

p r o g r a m

CYRULIK SEWILSKI

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi



TEATR WIELKI W ŁODZI

GIOACCHINO ROSSINI

CYRULIK SEWILSKI

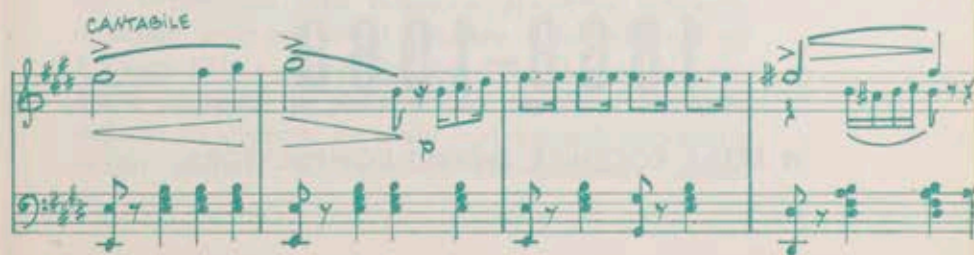
(Il barbiere di Siviglia)

OPERA KOMICZNA W 2 AKTACH

Libretto: Cesare Sterbini wg komedii

„Le barbier de Seville” P. Beaumarchais

Przekład: J. Ziółkowski – W. Bregy





Gioacchino Rossini

1868-1968

W SETNĄ ROCZNICĘ ŚMIERCI KOMPOZYTORA

NIEŚMIERTELNY CYRULIK

Jeszcze w czasie pracy nad wystawieniem „Torwalda i Dorliski” (opera Rossiniego z r. 1815 – przyp. red.) w Teatro Valle książe Francesco Sforza Cesarini, impresario konkurencyjnego Teatro Argentina, zaproponował Rossiniemu skomponowanie opery komicznej. Rossini przyjął propozycję i podpisał kontrakt 15 grudnia 1815 roku. W myśl umowy kompozytor zobowiązywał się za wynagrodzeniem 400 skudów rzymskich napisać operę do libretta nowego lub starego, wybranego przez impresaria, dostarczyć gotową partyturę w ciągu miesiąca, przeprowadzić w niej zmiany, które okażą się konieczne dla dobrego wykonania i dla wygody „panów śpiewaków”, kierować próbami oraz wziąć udział w trzech pierwszych przedstawieniach, dyrygując orkiestrą przy fortepianie. Nowa opera miała być wystawiona jako druga w stagionie zimowym, a termin premiery został ustalony w przybliżeniu na 5 lutego 1816 r. Z przyczyn technicznych otwarcie stagione opóźniło się około dwóch tygodni i nastąpiło dopiero 13 stycznia. Po wielu trudnościach impresario zdołał dopiero 20 grudnia skompletować zespół

i przystąpić do przygotowań opery inauguracyjnej, na którą wybrano „Włoszkę w Algierze”. Gdy i ta przeszłokoda została usunięta, powstała nowa: trudności ze znalezieniem libretta. Tekst zamówiony już u Jacopo Ferretiego, czołowego ówczesnego librecisty rzymskiego, został przez impresaria odrzucony jako nonsensowny i zbyt wulgarny. Rossini zaproponował wówczas, aby zwrócić się do Sterbiniego. Było to duże ryzyko, gdyż Sterbini miał już na sumieniu niefortunne libretto „Torwalda i Dorliski”. Czas jednak naglił i księżę Sforza Cesarini, rad nie rad, zgodził się.

Tematu do nowego libretta dostarczyła znana komedia „Le barbier de Seville” („Cyruлик sewilski”) Piotra Augustyna Caron de Beaumarchais (1732–1799). (...) Nie ulega wątpliwości, ten temat spodobał się Rossiniemu, który zapalił się doń całą duszą. Sterbini podjął się zadania – jak sam oświadczył – „niechętnie, jedynie na prośbę księcia i nalegania maestra Rossiniego” i zobowiązał się dostarczyć libretto w ciągu 12 dni. Obietnicy dotrzymał. Rozpoczął pracę 18 stycznia, I akt ukończył 25, a drugi – 29 tegoż miesiąca (...)

Komedia Beaumarchais’go była dla wielu ówczesnych kompozytorów tematem szczególnie atrakcyjnym. Z licznych oper osnutych na jej tle największy i najtrwalszy sukces odniósł „Cyruлик sewilski” Giovanniego Paisiella. Opera ta po premierze w teatrze dworskim w Petersburgu opanowała wszystkie ważniejsze sceny w Europie, była wystawiona z dużym powodzeniem również w Warszawie (w r. 1785). Gdy Rossini przystępował do komponowania nowej opery, „Cyruлик” Paisiella od przeszło trzydziestu lat triumfował na scenach włoskich i cieszył się niezmiennie względami publiczności. Wprawdzie komponowanie oper do tematów wykorzystanych już przez innych muzyków było wówczas na porządku dziennym, a i sam Rossini napisał swe młodzieńcze „Szczęśliwe oszukanie” do tematu wykorzystanego już przez Paisiella, jednakże zważywszy na wielką popularność opery powszechnie cenionego kompozytora tarenckiego, krok Rossiniego mógł być poczytywany za objaw zarozumiałości, a nawet zuchwalstwa (...)

