julii* oraz *Kopciuszka* S. Prokofiewa, *Giselle* A.Ch. Adama, *Cyrulika sewilski* G. Rossiniego, *Impresaria w opałach* D. Cimarosy, *Requiem* i *Rigoletta* G. Verdiego, *Czarodziejskiego fletu* i *Wesela Figara* W.A. Mozarta, *Kantat* J.S. Bacha, *Zemsty nietoperza* J. Straussa, *Figli szatana* A. Münchheimera, S. Moniuszki i R. Augustyna i *Rękopisu znalezionego w Saragossie* R. Augustyna, *Kolonii karnej* J Bruzdowicz, *Kopciuszka* J. Straussa, *Czerwonego Kapturka* J. Pauera, *Alicji w Krainie Czarów* R. Chaulsa oraz superprodukcji *Carmen* G. Bizeta. Stworzyła kostiumy do m.in. wszystkich części tetralogii R. Wagnera *Pierścień Nibelunga*, *Borysa Godunowa* M. Musorgskiego oraz *Raju utraconego* K. Pendereckiego. Współpracuje z teatrami operowymi w kraju i za granicą, m.in. Operą Lwowską, Teatrem Muzycznym w Lublinie, Teatrem Wielkim w Łodzi, Operą Bałtycką oraz Teatrem Muzycznym w Gliwicach. Jest autorką scenografii do filmu telewizyjnego *Gwiazda* w reżyserii S. Szlachtycza. W lutym 2008 r. we wrocławskim Ratuszu prezentowano wystawę kostiumów jej autorstwa zatytułowaną *Kostiumeria*. W listopadzie tego roku kostiumy ze spektakli

Kantaty J.S. Bacha, *Czerwony Kapturek* J. Pauera i *Dziadek do orzechów* P. Czajkowskiego prezentowane były na Gali Międzynarodowego Konkursu *Off Fashion* w Kielcach. Od 1 grudnia w Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach czynna jest ekspozycja *W przestrzeni Uniwersum/w labiryncie śmierci – Inscenizacje plastyczne oper Krzysztofa Pendereckiego*, gdzie wystawiane są kostiumy zaprojektowane przez artystkę do wrocławskiej inscenizacji *Raju utraconego*.

She graduated from the Academy of Fine Arts in Wrocław. Since 1988 she has worked for the Wrocław Opera as a stage designer. She has been collaborating with operas in Poland and abroad. Her projects for the Wrocław Opera include stage designs to: *Swan Lake* and *The Nutcracker* by P. Tchaikovsky, *Romeo and Juliet* and *Cinderella* by S. Prokofiev, *Giselle* by A. Ch. Adam, *The Barber of Seville* by G. Rossini, *L'impresario in angustie* by D. Cimarosa, *Requiem* and *Rigoletto* by G. Verdi, *The Magic Flute* and *The Marriage of Figaro* by W. A. Mozart, *Cantatas* by J. S. Bach, operetta *Die Fledermaus* by J. Strauss, *Satan's Tricks* by A. Münchheimer, S. Moniuszko and R. Augustyn and *The Saragossa Manuscript* by R. Augustyn, *The Penal Colony* by J. Bruzdowicz, ballet *Cinderella* by J. Strauss, *Little Red Riding Hood* by J. Pauer, *Alice in Wonderland* by R. Chauls as well as the super-production *Carmen* by G. Bizet. She has designed costumes to: all parts of the tetralogy Ring of the Nibelung by R. Wagner, *Boris Godunov* by M. Mussorgsky and *Paradise Lost* by K. Penderecki. She has designed scenography and costumes for the Opera in Lviv, the Music Theatre in Lublin, the Teatr Wielki in Łódź, the Baltic Opera in Gdańsk and for the Music Theatre in Gliwice. She also designed the scenography to a television film *The Star* directed by S. Szlachtycz. In February 2008 an exhibition called *Kostiumeria*, presenting the costumes she designed, was presented in the City Hall in Wrocław. In November 2009 Słoniowska's costumes for Cantata by J. S. Bach, Little Red Riding Hood by J. Pauer and *The Nutcracker* by P. Tchaikovsky were presented at the International Competition *Off Fashion* in Kielce. Since 1 December 2009 an exhibition entitled *Within the space of Universe/in the labyrinth of death – the artistic settings of Krzysztof Penderecki's operas (W przestrzeni Uniwersum/w labiryncie śmierci – Inscenizacje plastyczne oper Krzysztofa Pendereckiego)*, presenting Małgorzata Słoniowska's costumes to the Wrocław production of *Paradise Lost*, has been opened at the Polish Scenography Center in Katowice.

przygotowanie chóru

chorus master

MAŁGORZATA ORAWSKA

PRZYGOTOWANIE CHÓRU | CHORUS MASTER

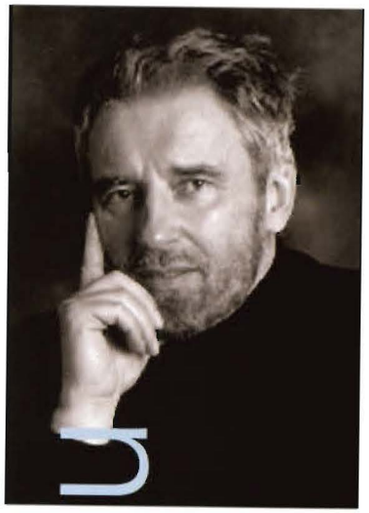
Studia dyrygenckie ukończyła na Akademii Muzycznej w Krakowie pod kierunkiem prof. E. Michnik. Po uzyskaniu magisterium podjęła pracę w Orkiestrze i Chórze Polskiego Radia i Telewizji w Krakowie. Współpracowała wówczas z kompozytorami, dyrygentami oraz ze śpiewakami i instrumentalistami, którzy koncertowali z tym zespołem. Swoją pracę artystyczną związała jednak z chóralistyką. Zdobyła wiele nagród na konkursach chóralnych. Nagrała płytę z utworami H.M. Góreckiego na chór a capella. Dokonała wielu nagrań archiwalnych dla Polskiego Radia. Przygotowała chóry do nagrań płytowych, m.in. II Symfonii G. Mahlera pod dyrekcją A. Wita, opery *Wilhelm Tell* G. Rossiniego pod dyrekcją G. Gelmettiego, 4 Ballad E. Remick-Warren z udziałem barytona T. Hampsona.

W 2004 r. uzyskała stopień naukowy doktora dyrygentury na Akademii Muzycznej w Krakowie. Małgorzata Orawska jest kierownikiem muzycznym i dyrygentem Chóru Opery Wrocławskiej od 14 lat. Przygotowywała zespół do wszystkich superprodukcji Opery Wrocławskiej, a także do kolejnych znaczących premier w tym teatrze,

m.in. *Halki, Hagith, Króla Rogera* i *Raju utraconego*. Wprowadziła do repertuaru Chóru Opery Wrocławskiej program z muzyką a capella i z towarzyszeniem organów. W 2006 r. jako kierownik muzyczny przygotowała i dyrygowała premierą spektaklu *Cosi fan tutte* W.A. Mozarta, który z powodzeniem utrzymuje się w repertuarze Opery Wrocławskiej W 2008 r. przygotowała Chór Opery Wrocławskiej do amerykańskiej inscenizacji *Króla Rogera* K. Szymanowskiego w reż. L. Majewskiego pod dyrekcją L. Botsteina.