Data premiery była długo kwestią sporną, gdyż – nieprawdopodobne, a jednak prawdziwe – żaden dziennik rzymski daty tej nie zasygnalizował ani też



Rodzice kompozytora

nie zamieścił jakiegokolwiek recenzji z opery. Większość autorów, opierając się prawdopodobnie na brzmieniu kontraktu między impresariem a kompozytorem, przyjmowało datę 5 lutego 1816. Inni przytaczają daty: 6 lutego, 16 lutego, a nawet – jak Stendhal – 26 grudnia 1816 r. Właściwą datę: 20 lutego 1816 ustalili dopiero muzykolog E. Celani na podstawie odnalezionego diariusza melomana rzymskiego, księcia Agostina

Fragment partytury „Cyrulika sewilskiego”

Chigi. Datę tę potwierdza cytowany przez Radiciottiego diariusz patrioty włoskiego, hr. Cesare Gallo z Osimo, obecnego na prawykonaniu „Cyrulika”.

W literaturze poświęconej Rossiniemu panują również rozbieżności na temat, ile czasu zajęło kompozytorowi pisanie tej opery. D'Ortigue („Dictionnaire de la conversation et de la lecture”), opierając się na relacji Manuela Garcii (odtwórca premierowej partii Almavivya – przyp. red.) podaje tylko osiem dni, śpiewaczka Righetti-Giorgi zaś zapewnia, że skomponowanie opery kosztowało autora „wiele czasu”. Sam Rossini nie umiał tego dokładnie określić. Zapytany przez Fetisa, odpowiedział: dwanaście. Wagnerowi natomiast podczas słynnej rozmowy w marcu 1860 r. oświadczył: „trzydzieści”. Radiciotti słusznie zauważa, że skomponowanie i zinstrumentowanie sześciuset stron partytury „Cyrulika” w tak krótkim czasie jest fizyczną niemożliwością. Sterbini rozpoczął pisanie libretta 18 stycznia, Rossini zaś pisał operę „na raty”, w miarę otrzymywania gotowych fragmentów tekstu. Na prowadzenie prób należy odliczyć około 12 dni a więc wg Radiciottiego –

Personaggi	
Il Conte D'Almaviva	Ly. Donizetti
Rosina	Ly. Donizetti
Barba	Ly. Donizetti
D. Bartolo	Ly. Donizetti
Figaro	Ly. Donizetti
D. Basilio	Ly. Donizetti
Fiorillo	Ly. Donizetti
Uffiziata	Ly. Donizetti
Coro ecc.	

La scena è in S. Margherita.

Ly.

Conte, Rosina, e Coro.

Con: Dente indissolubile.

Ly: Ah! quasi con quel chasso impetuoso
Fatto quanto il quantico, han vi singhio
Alfin si son pibiti.

Con: E non si vede il sinito spav.
Eppur qui voglio aspettar di vederlo
Ogni mattina, alla sol quel balcone
E pender foras, viene in sol, l'aurora.

Ly: Torna... Ah, tu ancora s'inchia' fiori
Vado. In fondo suri conni attendi e sai

Ly: La la la la la la...

Con: Chi è mai questo importuno!
Lasciamolo passare, sotto quegli archi
Non vedo, udoo quanto bingano
Già l'alta s'aggina, amor non si cogono

Ly.

Cavatina Figaro

Figaro e il Conte

Ly: Ah, ah che bella vita... fatim poco.
Zucchi di o'oi, o in l'aria sempre un
Qualche Tabbone: giunfrutto d'una mia
Riputazione. Ma qui, senza Figaro
Non si accasa in S. Margherita una ragazza.
A me la veduto riserva per d'arrivito
Io colla sua dal pettine di p'vino.

Fragment rękopisu libretta „Cyrulika sewilskiego”

kompozytor miał do dyspozycji 19–20 dni. Okres ten można by przedłużyć i przyjąć 24–25 dni. Tak czy inaczej, skomponowanie „Cyrulika” nawet w ciągu 25 dni jest cudem muzycznym, jakich mało zna historia. (...)

Historia opery zna niewiele przykładów tak całkowitego niepowodzenia premiery arcydzieła muzycznego, jak niepowodzenie „Cyrulika sewilskiego” Rossiniego. Przedstawienie z trudem dobiegło końca przy akompaniamencie okrzyków i gwizdów. Zawarte w librecie „Wyjaśnienie dla Publiczności” nie dało żadnych rezultatów. Zwolennicy opery Paisiella nie dali się przekonać i postanowili „zuchwalcowi” z Pesaro dać odpowiednią nauczkę. Czy sam Paisiello maczał w tym palce, nie wiadomo. Wydaje się to jednak mało prawdopodobne. Paisiello był wprawdzie zarozumiały, zazdrosny i nie gardził bynajmniej intrygą, jednakże w owym czasie, złożony ciężką chorobą, dogorywał w Neapolu i zmarł w kilka zaledwie miesięcy po premierze opery swego rywala.

Według relacji śpiewaczki Righetti-Gorgi pierwszy incydent zdarzył się w momencie, kiedy na scenie, po wyjściu z domu Don Bartola, Almaviva miał śpiewać kawatynę miłosną. Rossini nieopatrznie się zgodził, aby tenor Manuel Garcia, obdarzony też pewnym talentem kompozytorskim, wykonał zamiast kawatyny skomponowaną przez siebie arię i aby sam akompaniował sobie na gitarze. Garcia wyszedł na scenę z rozstrojoną gitarą i począł ją dopiero stroić na scenie, co wywołało huragany śmiechu na widowni. Zdeprymowało to śpiewaka i aria wypadła bardzo blado. Rozległy się gwizdy i ironiczne docinki (...) Wrzawa wybuchła ponownie w czasie duetu Rozyna—Figaro, a wspaniały finał I aktu toczył się przy nieustannych gwizdach i niewybrednych okrzykach.

O takich incydentach, jak pęknięcie strun gitary w czasie śpiewu Garcii, przewróceniu się Don Basilla i wtargnięcie na scenę kota podczas finału I aktu, śpiewaczka nie wspomina. Nie mówi o nich również Stendhal, który daje łatwo posłuch plotkom i niesprawdzonym historyjkom. Wszystkie te zdarzenia są prawdopodobnie tworem fantazji późniejszych biografów, a nie wykluczone, że w chwili dobrego humoru zmyślił je sam Rossini, lubiący koloryzować swe opowiadania. (...)

Następnego dnia Rossini nie poszedł do teatru, symulując chorobę. Jakżeż musiał być zdumiony, gdy późnym wieczorem przed jego domem zebrały się tłumy wiwatujące na jego cześć, a wielu przyjaciół przybyło, by pogratulować mu „Cyrulika”. Okazało się, że drugie przedstawienie zupełnie zmieniło sady i uczucia publiczności. Opera wysłuchana w spokoju i skupieniu, odniosła wielki sukces, który ugruntował się jeszcze bardziej na trzecim przedstawieniu. (...)

Oddając pełną sprawiedliwość walorom świetnej komedii autora francuskiego i wkładowi Sterbiniego, trzeba jednak uznać, że o wysokiej randze artystycznej opery „Cyrulik sewilski” zadecydował geniusz Rossiniego. Komedie Beaumarchais'go była tematem atrakcyjnym dla wielu kompozytorów zarówno przed Rossinim, jak i po nim, a na jej tle powstało aż 12 oper. Nie brak wśród nich dzieł wartościowych, jak opery

Paisiella i Morlacchiego, żadne jednak nie wytrzymało próby czasu. Tylko dzieło Rossiniego, wiecznie młode, świeci pełnym blaskiem.

Ów cud muzyczny, jakim jest „Cyrulik sewilski” mógł pojawić się dzięki szczęśliwemu przypadkowi: idealne libretto do opery komicznej znalazło kompozytora, który przez swój temperament, rodzaj i rozległość talentu był idealnie wprost predystynowany do jego muzycznego opracowania. Pod tym względem Rossini miał więcej szczęścia niż Mozart, bo Beaumarchais w „Cyruliku sewilskim” dał komedię z akcentami satyry społecznej, a w „Weselu Figara” – już tylko satyrę społeczną w formie komedii. „Wesele Figara” Mozarta to niewątpliwie jedno z najwyższych osiągnięć muzycznych, jest ono jednak nie tyle czystą komedią, ile dramatem z epizodami komicznymi. Zarysowane w nim napięcia i konflikty zostają w ostatnim akcie złagodzone, ale nie rozwiązane i nad dalszym losem bohaterów ciąży niejedna niepokojąca niewiadoma. Nic podobnego nie znajdziemy w „Cyruliku sewilskim” Rossiniego, gdzie czystego i jasnego horyzontu nie mąci najmniejsza chmurka.

Jest jeszcze inna różnica między arcydziełem Mozarta a arcydziełem Rossiniego. Mozart akceptuje formę neapolitańskiej opery buffa, ale jej wady i konwencje jedynie toleruje jako zło konieczne i – gdzie może – stara się im przeciwstawić. Rossini przeciwnie: akceptuje wszystkie konwencje, wszystkie nieskończone powtórki tego samego tekstu, wszystkie długie wokalizy i wszystkie elementy wirtuozostwa wokalnego, sprawia jednak, że nie tylko nigdzie nie rażą, ale stanowią znakomity środek charakterystyki postaci lub sytuacji scenicznej i służą do wywołania efektu komicznego (...)

Dalsza twórczość Rossiniego będzie jeszcze obfitować w szereg dzieł wybitnych, ze wspaniałym „Wilhelmem Tellem” na czele, jednakże między „Tellem” a „Cyrulikiem” zachodzi różnica, którą najtrafniej bodaj uchwycił Daniel Åuber:

„Potężny władca mógłby może zmusić Rossiniego do napisania drugiego „Wilhelma Tella”, ale zapewne nie udałoby mu się zmusić go do napisania drugiego „Cyrulika”.

(fragmenty z rozdziału książki
W. Sandelewskiego „Rossini”, PWM, 1968)