Małgorzata Orawska studied conducting under Prof. Ewa Michnik at the Academy of Music in Cracow. After graduation she began work with the Orchestra and Choir of Polish Radio and Television in Cracow, collaborating with composers, conductors, singers and instrumentalists performing with the ensemble. However, her artistic work she devoted to choirs. She has been awarded many choir competition prizes and recorded works for a capella choir by H. M. Górecki as well as numerous archive recordings for Polish Radio. The artist has also prepared choirs for recordings, these including *Symphony No. 2* by G. Mahler conducted by A. Wit, G. Rossini's *William Tell* conducted by G. Gelmetti and *4 Ballad* by E. Remick-Warren with the baritone T. Hampson.

In 2004 she became a Doctor in Conducting at the Academy of Music in Cracow. Małgorzata Orawska has been musical director and conductor of Wrocław Opera Choir for 14 years. She has prepared the ensemble not only for all of Wrocław Opera's super-productions, but also for further significant premieres, such as those of *Halka, Hagith, King Roger* and *Paradise Lost*. She also introduced a program of a capella music with organ accompaniment to the Choir's repertoire. In 2006, as musical director, Orawska prepared and conducted the premiere performance of *Cosi fan tutte* by W. A. Mozart, a work which has enjoyed great success as part of the Opera's repertoire. In 2008 she prepared the Wrocław Opera Choir for an American staging, under the direction of L. Majewski and baton of L. Botstein, of K. Szymanowski's *King Roger*.



autor plakatu

author of the poster

RAFAŁ OLBIŃSKI

PLAKAT | POSTER

Wybitny polski artysta, na stałe mieszkający w Nowym Jorku. Po ukończeniu Wydz. Architektury Politechniki Warszawskiej (1969), zajmował się grafiką użytkową Współpracował z kilkoma polskimi czasopismami, m.in. projektował szatę graficzną magazynu „Jazz Forum". W 1981 r. wyemigrował do USA, gdzie wkrótce stał się uznanym malarzem, ilustratorem i designerem. Od 1985 r. jest wykładowcą w School of Visual Arts w Nowym Jorku. Jego prace ukazywały się regularnie na łamach takich czasopism jak „Newsweek" i „Time". Jest twórcą plakatów teatralnych i projektów na zamówienie prestiżowych instytucji międzynarodowych, a także reklam dla wielkich koncernów.

W 2002 r. zadebiutował w roli twórcy scenografii operowej do przedstawienia *Don Giovanni* W.A. Mozarta w Operze Filadelfijskiej. Za swoje prace otrzymał ponad 150 nagród, w tym złote i srebrne medale przyznawane przez Art Directors Club of New York oraz Society of Illustrators w Nowym Jorku i Los Angeles, zaś w Londynie – nagrodę czasopisma „Creative Review" za najlepszą brytyjską ilustrację. W 1994 r. został uhonorowany paryską Prix Savignac, odpowiednikiem Oscara, za Najbardziej Znaczący Plakat Roku. Zwyciężył także w

konkursie na plakat *Nowy Jork stolica świata* (1995). Dla Opery Wrocławskiej zaprojektował plakaty do premier: *Król Roger, Napój miłosny* i *Kopciuszek*. W 2006 r. Prezydent RP odznaczył artystę złotym medalem Gloria Artis. Prace Olbińskiego znajdują się w galeriach i prestiżowych instytucjach całego świata, m.in. w Nowym Jorku, Waszyngtonie, Toyamie, Osace oraz w wielu prywatnych kolekcjach. W ostatniej dekadzie odbyło się ponad 30 wystaw artysty m.in. w USA, Niemczech, Japonii, Polsce, Belgii. Olbiński jest także pisarzem. Wydał *12 opowiadań* – zbiór nigdy dotąd niepublikowanych tekstów artysty, miniaturowych, bajkowych opowieści, nasyconych tym samym klimatem, z którego znane są jego obrazy.

Outstanding Polish artist, domiciled in New York. Graduated from Architecture Department of Warsaw Polytechnic (1969) he worked as graphic designer. As a student he cooperated with several Polish magazines, eg *Jazz Forum*. Emigrated to USA (1981) and soon recognised as painter, illustrator and designer From 1985 lecturer with the New York School of Visual Arts. His works regularly appear in major international magazines (eg, *Newsweek*, *Time*).

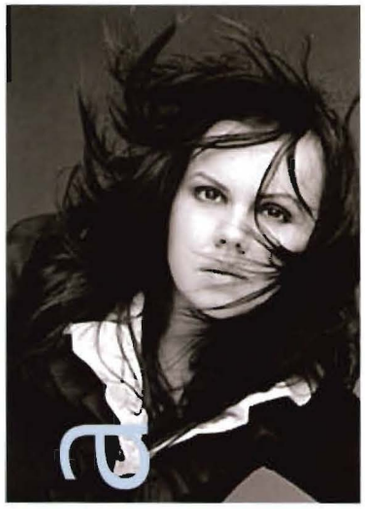
Created posters for the theatre and opera. Successful debut as stage designer in *Don Giovanni* at Philadelphia Opera (2002). Distinguished by over 150 prizes eg, Art Directors Club of New York, Society of Illustrators in New York and Los Angeles, Prix Savignac for the World's Most Memorable Poster (1994), the Creative Review Award for the Best in British Illustration (1994). In 1995 his painting was chosen in the New York Capital of the World competition. For The Wrocław Opera he designed posters for *King Roger, Elisir d'amore* and *Cinderella*. In 2006 The President of Poland awarded the artist with a *Gloria Artis* Gold Medal. Rafał Olbiński's works have been acquired by many galleries and prestigious institutions across the world (eg in New York, Washington DC, Toyama, Osaka) as well as by many private collectors. During the last decade his works were displayed at over 30 exhibitions across the world (eg USA, Germany, Japan, Poland, Belgium). Olbiński is also a writer – his miniature stories are permeated by the same climate as his paintings.

soliści | soloists

Zuzanna | Susanna
Aleksandra Kurzak*
Aleksandra Kubas
Joanna Moskowicz

Figaro
Marco Vinco*
Jarosław Bodakowski
Łukasz Rosiak

* gościnnie | special guest



zuzanna susanna

ALEKSANDRA KURZAK

SOPRAN | SOPRANO

W wieku 7 lat rozpoczęła naukę gry na skrzypcach i fortepianie. Ukończyła z wyróżnieniem Wydział Wokalny AM we Wrocławiu oraz Hochschule für Musik und Theater w Hamburgu. Jeszcze podczas studiów zadebiutowała jako Zuzanna w *Weselu Figara* na scenie Opery Wrocławskiej u boku swojej mamy i nauczycielki Jolanty Żmurko (Hrabina).

Jest laureatką konkursów w Dusznikach-Zdroju, Warszawie, Helsinkach, Barcelonie, Hamburgu oraz w Kantonie. Dwukrotna stypendystka Ministra Kultury i Sztuki, a także stypendium fundacji *Crescendum Est – Polonia* Aleksandra Gudzowatego. Otrzymała również nagrody Prezydenta Wrocławia, Wojewody Dolnośląskiego oraz Wrocławską Nagrodę Muzyczną. W latach 2001-2007 była związana ze Staatsoper w Hamburgu, przez pierwsze dwa sezony w Międzynarodowym Studiu Operowym, a później jako solistka tej opery. Występowała tam m.in. w takich rolach jak: Królowa Nocy, Blonda, Zuzanna, Gilda, Nanetta, Musetta, Adela, Anusia (*Wolny strzelec*), Marcelina (*Fidelio*), Kleopatra (*Juliusz Cezar w Egipcie*), Małgosia (*Jaś i Małgosia*), Donna Fiorilla (*Turek w Italii*), Maria (*Córka pułku*).

W wieku 27 lat zadebiutowała w dwóch najbardziej prestiżowych operach świata. W Metropolitan Opera w Nowym Jorku rolą Olimpii w *Opowieściach Hoffmanna*, zdobywając wielkie uznanie wśród nowojorskich krytyków muzycznych, którzy jednogłośnie wypowiadali się na łamach prasy o sensacyjnym debiucie polskiej śpiewaczki, oraz w Royal Opera House Covent Garden w Londynie w roli Aspasii w operze *Mitridante re di Ponto* W.A. Mozarta. W 2008 r. powróciła do MET występując w roli Blondy w *Uprowadzeniu z seraju* i ponownie spotkała się z entuzjastyczną oceną krytyków muzycznych i publiczności Od czasu londyńskiego debiutu artystka regularnie powraca do Opery Królewskiej, która stała się niemal jej macierzystym teatrem. Wystąpiła tam także jako Norina w *Don Pasquale*, Adina w *Napoju miłosnym*, Zuzanna i tytułowa Matilde w *Matilde di Shabran* G. Rossiniego, odnosząc prawdziwy triumf na tej scenie.

Aleksandra Kurzak występowała również w: Deutsche Staatsoper Unter den Linden w Berlinie, Teatro Regio w Parmie, Théâtre du Capitole w Tuluzie, Teatro Massimo w Palermo, Teatro Massimo di Bellini w Katanii, Bayerische Staatsoper, Wiener Staatsoper, a także na Festiwalu w Salzburgu oraz z Essen Philharmoniker, Hamburger Symphoniker, Hamburger Philharmoniker, z orkiestrą NDR oraz z orkiestrą Accademia Nazionale di Santa Cecilia w Rzymie. W obecnym sezonie artystka wystąpi jeszcze jako Gilda w MET, Blonda w Lyric Opera House w Chicago i w Teatro di San

Carlo w Neapolu oraz jako Donna Anna w *Don Giovannim* w Theater an der Wien. Aleksandra Kurzak współpracowała z takimi dyrygentami jak: I. Bolton, B. Campanella, F Chaslin, Ch. von Dohnanyi, R. Frühbeck de Burgos, J. Kaspszyk, F. Layer, N. Luisotti, Sir Ch. Mackerras, J. Maksymiuk, I. Metzmacher, C. Rizzi, S. Soltesz, R. Weikert, A. Wit, S. Young.

She started taking piano and violin lessons at the age of seven. She graduated with honours from the Vocal Department of the Academy of Music in Wrocław and the Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. While a student, she had her debut as Susanna in *The Marriage of Figaro* at the Wrocław Opera, next to her mother and teacher Jolanto Żmurko as the Countess. She has won prizes at competitions in Duszniki-Zdrój, Warsaw, Helsinki, Barcelona, Hamburg and Guangzhou (Canton). She has twice received a scholarship from the Minister of Culture and Art as well as a scholarship from Aleksander Gudzowaty's the *Crescendum Est* – Polonia foundation. She has also won a prize from the President of Wrocław, the Lower Silesian Governor and the Wrocław Music Award.

In 2001-2007 she worked with Staatsoper in Hamburg, in the first two seasons with the International Opera Studio, and later as a soloist of this opera. Her parts included: the Queen of the Night, Blonde, Suzanna, Gilda, Nanett, Musetta, Adela, Ännchen (*Der Freischütz*), Marzelline (*Fidelio*), Cleopatra (*Julius Caesar in Egypt*), Gretel (*Hänsel und Gretel*), Donna Fiorilla (*The Turk in Italy*), and Marie (*The Daughter of the Regiment*).

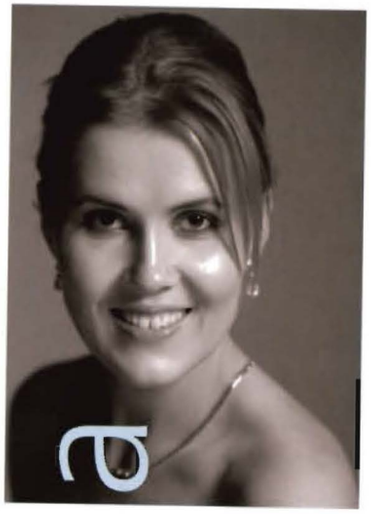
At the age of 27 she had her debuts in two most prestigious opera houses in the world. In the Metropolitan Opera in New York she sang the part of Olympia in *The Tales of Hoffmann*, obtaining general recognition by the New

York music critics, who unanimously wrote about the sensational debut of the Polish singer. She also performed at the Royal Opera House Covent Garden in London, where she sang the part of Aspasia in the opera *Mitridante re di Ponto* by W. A. Mozart. She came back to the Metropolitan Opera in 2008 and sang the part of Blonde in *The Abduction from the Seraglio*. This performance was once again very well received by both the music critics and the audience. Since her London debut the artist has been regularly coming back to the Royal Opera House, which has almost become her home theatre. Her other successful appearances on this stage include Norina in *Don Pasquale*, Adina in *The Elixir of Love*, Suzanna and the leading part in *Matilde di Shabran* by G. Rossini.

Aleksandra Kurzak has also performed in Deutsche Staatsoper Unter den Linden in Berlin, Teatro Regio in Parma, Théâtre du Capitole in Toulouse, Teatro Massimo in Palermo, Teatro Massimo di Bellini in Catania, Bayerische Staatsoper, Wiener Staatsoper, as well as at the Festival in Salzburg, and with Essen Philharmoniker, Hamburger Symphoniker, Hamburger Philharmoniker, with the NDR orchestra, and the Accademia Nazionale di Santa Cecilia Orchestra in Rome.