KRONIKA

ŻYCIA

I TWORCZOŚCI

GIOACCHINO

ROSSINIEGO

- 1792 — 29 lutego w Pesaro urodził się Gioacchino (Joachim) Rossini, syn Józefa miejskiego trębacza i Anny Guidarini, córki pisarza.
- 1799—1803 — pierwsze lata nauki muzyki.
- 1894 — Rossini kontynuuje naukę śpiewu i fortepianu w Bolonii pod kierunkiem Angelo Teseiego. W tym czasie próbuje swych sił jako śpiewak oraz ko-repetytor solistów i chóru w prowincjonalnych teatrach operowych.
- 1807 — wstępuje do Liceo Filharmonico w Bolonii, gdzie rozpoczyna naukę kompozycji pod kierunkiem o Stanisława Mattei.
- 1809 — pierwsze wykonanie utworów kościelnych oraz kompozycji świeckich wokalnych i instrumentalnych. Powstaje pierwsza opera „Demetriusz i Polibiusz” (prapremiera w Rzymie, 1812).
- 1810 — premiera opery „Weksel małżeński” w Wenecji.
- 1811 — premiera opery „Dziwaczne nieporozumienie” w Teatro del Corso w Bolonii.
- 1812 — teatry w Wenecji, Rzymie, Mediolanie i Ferrarze wystawiają 5 oper Rossiniego oraz oratorium „Cyrus w Babilonie”.
- 1813—1814 — powstaje pięć dalszych oper Rossiniego, wśród nich „Włoszka w Algierze”. Początki sławy.
- 1815 — Rossini obejmuje funkcję kierownika muzycznego teatrów w San Carlo i Neapolu. W grudniu podpisuje umowę o skomponowanie opery komicznej „Almaviva czyli Daremna przeczność” („Cyrylik sewilski”.)
- 1816 — 20 lutego prapremiera „Cyrylika sewilskiego”.
- 1821 — Rossini poślubia znakomitą śpiewaczkę Izabelę Colbran. Wyjeżdża do Opery Cesarskiej w Wiedniu.
- 1822 — początek znajomości z Beethovenem.
- 1823 — Rossini wraz z żoną zostaje zaangażowany przez Teatr Włoski w Londynie.
- 1824 — w listopadzie opuszcza Londyn i obejmuje stanowisko dyrektora muzycznego Teatru Włoskiego w Paryżu.
- 1826 — Rossini obejmuje kierownictwo Wielkiej Opery w Paryżu.
- 1829 — prapremiera „Wilhelma Tella”. Rossini wyjeżdża z Paryża i osiada w Bolonii.
- 1831 — podróże m.in. do Hiszpanii, gdzie komponuje „Sabat Mater” (wersja niepełna). Przez kilka lat przebywa w Paryżu.
- 1842 — wystawione w Paryżu „Sabat mater” (wersja poprawiona) odnosi wielki sukces.
- 1848 — Rossini przenosi się do Florencji. Początek choroby i wyczerpania nerwowego.
- 1855 — wskutek pogorszenia się stanu zdrowia Rossini wyjeżdża na kurację do Paryża. Rozpoczyna się długoletni okres niemal całkowitej beczynności artystycznej kompozytora.
- 1868 — powstaje ostatnia kompozycja Rossiniego: „fanfara” pt. Koroną Włoch. W lutym odbywa się 500-ne przedstawienie „Wilhelma Tella”. W jesieni Rossini choruje na zapalenie płuc i w dniu 13 listopada umiera w Paryżu. W roku 1887 zwłoki kompozytora przewieziono de Włoch i złożono w kościele Santa Croce we Florencji.

WYKAZ DZIEŁ OPEROWYCH

- Demetriusz i Polibiusz (*Demetrio e Polibio*), opera seria w 2 aktach, 1806
- Weksel małżeński (*La cambiale di matrimonio*), farsa komiczna w 2 aktach, 1810
- Dziwaczne nieporozumienie (*L'equivoco stravagante*), farsa w 2 aktach, 1811
- Szczęśliwe oszukanie (*L'inganno felice*), farsa w 2 aktach, 1812
- Cyrus w Babilonii albo Upadek Baltazara (*Ciro in Babilonia ossia La caduta di Baldassare*) dramat z chórami w 2 aktach, 1812
- Jedwabna drabinka (*La scala di seta*), farsa w 1 akcie, 1812
- Kamień probierczy (*La pietra del paragone*), opera komiczna w 2 aktach, 1812
- Sposobność czyni złodziejem albo Zamiana walizy (*L'occasione fa il ladro ossia Il cambio della valigia*), farsa w 1 akcie, 1812
- Signor Bruschino albo Syn z przypadku (*Il signor Bruschino ossia Il figlio per azzardo*), farsa w 1 akcie, 1813
- Tankred (*Tancredi*), opera heroiczna w 2 aktach, 1813
- Włoszka w Algierze (*L'Italiana in Algeri*) opera komiczna w 2 aktach, 1813
- Aurelian w Palmirze (*Aureliano in Palmira*), opera seria w 2 aktach, 1813
- Turek we Włoszech (*Il Turco in Italia*), opera buffa w 2 aktach, 1814
- Zygmund (*Sigismondo*), opera seria w 2 aktach, 1814
- Elżbieta, królowa Anglii (*Elisabetta, regina d'Inghilterra*), opera seria w 2 aktach, 1815
- Torwaldo i Dorliska, opera semiseria w 2 aktach, 1815
- Cyrulik sewilski (*Il barbiere di Siviglia*) – pierwotny tytuł: *Almaviva albo Daremna przezorność (Almaviva ossia L'inutile precauzione)*, opera buffa w 2 aktach, 1816
- Gazeta albo Małżeństwo z konkursu (*La gazzetta ossia Il matrimonio per concorso*), opera buffa w 2 aktach, 1816
- Otello albo Murzyn z Wenecji (*Otello ossia Il Moro di Venezia*), opera w trzech aktach, 1816