This season the artist will appear as Gilda in the Metropolitan Opera, Blonde in the Lyric Opera House in Chicago and in Teatro di San Carlo in Naples and as Donna Anna in *Don Giovanni* in Theater an der Wien.

Aleksandra Kurzak has worked with many conductors, including: I. Bolton, B. Campanella, F. Chaslin, Ch. von Dohnanyi, R. Frühbeck de Burgos, J. Kaspszyk, F Layer, N. Luisotti, Sir Ch. Mackerras, J. Maksymiuk, I. Metzmacher, C. Rizzi, S. Soltesz, R. Weikert, A. Wit and S. Young.



zuzanna susanna

ALEKSANDRA KUBAS

SOPRAN | SOPRANO

W 2008 r. ukończyła z wyróżnieniem AM we Wrocławiu w klasie prof. D. Paziuk-Zipser. Na II roku studiów doskonaliła swoje umiejętności na Uniwersytecie Muzycznym w Wiedniu. Brała udział w kursach mistrzowskich u takich profesorów jak: C. Richardson, I. Kremling, S. Vittucci, P. Tschaplik, T. Żylis-Gara, M. Habela.

Jest laureatką licznych konkursów wokalnych, w których zdobyła m.in.: I nagrodę i nagrodę specjalną w IV Ogólnopolskim Konkursie Wokalnym im. H. Halskiej we Wrocławiu (2007), nagrodę publiczności i nagrodę dla najmłodszej finalistki III Międzynarodowego Konkursu Wokalnego w Malmö w Szwecji (2007), wyróżnienie w Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. A. Sari w Nowym Sączu (2007), wyróżnienie i dwie nagrody specjalne w II Międzynarodowym Konkursie Wokalistyki Operowej im. A. Didura w Bytomiu (2008). Występowała na wielu koncertach i festiwalach, m.in. wraz z W. Ochmanem brała udział w wykonaniu kantaty *Święta Jadwiga Śląska* M. Gąsieńca w ramach festiwalu „EuroSilesia", wystąpiła też na koncercie organizowanym przez wiedeński Universität für Musik und darstellende Kunst w Fanny Hensel-Mendelssohn-Saal w Wiedniu. W grudniu 2007 r. zadebiutowała na scenie Opery Wrocławskiej w premierowym przedstawieniu opery *Rigoletto* G. Verdiego w partii Gildy. Od sezonu artystycznego 2008/2009 jest solistką Opery Wrocławskiej.

She graduated with honours from the Academy of Music in Wrocław from the class of prof. D. Paziuk-Zipser. In her 2nd year she was improving her skills at the University of Music and Performing Arts in Vienna. She has taken part in master courses by such professors as C. Richardson, I. Kremling, S. Vittucci, P. Tschaplik, T. Żylis-Gara and M. Habela.

She is a laureate of many vocal competitions and her awards include: the 1st prize and a special prize at the 4th National Halina Halska Vocal Competition in Wrocław in 2007, the audience's award and the award for the youngest finalist at the 3rd International Vocal Competition in Malmö (Sweden) in 2007, a special mention at the Ada Sari International Vocal Competition in Nowy Sącz in 2007, a special mention and two special awards at the 2nd Adam Didur International Opera Competition in Bytom in 2008. Her concert and festival performances include: as a part of the "EuroSilesia" festival – a solo part in the cantata *Święta Jadwiga Śląska* by M. Gąsienica with W. Ochman and a performance in a concert organized by the Vienna University of Music and Performing Arts in the Fanny Hensel-Mendelssohn-Saal in Vienna. In December 2007 she had her debut at the Wrocław Opera in the part of Gilda in the premiere production of the opera *Rigoletto* by G. Verdi. Since the artistic season 2008/2009 she has been a soloist at the Wrocław Opera.

zuzanna susanna

JOANNA MOSKOWICZ

SOPRAN | SOPRANO

Absolwentka AM w Łodzi w klasie prof. D. Ambroziak; otrzymała dyplom z wyróżnieniem. Ukończyła kursy mistrzowskie u B. Schlick, I. Kremling i E. Czermak w ramach Międzynarodowego Festiwalu Wratislavia Cantans oraz u R. Karczykowskiego, T. Żylis-Gary i H. Łazarskiej w ramach International Summer Academy Mozarteum w Salzburgu. Jest laureatka wielu konkursów, zdobyła wyróżnienie i nagrodę specjalną w III Konkursie Wokalnym im. H. Halskiej we Wrocławiu, została finalistką VIII Konkursu Wokalnego w Dusznikach-Zdroju oraz Konkursu Pieśni Polskiej w Warszawie (2007). W 2006 r. była stypendystką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

W kwietniu 2007 r. zadebiutowała na scenie Teatru Wielkiego w Łodzi rolą Rozyny w premierowym przedstawieniu *Cyrulika sewilskiego* G. Rossiniego. Za swój debiut otrzymała Złotą Maskę. Z teatrem tym stale współpracuje w takich produkcjach jak *Opowieści Hoffmanna* J. Offenbacha czy *Czarodziejski flet* W.A. Mozarta. Od 2008 r. jest solistką Opery Wrocławskej, gdzie debiutowała w marcu partią Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta. Na tej scenie występuje też w rolach: Zuzanny w *Weselu Figara* i Despiny w *Cosi fan tutte* W.A. Mozarta, Frasquity w *Carmen* G. Bizeta, Zefona w *Raju utraconym* K. Pendereckiego, Hudel w *Skrzypku na dachu* J. Bocka, Adeli w *Zemście nietoperza* J. Straussa i Adiny w *Napoju miłosnym* G. Donizettiego. Ponadto ma w swoim repertuarze partie: Rozyny w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego, Ewy w *Hrabinie* S. Moniuszki, Olimpii w *Opowieściach Hoffmanna* J. Offenbacha, Gildy w *Rigoletcie* G. Verdiego.

She graduated with honours from the Academy of Music in Łódź in prof. D. Ambroziak's class. She also completed master classes of B. Schlick, I. Kremling and E. Czermak held as a part of the "Wratislavia Cantans" Festival, R. Karczykowski, T. Żylis-Gara and H. Łazarska held as a part of the International Summer Academy "Mozarteum" in Salzburg. She has won many awards at various competitions, including: a special mention and the special award at the 3rd Halina Halska Vocal Competition in Wrocław; she was also a finalist of the 8th Vocal Competition in Duszniki-Zdrój as well as the Polish Lieder Vocal Competition in Warsaw in 2007. In 2006 she received a scholarship from the Minister of Culture and National Heritage.

In April 2007 she had her debut at Grand Theatre in Łódź singing the part of Rosina in the premiere staging of *The Barber of Seville* by G. Rossini. She won the Złota Maska Award for this performance. She has been collaborating with this theatre in various productions, including *The Tales of Hoffmann* by J. Offenbach and *The Magic Flute* by W. A. Mozart. Since 2008 she has been a soloist at the Opera in Wrocław, where she had her debut in March as the Queen of the Night in *The Magic Flute* by W. A. Mozart. Her parts at the Wrocław Opera also include: Suzanna in *The Marriage of Figaro* and Despina in *Cosi fan tutte* by W. A. Mozart, Frasquita in *Carmen* by G. Bizet, Zefona in *Paradise Lost* by K. Penderecki, Hodel in *Fiddler on the Roof* by J. Bock, Adela in *Die Fledermaus* by J. Strauss as well as Adina in *The Elixir of Love* by G. Donizetti. Her repertoire also includes the parts of: Rosina in *The Barber of Seville* by G. Rossini, Ewa in The Countess by S. Moniuszko, Olympia in *The Tales of Hoffmann* by J. Offenbach and Gilda in *Rigoletto* by G. Verdi.

MARCO VINCO

BAS | BASS

Urodził się w Weronie. Ukończył prawo na Uniwersytecie w Bolonii. Edukację muzyczną rozpoczął pod kierunkiem I. Vinco. Zadebiutował w *Weselu Figara* W.A. Mozarta na festiwalu w Aix-en-Provence. W krótkim czasie otworzyły się przed nim najważniejsze sceny operowe. Śpiewał m.in. w La Scali, Deutsche Oper w Berlinie, Teatro Comunale we Florencji, Teatro Comunale w Bolonii, Teatro La Fenice w Wenecji, Teatro dell'Opera w Rzymie, Teatro San Carlo w Neapolu.

Od czasu występu na Rossini Opera Festival w Pesaro został uznany za jednego z najbardziej cenionych wykonawców oper Rossiniego. Kreował główne partie w dziełach tego kompozytora: *La pietra del paragone, Włoszka w Algierze, Matilde di Shabran, Adina, Turek we Włoszech, Kopciuszek, Il viaggio a Reims, L'equivoco stravagante, Zelmira, L'inganno felice, Cyrulik sewilski.* Ma w repertuarze główne role w operach Mozarta (*Cosi fan tutte, Wesele Figara, Don Giovanni*) i innych kompozytorów: A. Stradellego (*Il barcheggio*), D. Cimarosy (*Potajemne małżeństwo*), G.F. Händla (*Rinaldo*), V. Belliniego (*Lunatyczka*), G. Donizettiego (*Napój miłosny* i *Pia de'Tolomei*), G. Pucciniego (*Cyganeria*), J. Masseneta (*Le Jongleur de Notre Dame*), G. Meyerbeera (*Il Crociato in Egitto*). Jego repertuar obejmuje również utwory oratoryjno-kantatowe J. Haydna, A. Salieriego, G. Rossiniego, L. van Beethovena, W.A. Mozarta. Pracował z wybitnymi dyrygentami, jak: Z. Metha, R. Muti, D. Gatti, N. Luisotti, A. Zedda, M. Minkowsky, G. Gelmetti i reżyserami, jak: P. Pizzi, F. Zeffirelli, L. Ronconi, R. Carsen, M. Martone, T. Servillo, G. Proietti, D. Fo. Wziął udział w nagraniach muzycznych CD i DVD dla czołowych wytwórni płytowych.

He was born in Verona. He started his musical education under the supervision of Ivo Vinco In 2001 he made his debut in *Le nozze di Figaro* at the Festival of Aix-en-Provence. He has rapidly established an international career performing regularly on some among the world's most prestigious concert stages and opera houses including Teatro alla Scala, Deutsche Oper in Berlin, Edinburgh Festival, Teatro Comunale in Florence and in Bologna, Teatro La Fenice in Venice, Teatro dell'Opera in Rome, Teatro San Carlo in Napoli.

As a renowned interpreter of Rossinian roles, despite his young age, since 2001 he has been a regular guest at the Rossini Opera Festival in Pesaro. He performed such Rossinian titles as eg, *La pietra del paragone, L'italiana in Algeri, Matilde di Shabran, Adina, Il turco in Italia, La cenerentola, Il viaggio a Reims, L'equivoco stravagante, Zelmira, L'inganno felice, Il barbiere di Siviglia*. His repertory also includes such Mozartian titles as *Don Giovanni, Le nozze di Figaro* and *Cosi fan tutte* and also he sang Stradella's *Il barcheggio*, Cimarosa's *Il marito disperato*, Händel's *Rinaldo*, Bellini's *La sonnambula*, Donizetti's *L'elisir d'amore* and *Pia de' Tolomei*, Puccini's *La bohème*, Massenet's *Le Jongleur de Notre Dame* and Meyerbeer's *Il crociato in Egitto*. Apart from the leading parts in Mozart's and Rossini's operas, Vinco has sung the leading parts in the works by Stradella, Scarlatti, Cimarosa, Händel, Bellini, Donizetti, Puccini, Massenet, Meyerbeer. His repertoire includes oratorios and cantatas by Haydn, Salieri, Rossini, Beethoven and Mozart. He has worked with outstanding conductors, including Z. Metha, R. Muti, D. Gatti, N. Luisotti, A. Zedda, M. Minkowsky and G. Gelmetti as well as directors, including P. Pizzi, F. Zeffirelli, L. Ronconi, R. Carsen, M. Martone, T. Servillo, G. Proietti and D. Fo. He has taken part in CD and DVD recordings for the leading record companies. He is a law graduate at the University of Bologna.

JAROSŁAW BODAKOWSKI

BARYTON | BARITONE

Absolwent PSM II st. im. R. Bukowskiego we Wrocławiu oraz AM we Wrocławiu w klasie śpiewu B. Makala. W okresie nauki zdobył szereg nagród i wyróżnień, m.in.: Grand Prix w Międzynarodowym Konkursie Wokalnym „XXI Century Art" w Kijowie (2003), I nagrodę w III Konkursie Pieśni i Arii im. K. Kurpińskiego we Włoszakowicach (2005), I nagrodę i nagrody specjalne w VII Międzyuczelnianym Konkursie Wykonawstwa Polskiej Pieśni Artystycznej im. E. Kossowskiego w Warszawie (2005), wyróżnienie oraz nagrodę specjalną w II Międzynarodowym Konkursie Wokalistyki Operowej im. A. Didura w Bytomiu (2008).

W swym repertuarze ma m.in. partie: Papagena w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta, Ojca w *Jasiu i Małgosi* E. Humperdincka, Kalmana Żupana w *Baronie cygańskim* R. Straussa, Bardosa w *Cudzie mniemanym, czyli Krakowiakach* i *Góralach* J. Stefaniego, Dulcamary w *Napoju miłosnym* G. Donizettiego, Janusza w *Halce* S. Moniuszki. Wykonuje również repertuar oratoryjno-kantatowy. W sierpniu 2008 r. brał udział w Wielkim Widowisku Teatralno-Operowym *Amadeusz* P. Shaffera (Słupsk-Ratusz), wystąpił w roli tytułowej w *Don Giovannim* oraz w roli Hrabiego w *Weselu Figara* W.A. Mozarta. Uczestniczył w licznych kursach mistrzowskich u m.in.: J. Fraksteina, C. Elsnera, T. Żylis-Gary, R. Karczykowskiego, L. Odiniusa, S. Vitucciego, W. Zalewskiego, Z. Krzywickiego oraz J. Monarchy.