GIOACCHINO ROSSINIEGO

- Kopciuszek albo Triumfująca dobroć (*Cenerentola ossia La bonta in trionfo*), opera komiczna w 2 aktach, 1817
- Sroka złodziejka (*La gazza ladra*), opera semiseria w 2 aktach, 1817
- Armida, opera seria w 3 aktach, 1817
- Adelajda burgundzka (*Adelaide di Borgogna*), opera seria w 2 aktach, 1817
- Mojżesz w Egipcie (*Mose in Egitto*), opera tragiczna w 3 aktach, 1818
- Adina albo Kalif z Bagdadu (*Adina ossia Il califo di Bagdad*), farsa w 1 akcie, 1818
- Ricciardo i Zoraida, opera seria w 2 aktach, 1818
- Hermiona (*Ermione*), opera tragiczna w 2 aktach, 1819
- Edward i Krystyna (*Edoardo e Cristina*), opera seria w 2 aktach, 1819
- Dziewica z jeziora (*La donna del lago*), opera seria w 2 aktach, 1819
- Bianca i Falliero albo Rada Trzech (*Bianca e Falliero ossia Il Consiglio dei Trei*), opera seria w 2 aktach, 1819
- Mahomet II, opera seria w 2 aktach, 1820
- Matilde di Shabran albo Piękność i żelazne serce (*Matilde di Shabran ossia Bellezza e cuor di ferro*), opera semiseria w 2 aktach, 1821
- Zelmira, opera seria w 2 aktach, 1822
- Semiramida, opera seria w 2 aktach, 1823
- Podróż do Reims albo Gospoda pod Złotą Lilią (*Il Viaggio a Reims ossia L'albergo d'oro*), operakantata w 1 akcie, 1825. Opera wycofana przez kompozytora
- Oblężenie Koryntu (*Le siege de Corinthe*), opera seria w 3 aktach, 1826
- Mojżesz i Faraon czyli Przejście przez Morze Czerwone (*Moise et Pharaon ou Le passage de la Mer Rouge*), opera w 4 aktach, 1827
- Hrabia Ory (*Le comte Ory*), opera komiczna w 2 aktach, 1828
- Wilhelm Tell (*Guillaume Tell*), opera seria w 4 aktach, 1829

(wg W. Sandelewskiego)

NOBIL TEATRO
DI TORRE ARGENTINA

(Roma) 26 grudnia 1815.

Niniejszym aktem, zawartym prywatnie, ale przez to nie mniej ważnym, na podstawie warunków ustalonych przez obie strony zawierające umowę postanawia się, co następuje:

Pan Puca Sforza Cesarini, dzierżawca wyżej wymienionego teatru, angażuje Pana G. Rossiniego, kapelmistrza, na najbliższy okres karnawałowy roku 1816. Wyżej wymieniony Rossini obiecuje i zobowiązuje się skomponować i przygotować do wykonania scenicznego drugą z kolei operę komiczną, która będzie wystawiona w rzeczonym stagione w wyżej wymienionym teatrze, a to opierając się na libretcie, które wręczy mu rzeczony impresario, bez względu na to, czy owo libretto będzie stare, czy nowe. Maestro zobowiązuje się swoją partyturę doręczyć w połowie miesiąca stycznia, to jest w ciągu trzech tygodni i tęże dostosować do głosów śpiewaków, dalej zobowiązuje się dokonać w niej w razie potrzeby wszelkich zmian, które będą konieczne dla dobrego wykonania muzyki jak też dla dogodności albo wymagań śpiewaków.

Maestro Rossini obiecuje w dalszym ciągu i zobowiązuje się być obecny w Rzymie w celu wypełnienia swoich zobowiązań i to nie później jak z końcem grudnia bieżącego roku, a zarazem doręczyć kopistom całkowicie ukończony pierwszy akt swojej opery

w dniu 20 stycznia 1816. Termin ten ustala się jako nieprzekraczalny, aby próby można było rozpocząć we właściwym czasie, a opera mogła być wystawiona na scenie w dniu określonym przez dyrektora. Na razie termin premiery jest wyznaczony na dzień 5 lutego. (...)

Maestro Rossini zobowiązuje się poza tym dyrygować swoją operą i być obecny przy wszystkich próbach orkiestralnych, ilekroć to będzie potrzebne czy to w teatrze, czy w jakimkolwiek innym miejscu. W dalszym ciągu wymieniony zobowiązuje się być obecny na trzech pierwszych przedstawieniach, które nastąpią bezpośrednio po sobie i dyrygować nimi od fortepianu. Jako odszkodowanie za jego trudy zobowiązuje się dyrektor wypłacić kapelmistrzowi Rossiniemu kwotę 400 rzymskich skudów a to po ukończeniu owych trzech przedstawień, którymi ma dyrygować przy fortepianie. (...)

Aby zabezpieczyć całkowicie wykonanie tej umowy, podpisują ją impresario oraz maestro Rossini. Poza tym wymieniony impresario użyczy kapelmistrzowi wolnego mieszkania podczas całego czasu trwania umowy, a to w tym samym domu, który wskazano panu Ludwikowi Zamboniemu.

(tekst umowy o „Cyrulika sewilskiego” wg W. Poźniaka)

PIERWSZE WYKONANIA DZIEŁ
GIOACCHINO ROSSINIEGO
W POLSCE

Weksel małżeński

Warszawa, Teatr Narodowy, 1862
(w jęz. włoskim)

Szczeńliwe oszukanie

Warszawa, Teatr Narodowy, 1820

Kamień probierczy

Warszawa, Teatr Wielki, 1866

Pan Bruschino

Warszawa, Teatr Wielki, 1862

Tankred

Warszawa, Teatr Narodowy, 1818

Włoszka w Algierze

Warszawa, Teatr Narodowy, 1819

Turek we Włoszech

Warszawa, Teatr Narodowy, 1824

Cyrulik Sewilski

Warszawa, Teatr Narodowy, 1825

Otello

Warszawa, Teatr Narodowy, 1828

Kopciuszek

Warszawa, Teatr Narodowy, 1829

Sroka złodziejka

Warszawa, Teatr Narodowy, 1825

Armida

Lwów, Teatr Miejski, 1826 (w jęz. niemieckim)