He graduated from the Secondary State Music School in Wrocław and from the Academy of Music in Wrocław (singing class of B. Makal, assistant professor). When a student, he won many prizes and special mentions, which include: *Grand Prix* at the "21st Century Art" International Vocal Competition in Kiev in 2003, the 1st prize at the 3rd K. Kurpiński Lieder and Arias Competition in Włoszakowice in 2005, the 1st prize and special awards at the 7th Edmund Kossowski Inter-school Polish Artistic Song Competition in 2005, a special mention and a special prize at the 2nd Adam Didur International Opera Competition in Bytom in 2008.

His repertoire includes the parts of: Papageno in *The Magic Flute* by W.A. Mozart, The Father in *Hänsel und Gretel* by E. Humperdinck, Kálmán Zsupán in *The Gypsy Baron* by R. Strauss, Bardos in *Superstition, or the Cracovians and the Highlanders* by J. Stefani, Dulcamara in *The Elixir of Love* by G. Donizetti, and Janusz in *Halka* by S. Moniuszko. He has been also performing oratorios and cantatas. In September 2008 he took part in the Great Opera Stage Production Amadeus by P. Shaffer in the City Hall in Słupsk, in the leading part in *Don Giovanni* as well as in the part of The Count in *The Marriage of Figaro* by W. A. Mozart. He has taken part in many master courses with, among others, J. Frakstein, C. Elsner, T. Żylis-Gara, R. Karczykowski, L. Odinius, S. Vitucci, W. Zalewski, Z. Krzywicki and J. Monarcha.

ŁUKASZ ROSIAK

BARYTON | BARITONE

Ukończył z wyróżnieniem AM im. F. Chopina w Warszawie w klasie śpiewu prof. W. Zalewskiego. Rok 2002 przyniósł artyście udział w finale VII Ogólnopolskiego Konkursu Wokalnego w Dusznikach-Zdroju i nagrodę specjalną za najlepszą interpretację utworów F. Mendelssohna. W listopadzie 2003 r. na VI Międzyuczelnianym Konkursie Wykonawstwa Polskiej Pieśni Artystycznej im. E. Kossowskiego zdobył II nagrodę oraz nagrodę specjalną ZAiKS za wykonanie pieśni kompozytora współczesnego. W 2005 r. otrzymał II nagrodę (I nie przyznano) na XI Międzynarodowym Konkursie Sztuki Wokalnej im. A. Sari oraz wyróżnienie na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. H. Darclee w Rumunii.

Bierze udział w wielu koncertach kameralnych. Współpracuje z Filharmonią im. R. Traugutta w Warszawie (koncerty m.in w Berlinie i Chicago). W październiku 2006 r. zadebiutował na scenie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w spektaklu *Andrea Chenier* U. Giordano. W tym samym roku artysta wystąpił w inscenizacji *Wozzecka* A. Berga. W 2007 r wziął udział w prestiżowym wykonaniu opery *L'Orfeo* C. Monteverdiego z okazji 400-lecia jej prapremiery w Mantui.

Artysta jest stypendystą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu „Młoda Polska 2007". Obecnie jest solistą Opery Wrocławskiej, gdzie kreował takie partie jak: Rangoni w *Borysie Godunowie* M. Musorgskiego, Marullo w *Rigoletcie* G. Verdiego, Frank w *Zemście nietoperza* J. Straussa, Oficer w *Kolonii karnej* J. Bruzdowicz czy Montano w *Otellu* G. Verdiego.

He graduated with honours from the singing class of prof. W. Zalewski of the F. Chopin Academy of Music in Warsaw. In 2002 he qualified to the finals of the 7th National Vocal Competition in Duszniki-Zdrój and won the special prize for the best interpretation of Mendelssohn-Bartholdy's works. In November 2003 he won the 2nd prize and the ZAiKS special prize for the interpretation of songs by a contemporary artist at the 6th Edmund Kossowski Inter-school Polish Artistic Song Competition. In 2005 he was awarded the 2nd prize (no 1st prize awarded) at the 11th Ada Sari International Vocal Competition and a special mention at the Hariclea Darclee International Vocal Competition in Romania.

He has taken part in many chamber music concerts. He has also collaborated with the Romuald Traugutt Philharmonic in Warsaw (including concerts in Berlin and Chicago). In October 2006 he had his debut at the Great Theatre and Polish National Opera in *Andrea Chenier* by U. Giordano. In the same year, the artist starred in the staging of *Wozzeck* by A. Berg. In 2007 he took part in the prestigious adaptation of the opera *L'Orfeo* by C. Monteverdi, prepared to celebrate the 400th anniversary of its premiere in Mantua. This young artist received a scholarship from the Minister of Culture and National Heritage within the programme "Młoda Polska 2007." He has been a soloist at the Wrocław Opera, where his parts include: Rangoni in *Boris Godunov* by M. Mussorgsky, Marullo in *Rigoletto* by G. Verdi, Frank in *Die Fledermaus* by J. Strauss, Officer in *The Penal Colony* by J. Bruzdowicz as well as Montano in *Otello* by G. Verdi.

dyrekcja i zespoły
direction, management and staff

Dyrekcja, kierownictwo
i zespoły Opery Wrocławskiej
Direction, Management and Staff
of the Wrocław Opera

Soliści śpiewacy
Solo Singers

Artyści gościnni
Special Guests

Orkiestra
Orchestra

Chór
Chorus

Balet
Ballet

Kierownictwo techniczne
Technical Crew

DYREKCJA, KIEROWNICTWO I ZESPOŁY OPERY WROCŁAWSKIEJ
DIRECTION, MANAGEMENT AND STAFF OF THE WROCŁAW OPERA

Dyrektor naczelny i artystyczny | General and Artistic Director	Ewa Michnik
Zastępca dyrektora | Deputy Director	Janusz Słoniowski
Pełnomocnik dyrektora ds. finansowych – Główny Księgowy | Financial Department	Kazimierz Zalewski
Dyrygenci | Conductors	Ewa Michnik Tomasz Szreder Tadeusz Zathey
Kierownik muzyczny | Music Director	Tomasz Szreder
Scenograf | Set Designer	Małgorzata Słoniowska
Pełnomocnik dyrektora ds. dokonywania czynności prawnych w zakresie zwykłego zarządu – Główny specjalista ds. prawnych | Associate Counsel	Marzena Malinowska
Pełnomocnik dyrektora – Główny specjalista ds. opracowania dokumentacji projektowej | Opera Director's Proxy of Project Documentations	Kazimierz Budzanowski
Główny specjalista ds. marketingu | Head of Marketing	Marek Pieńkowski
Kierownik działu koordynacji pracy artystycznej | Head of Artistic Operations	Krystyna Preis
Główny specjalista ds. impresariatu | International Artistic Work Manager	Paweł Marzec
Kierownik działu promocji i obsługi widzów | Audience and Promotion Service	Anna Leniart
Kierownik działu służby pracowniczej | Personnel Department	Grażyna Lis-Galasińska
Kierownik działu płac i ubezpieczeń społecznych | Human Resources	Halina Głodek-Zadka
Rzecznik prasowy | Press Spokesman	Elżbieta Szczucka
Inspicjenci | Deputy Stage Managers	Adam Frontczak Julian Żychowicz
Asystent reżysera | Assistant to the Stage Director	Hanna Marasz Adam Frontczak*

SOLIŚCI ŚPIEWACY | SOLO SINGERS

Soprany | Sopranos	Ewa Czermak | Aleksandra Kubas Evgeniya Kuznetsova | Aleksandra Lemiszka Anna Lichorowicz | Joanna Moskowicz Iwona Rutkowska | Monika Świostek Aleksandra Szafir | Ewa Vesin | Jolanta Żmurko
Mezzosoprany | Mezzo-sopranos	Barbara Bagińska | Anna Bernacka Dorota Dutkowska | Elżbieta Kaczmarzyk-Janczak | Iryna Zhytynska
Tenory | Tenors	Max An | Taras Ivaniv | Byoung Joo Lee Andrzej Kalinin | Ivan Kit Karol Kozłowski | Edward Kulczyk Rafał Majzner | Arnold Rutkowski
Barytony | Baritones	Jarosław Bodakowski | Jacek Jaskuła Zygmunt Kryczka | Maciej Krzysztyniak Stanisław Kuflyuk | Łukasz Rosiak
Basy | Basses	Wiktor Gorelikow | Damian Konieczek Tomasz Skrzypek | Janusz Zawadzki Radosław Żukowski
Bas-baryton | Bass-baritone	Tomasz Rudnicki

* współpraca | cooperation

ARTYŚCI GOŚCINNI | SPECIAL GUESTS

Soprany | Sopranos	Magdalena Barylak | Jeanette Bożałek Edyta Kulczak | Aleksandra Kurzak Anastazja Lipert | Ewa Majcherczyk Ewa Olszewska | Dorota Wójcik
Mezzosoprany | Mezzo-sopranos	Anna Lubańska
Tenory | Tenors	Rafał Bartmiński | Krzysztof Bednarek Steven Harrison | John Horton Murray Antonello Palombi | Janusz Ratajczak
Barytony | Baritones	Leszek Świdziński | Adam Zdunikowski Wolfgang Brendel | Mariusz Godlewski Stanisław Kierner | Adam Kruszewski Jerzy Mechliński | Ireneusz Miczka Maciej Ogórkiewicz | Artur Ruciński Rafał Songan | Nabil Suliman | Bogusław Szynalski
Basy | Basses	Paweł Izdebski | Andrzej Klimczak Piotr Nowacki | Marco Vinco Sebastian Kaniuk
Kontratenor | Countertenor	Ewa Czermak | Jolanta Żmurko
Pedagodzy wokalni | Vocal Teachers	Francesco Bottigliero | Barbara Jakóbczak-Zathey
Korepetytorzy | Coaches	Maria Rzemieniecka | Justyna Skoczek

* współpraca | cooperation

ORKIESTRA | ORCHESTRA

Koncertmistrz | Concert Master	Stanisław Czermak
Z-cy koncertmistrza | Assistants to the Concert Master	Igor Solonenko | Tomasz Stocki |
I skrzypce | 1st Violin	Joanna Bryła | Karolina Cel | Marta Frakstein Arkadiusz Hylewski | Henryk Kozioł Michał Krzyżosiak | Anna Majewska Jan Szczerek | Rafał Szuba* | Magdalena Wąsik*
II skrzypce | 2nd Violin	Ilona Borek | Radosław Bruliński* Katarzyna Łozowska | Justyna Nawrat Rafał Olszewski | Estera Piec | Justyna Piękoś Andrzej Tom | Grażyna Starczyńska Anna Szczerbińska
Altówki | Violas	Andrzej Jakimowicz | Włodzimierz Górecki Marek Kamiński | Marianna Piecha* Elżbieta Siedlecka | Andrzej Szykuła Barbara Żarejko | Romuald Żarejko
Wiolonczele | Cellos	Anna Dynda | Krystyna Marchel | Maciej Miłaszewicz | Lidia Młodawska Dariusz Piecha | Emilia Sługocka Agnieszka Stroińska | Robert Stencel*
Kontrabasy | Double Basses	Dariusz Kaczorowski | Wiesław Kaczmarczyk Krzysztof Kafka | Ireneusz Szykuła
Fortepian / Klawesyn / Organy / Celesta | Keyboard Instruments	Maria Rzemieniecka | Justyna Skoczek Francesco Bottigliero | Barbara Jakóbczak-Zathey Małgorzata Jaworska* | Barbara Sas*
Flety | Flutes	Małgorzata Danielewicz-Borzęcka | Dorota Imienińska | Monika Ledwolorz | Tadeusz Witek
Oboje | Oboes	Wojciech Merena | Krzysztof Olearczyk Krzysztof Olearczyk | Maciej Strasiński
Rożek angielski | English Horn	Mirosław Wiącek | Konrad Wojtowicz
Klarnety | Clarinets	Rafał Dynda | Mariusz Bałdyga Jadwiga Rymarczuk | Marcin Wróbel
Fagoty | Basoons	Dariusz Bator | Józef Czichy
Waltornie | French Horn	Andrey Kontorin | Andrzej Kuprianowicz Jerzy Porębski | Krzysztof Proskień Adam Szybiak | Sławomir Trojanowski* Sławomir Wagner | Adam Wolny
Trąbki | Trumpets	Kazimierz Bujoczek* | Paweł Spychała Arkadiusz Tabiś | Ryszard Trybus | Mirosław Wenc
Puzony | Trombones	Paweł Maliczowski | Jacek Makowski Piotr Olma | Wiktor Rakowski
Perkusja | Percussion	Bartosz Bindel* | Bartłomiej Dudek* | Magdalena Dudek* | Karol Papała Jarosław Paszko | Zbigniew Wojciechowski
Harfa | Harp	Magdalena Czopka | Bożena Trendewicz
Inspektor orkiestry | Orchestra Inspector	Wiktor Rakowski

* współpraca | cooperation

CHÓR | CHORUS

Kierownik chóru | Chorus Master	Małgorzata Orawska
Inspektor | Chorus Inspector	Katarzyna Słowińska
Soprany | Sopranos	Agnieszka Czekalska | Ewa Jaskuła Dorota Joniec | Agnieszka Józefczyk Maria Kamyczek | Katarzyna Kozdrowska-Kordyjak | Kinga Krzywda | Beata Marciniak-Kozłowiecka | Kinga Mazurkiewicz Paulina Pobłocka | Alicja Rudna Katarzyna Słowińska | Katarzyna Szafarska Małgorzata Walczyk-Cegiełkowska Andżelika Wesołowska | Beata Wiszniewska
Alty | Altos	Urszula Czupryńska | Beata Gąsior Jolanta Górecka | Joanna Grabowska-Piekarska Beata Kaczmarska-Staszak | Monika Kusz Jolanta Michalak-Lechowska | Ryszarda Nawdziun Ewa Stachurska | Ewa Wadyńska-Wąsikiewicz Anna Wojciechowska
Tenory | Tenors	Iwan Andrynuk | Piotr Bunzler Aleksander Gerasymyuk | Andrij Khorsik Lesław Kijas | Marcin Klarman* Robert Kopa | Łukasz Łukaszka Ryszard Mraz | Bolesław Słowiński Wojciech Stasik
Basy | Basses	Andrzej Andrianowicz | Sławomir Baranowski Mieczysław Chodaczek | Marek Ciepły Wojciech Dereń | Marcin Grzywaczewski Marek Kłosowski | Marek Klimczak Bartłomiej Kornacki | Szymon Olejniczak Albert Stępień | Jerzy Szlachcic

BALET | BALLET

Kierownik baletu | Ballet Master	Bożena Klimczak
Pedagog baletu | Teacher	Alla Abesadze
Akompaniator baletu | Coach	Stanisław Gal
Soliści | Soloists	Oleksandr Apanasenko | Nozomi Inoue Tomasz Kęczkowski | Marta Kulikowska de Nałęcz | Tomasz Kęczkowski | Sergii Oberemok Piotr Oleksiak | Paweł Oleksiak Anna Szopa | Paulina Woś

* współpraca | cooperation

Koryfeje | Coryphées	Dajana Al-Makosi | Anna Gancarz Anatolij Ivanov | Jarosław Józefczyk Neda Kalember | Zofia Knetki Konstantin Kouchtchenko | Olga Kuzmina Łukasz Moczyński | Łukasz Ożga Sylwia Piotrowicz
Zespół | Corps de ballet	Kamila Dykta | Aleksandra Fiet Paula Krawczyk | Dominika Królak Magdalena Lis | Martyna Muskała Miriam Pierzak | Monika Wyrębska
Inspektor baletu | Ballet Inspector	Anna Szopa

KIEROWNICTWO TECHNICZNE | TECHNICAL CREW

Kierownik techniczny | Stage Works	Henryk Lidtke
Z-ca kierownika technicznego | Assistant to the Stage Works	Krzysztof Zaleski
Kierownik zespołu pracowni dekoracji i kostiumów | Decorations and Costumes Atelier	Zbigniew Francuz
Kierownik magazynu kostiumów i garderobianych | Storage (Costumes) and Dressing Room	Krystyna Cichosz
Kierownik sekcji oświetlenia sceny | Stage Lighting	Andrzej Matuszak
Kierownik sekcji akustycznej | Acoustics	Jerzy Gałek
Asystent scenografa ds. technicznych | Technical Assistant to Set Designer	Jan Romanowski
Kierownik pracowni malarskiej | Scenic Painting	Elżbieta Kocowska
Kierownik pracowni krawieckiej męskiej | Men's Costumes Atelier	Waldemar Krawczyk
Kierownik pracowni krawieckiej damskiej | Women's Costumes Atelier	Zofia Dudek
Kierownik pracowni perukarskiej i charakteryzatorskiej | Wigs and Makeup Atelier	Grażyna Matuszak
Brygadzista pracowni modystycznej | Milliner Atelier	Maria Grzesiak
Brygadzista pracowni szewskiej | Shoes Atelier	Bogusław Nowicki

Zdjęcia | Photos	Marek Grotowski
Projekt i opracowanie graficzne | Graphic Design	Angelika Siwon
Przygotowanie i druk | Desk Top Publishing	PUH SEMATA Sp. z o.o.
Wydawca | Published by	Opera Wrocławska 2008

* współpraca | cooperation

MECENAT | PATRONAGE

MKiDN

SPONSORZY | SPONSORS

Qubus Hotel ★★★★ WROCŁAW

Holiday Inn WROCŁAW

PATRONI MEDIALNI | MASS MEDIA PATRONS

gazeta

RADIO WROCŁAW

TVP WROCŁAW

ram 89.8

THE VISITOR

GO JEST GRANY

empik

WROCŁAWIANIN

kulturaonline.pl

SPONSORZY WSPOMAGAJĄCY | ASSISTANT SPONSORS

ORBIS HOTEL WROCŁAW

EPI

W 2008 r zostały zakupione instrumenty dla Orkiestry Opery Wrocławskiej ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu *Rozwój infrastruktury kultury i szkolnictwa artystycznego.*

The purchased of instruments for the Wrocław Opera Orchestra in 2008 was financed by the Ministry of Culture and National Heritage in frames of the program *Development of the infrastructure of the culture and the artistic education.*

MKiDN Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

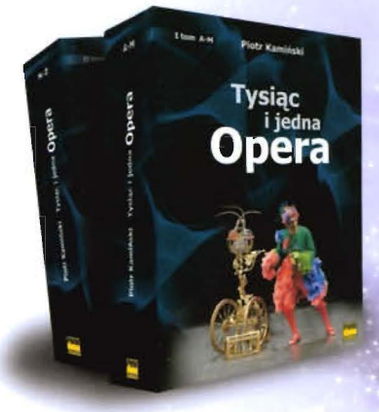
PWM EDITION

Tysiąc i jedna Opera

Piotr Kamiński

Największy na świecie
„niezbędnik" operowy
Biblia opery (wg *Le Point*)

- ponad cztery wieki opery
- 1000 oper, 230 kompozytorów
- 2 tomy, ponad 2000 stron



Zapraszam do mojego świata...

Fot. A. Zakrzewska, A. Jarzębski

Publikacja dostępna od 17 października 2008 w salonach Empik, dobrych księgarniach oraz na stronie **www.1001opera.pl**

Patroni medialni: RZECZPOSPOLITA · POLITYKA · POLSKIE RADIO · TVP KULTURA · onet.pl

Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA Al. Krasińskiego 11 a, 31-111 Kraków
www.pwm.com.pl, www.1001opera.pl

Design: **2to2**

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

JAFRA

Meble stworzone z miłości do kobiet...

www.jafra.pl

OPERA WROCŁAWSKA | UL. ŚWIDNICKA 35 | 50-066 WROCŁAW
TEL. 071 370 88 80 | TEL./FAX 071 370 88 81

www.opera.wroclaw.pl | opera@opera.wroclaw.pl