Mojżesz

Warszawa, Teatr Wielki, 1866 (w jęz. włoskim)

Ryszard i Zoraida

Kraków, 1823 (w jęz. niemieckim)

Pani jeziora

Lwów, Teatr Miejski, 1826 (w jęz. niemieckim)

Zelmira

Lwów, Teatr Miejski, 1823 (w jęz. niemieckim)

Semiramida

Warszawa, Teatr Wielki, 1865 (w jęz. włoskim)

Hrabia Ory

Warszawa, Teatr Narodowy, 1830
(w jęz. włoskim pt. Carlo il Temerario)

Wilhelm Tell

Warszawa, Teatr Wielki, 1855
Lwów, Opera, 1878 (w jęz. polskim)
(wg K. Michałowskiego)



„CYRULIK SEWILSKI”
BEAUMARCHAIS’GO
w muzyce operowej:

FRIEDRICH LUDWIG BENDA	(Drezno 1776)
GIOVANNI PAISELLO	(Petersburg 1782)
JOSEPH WEIGL	(Wiedeń 1782)
ZACHARISA ELSPERGER	(Salzbach 1783)
PETER SCHULZ	(Rheinsberg 1786)
NICOLAS ISOUARD	(Paryż 1796)
GIOACCHINO ROSSINI	(Rzym 1816)
FRANCESCO MORLACCHI	(Drezno 1816)
CONSTANTINO DALL’ARGINE	(Bologna 1868)
ACHILLE GRAFFIGNA	(Padwa 1879)
LEOPOLDO CASSONE	(Turyń 1922)
ALBERTO TORAZZA	(Genua 1924)



Rossini
w anegdocie

Pewnego razu Rossini składał wizytę znakomitemu pisarzowi Alfonsowi Daudet w jego podparyskiej rezydencji. Po skończonej wizycie gospodarz odprowadzając gościa na dworzec kolejowy, na którym lokomotywy czyniły ogromny hałas, rzekł do Rossiniego:

„Wyobrażam sobie drogi mistrzu, jak pańskie uszy muszą cierpieć!..”

Na to Rossini: „Kto był na premierze mego „Cyrulika sewilskiego” – tego już żadne świsty i syki nie przerażą...”

Pewien młody kompozytor zaprosił Rossiniego na premierę swojej opery. Mistrz siadł w łoży – według włoskiego zwyczaju w cylindrze, który co chwila zdejmował i wymachiwał nim z gracją. „Co pan robi?” – zapytuje siedzący obok Rossiniego młody autor opery. Na to Rossini z uśmiechem: „Witam moich kolegów, których spotykam co krok w pańskiej muzyce”.

Rossini pewnego razu był obecny ze swoim przyjacielem na koncercie Liszta. W antrakcie towarzyszył Rossiniego zwraca się doń z zapytaniem, jak mu się podoba gra znakomitego wirtuoza. A na to Rossini z całą powagą: „Nie mogę jeszcze nic w tej kwestii powiedzieć, bo Liszt tak wiele robi, żeby go obserwować, że jeszcze nie miałem okazji go posłuchać”.

W przeddzień pogrzebu kompozytora Meyerbera przyszedł do Rossiniego krewny zmarłego twórcy opery „Hugonoci” i podając rękopis prosił mistrza o zaopiniowanie skomponowanego przez siebie marsza żałobnego na cześć stryja. Po przejrzeniu utworu Rossini zwrócił rękopis mówiąc: „Wie pan, byłoby stokroć lepiej, gdyby Meyerbeer napisał marsza żałobnego dla pana...”

Rossini, Meyerbeer i Auber często przebywali razem. Publicznie ściskali sobie ręce jak serdeczni przyjaciele i unosili się zachwytem jeden nad drugim. Ale np. gdy Meyerbeer przegrywał na fortepianie którąś z oper Rossiniego, to mówił najczęściej: „Wystarczyłoby zastąpić fortepian katarynką, szkoda tylko męczyć sobie palce”. Auber zaś o Meyerbeerze: „Jego muzyka odbiera mi całą moją fantazję”. Natomiast Rossini o nich obydwu krótko: „Meyerbeer uczył się za dużo, Auber zaś za mało — taka między nimi jest różnica”.

Gdy operę Rossiniego „Wilhelm Tell” usłyszał po raz pierwszy w Paryżu Donizetti, pełen entuzjazmu wykrzyknął: „Pierwszy i trzeci akt opery skomponował niewątpliwie Rossini, ale akt drugi na pewno jest dziełem samego Boga”.

Rossini w ciągu 20 lat skomponował 39 oper. Zdarzało się, że w ciągu jednego roku napisał ich dwie, trzy, a nawet i więcej. Przez ostatnie 40 lat życia Rossini oper nie pisał. Zapytany o powód odpowiadał rozmaicie. Oto jedna z jego odpowiedzi: „Pracuje się właściwie dla trzech celów; sławy, zysku i przyjemności... Sławę mam, za zyskiem nie gonię, a przyjemności już mnie dawno znudziły.” Istniała też inna wypowiedź Rossiniego w tej sprawie: „Dla Włochów napisałem to, co potrafiłem, dla Francuzów to, co chciałem, a dla Niemców pisać nie chcę!”

Na premierze dramatu Victora Hugo „Ernani” był obecny Balzac. Siedział w parterowym fotelu. W pewnej chwili sąsiad wskazał mu pewnego pana siedzącego o kilka krzeseł dalej. „To jest Rossini, gruby i tłusty to prawda, ale to człowiek szlachetnego charakteru i gołębiego serca. Kryje się ze swoją dobrocią, a wzrusza się na widok każdego potrzebującego i pokrywa to swoje wzruszenie zazwyczaj humorem lub dowcipem”. Podczas przerwy w spektaklu Balzac zbliżył się do Rossiniego i odezwał się w te słowa: „Słyszałem mistrzu, że ma Pan piękną duszę, czyli – powinniśmy się zrozumieć.” „Al! To pan! – wykrzyknął Rossini jakby rozpoznał Balzaca i z uśmiechem wskazując szerokim gestem na zgromadzoną publiczność rzekł: „Tak, tak! Pan i ja jednakowo rozrzucamy perły i diamenty w to błoto”.

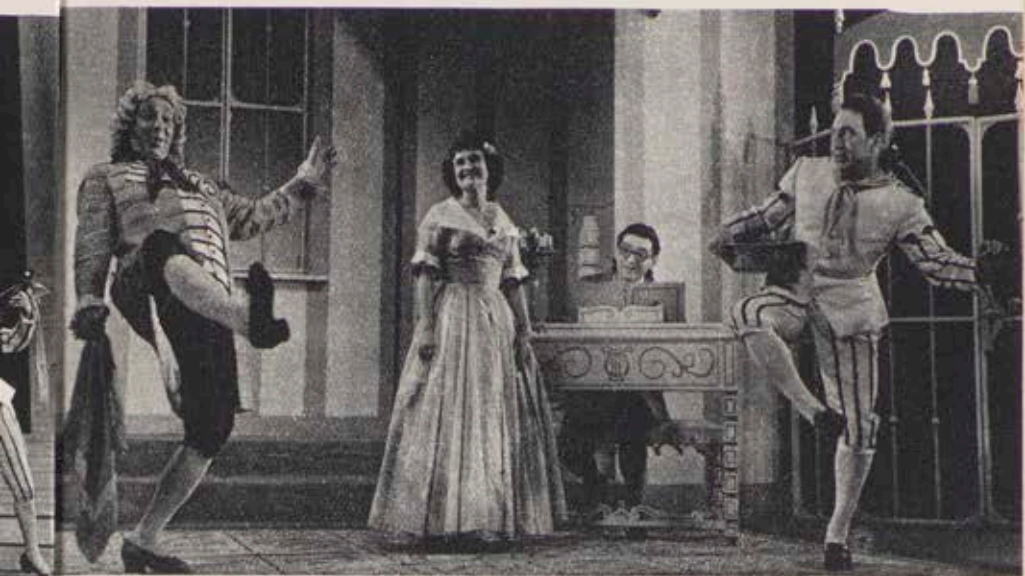
Rossini nie znosił kolei żelaznej, wolał dylizanse. Kiedy po przedwczesnej śmierci Belliniego przewożono zwłoki kompozytora z Paryża na Sycylię, wówczas biorący udział w tych uroczystościach Rossini powiedział: „Kiedy umrę, pochowajcie mnie we Francji, nie przewoźąc mnie nigdzie”. Dopiero 23 lata po śmierci Rossiniego, gdy ogół już o tym jego powiedzeniu zapomniał, zdecydowano, by doczesne szczątki znakomitego kompozytora przewieźć do ojczyzny.

W ostatnich dniach życia Rossiniego, gdy zdawało się, że lada dzień może nadejść śmierć, przyjaciele zapytali go, czy nie chciałby księdza. Na to usłyszeli odpowiedź: „Kto skomponował „Stabat Mater” sądzę, że ma drzwi do raju na pewno otwarte”.



„CYRULIK SEWILSKI” W OPERZE ŁÓDZKIEJ, 1960





3



4

1. Stanisław Heimberger w partii Figaro
2. Scena z aktu I: Danuta Pruska (Rozyna), Romuald Spychalski (Almaviva), Stanisław Heimberger (Figaro)
3. Scena z aktu II – Tadeusz Gawroński (Don Bartolo), Zofia Rudnicka (Rozyna), Tadeusz Kopacki (Almaviva), Zbigniew Studler (Figaro)
4. Scena linalowa

Do publicznej wiadomości.

Komedia pana Beaumarchais pt. „Cyrulik z Sewilli albo Zbyteczna przezorność” jest opracowywana w Rzymie jako dramat komiczny i wystawiana pod tytułem „Almaviva albo Zbyteczna przezorność”. Jest to czynione po to, by przekonać publiczność o szacunku i poważaniu, jakie ożywiają twórcę muzyki w stosunku do tak bardzo sławnego Paesiello, który ten temat już opracował muzycznie pod pierwotną nazwą.

Pan Maestro Gioacchino Rossini powołany do przejęcia tego uciążliwego zadania, aby nie być wciągnięty do śmiałej rywalizacji z nieśmiertelnym Autorem, zażądał wyraźnie, aby „Cyrulik z Sewilli” od nowa został opracowany wierszem i aby niektóre sytuacje, które są wymagane przez nowoczesny gust scen, zostały włączone do opracowania muzycznego.

Inne różnice między kanwą obecnego dramatu i kanwą wymienionej wyżej komedii zostały uwarunkowane koniecznością wprowadzenia do akcji chórów, zarówno dlatego, że są nieodzowne do muzycznego oddziaływania w teatrze o tak dużym zakresie, jak również, że wymaga tego nowoczesny gust.

Zawiadamia się o tym publiczność, aby odciążyć autora nowego dramatu, który bez tych tak ważnych powodów nie odważyłby się nigdy przeprowadzać najmniejszych zmian tematu francuskiego, który został już usankcjonowany przez teatralne uznanie na wszystkich scenach Europy.

*Słowo wstępne do libretta
„Cyrulika sewilskiego” G. Rossiniego*



OSOBY

Hrabia Almaviva	tenor
Doktor Bartolo	bas
Rozyna, wychowanka Bartola	sopran
Figaro, cyrulik	baryton
Don Basilio, nauczyciel śpiewu	bas
Berta, służąca Bartola	mezzosopran
Fiorello, służący hrabiego	baryton
Ambrozjo, służący hrabiego	bas
Oficer	baryton

Notariusz ● słudzy Bartola ● muzycanci ● żołnierze
przechoodnie

Rzecz dzieje się w Sewilli w XVIII wieku

TREŚĆ LIBRETTA

AKT I. Odsłona 1

Wczesnym rankiem hrabia Almaviva wraz z grupą wynajętej „strazy przybocznej” pojawia się przed domem doktora Don Bartolo, by pod oknami jego wychowanicy Rozyny odśpiewać miłosną serenadę.

Nioczekiwanie zjawia się Figaro, popularna w całej Sewilli postać cyrulika i golibrody. Figaro zna Rozynę: jako fryzjer i opiekun Don Bartola często przebywa w jego domu i możliwość poznania dwojga młodych nie wydaje mu się rzeczą zbyt trudną. Za radą Figara hrabia raz jeszcze śpiewa swą serenadę. Na balkonie pojawia się Rozyna, lecz w tej samej chwili staje obok niej zazdrosny i podejrzliwy Don Bartolo. Rozyna zdążyła jednak upuścić na ziemię liścik. Z jego treści hrabia dowiaduje się, że stary doktor zamierza poślubić swoją wychowanicę. Sprytny Figaro podsuwa pomysł dostania się do domu Don Bartola w przebraniu oficera, który potrzebuje kwatery.



Odsłona 2.

Do pokoju Rozyny przychodzi Figaro i proponuje jej napisanie listu do Almavivy. Okazuje się, że Rozyna już wcześniej napisała bilecik, w którym zapewnia hrabiego o swych uczuciach.

A tymczasem Don Bartoio wiedząc już o obecności Almavivy w Sewilli radzi się nauczyciela śpiewu Don Basilio, w jaki sposób pozbyć się rywala. Don Basilio, chciwy i przekupny intrygant uważa, że najlepszą bronią jest potwarz i plotka, przy pomocy której można oczernić każdego.

Do domu doktora przybywa przebrany za oficera Almaviva i bez pardonu domaga się dla siebie kwatery. Głośna sprzeczka z Don Bartolem powoduje interwencję wojskowego patrolu.

AKT II.

Almaviva próbuje nowego sposobu dostania się do mieszkania Don Bartola. Tym razem przychodzi w przebraniu nauczyciela, by w zastępstwie „chorego” Don Basilio dać lekcję śpiewu Rozynie. Nieoczekiwanie zjawia się sam Don Basilio. Ogólną konsternację



rozładowuje sprytny Figaro. Po odejściu Don Basilia Figaro zaczyna golić doktora, zaś Rozyna i hrabia korzystają ze swego pierwszego sam na sam. W końcu Don Bartolo orientuje się, że padł ofiarą podstępny. Wypędza Almawivę i Figara z domu, Rozynę zamyka w pokoju na klucz, sam zaś posyła po notariusza, by jeszcze tego samego dnia wziąć ślub.

Nad miastem rozszalała się burza. Nie zważając na ulewny deszcz Figaro i Almaviva przychodzą pod dom Don Bartola i po drabinie wchodzi do środka by uprowadzić Rozynę. Z chwilą, gdy trójka bohaterów chce opuścić dom, okazało się, że chytry Don Bartolo zabrał spod okna drabinę. Po chwili do pokoju wkracza notariusz i Don Basilio, który ma wystąpić w charakterze świadka ślubnej ceremonii. Ale spryt i dowcip Figara raz jeszcze zdają egzamin. Cyrulik oświadcza notariuszowi, że przybył po to, by dać ślub Rozynie i hrabiemu, zaś garść złota powoduje, że Don Basilio składa swój podpis na ślubnym kontrakcie. Gdy Don Bartolo zjawia się w salonie, jest już za późno – Rozyna została żoną Almavivy. Chcąc nie chcąc stary doktor przyłącza się do ogólnej radości zebranych osób.



REALIZATORZY



Kierownictwo muzyczne
JÓZEF KLIMANEK



Inscenizacja i reżyseria
RYSZARD SOBOLEWSKI



Dekoracje i kostiumy
STANISŁAW BĄKOWSKI



Choreografia
WITOLD BORKOWSKI



Kierownictwo chóru
MIECZYŚLAW RYMARCZYK

TEATR WIELKI W ŁODZI

Dyrektor _____ STANISŁAW PIOTROWSKI

Kierownik artystyczny _____ ZYGMUNT LATOSZEWSKI

Z-ca dyrektora _____ ZBIGNIEW PIEKUT

Kierownik literacki _____ STANISŁAW DYZBARDIS

Redakcja programu
STANISŁAW DYZBARDIS

*Opracowanie graficzne
i redakcja techniczna*

ROMAN MATYSIAK

Projekt okładki

RYSZARD GRZYBOWSKI

Wydawca

TEATR WIELKI W ŁODZI



EGZEM 2
BETSI

