

CYRULIK SEWILSKI

ŁÓDZI TEATR WIELKI W ŁÓDZI TEATR WIELKI W ŁÓDZI



TEATR WIELKI W ŁÓDZI TEATR WIELKI W ŁÓDZI TEATR WIELKI W ŁÓDZI TEATR WIELKI W ŁÓDZI

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

Gioacchino Rossini
CYRULIK SEWILSKI

(Il barbiere di Siviglia)
opera komiczna w dwóch aktach

libretto - CESARE STERBANI
wg Pierre'a Beaumarchais

prapremiera
premiery

GIOACCHINO ROSSINI





dyrektor naczelny
WOJCIECH SKUPIEŃSKI

dyrektor artystyczny
KAZIMIERZ KOWALSKI

Gioacchino Rossini
CYRULIK SEWILSKI

(Il barbiere di Siviglia)
opera komiczna w dwóch aktach

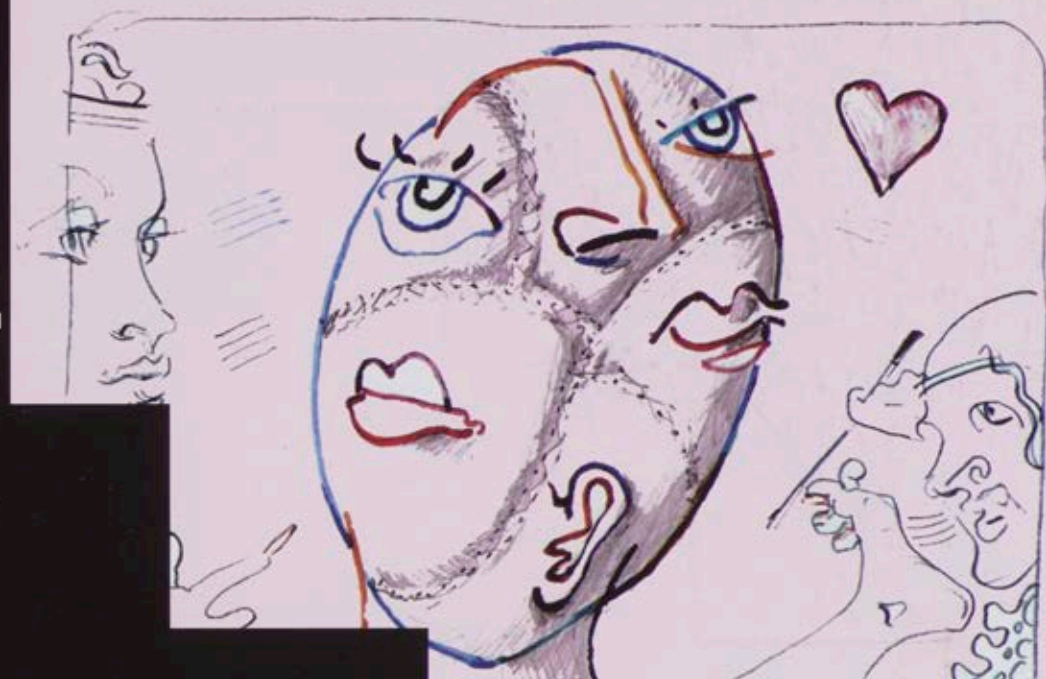
libretto - CESARE STERBINI
wg Pierre'a Beaumarchais'go

prapremiera - Rzym, 20 lutego 1816 roku
premiera polska - Warszawa, 1825 roku

adaptacja libretta i teksty recitativów - Henryk Baranowski
premiera - 14 kwietnia 2007 roku

Arie i ansamble śpiewane w języku włoskim z napisami w języku polskim.
Licencja na wystawienie utworu została wydana przez ZAiKS.

TR WIELKI W ŁODZI TEATR WIELKI W ŁODZI TEATR WIELKI W ŁODZI



SEWILSKI
GIOACCHINO

TEATR WIELKI W ŁODZI TEATR WIELKI W ŁODZI TEATR WIELKI W ŁODZI TEATR WIELKI W ŁODZI TEATR WIELKI W ŁODZI

Michał Lenarciński

ROBIĆ TO Z ROZUMEM...

Wystawiać "po bożemu", czy nowocześnie?

Tradycyjnie, czy postmodernistycznie? Twórcy i odbiorcy opery, teatru w ogóle, toczą niemożliwy do rozstrzygnięcia spór, przypominający ten toczony przez klasyków z romantykami. Jedni zżymają się, gdy Aida z kałasznikowem rusza wyzwalać rodzinną Etiopię, drudzy grymaszą, kiedy Halka w góralskim stroju modli się u stóp kapliczki. Ci pierwsi widzą następczynię etiopskiego tronu jedynie pośród egipskich piramid, drudzy w nieszczęsnej góralce upatrują symbol zniewolenia możliwy tylko w patriarchacie - ergo: Halka winna w koralach i spódnicy ze skosu przemykać pośród korporacyjnych biur, wypełniając rolę ofiary mobbingu, a może nawet molestowania seksualnego. Naturalnie, to pewne uproszczenie, ale obrazowo oddaje meritum sporu. Prawda, jak się wydaje, leży pośrodku.

Dziś wieczorem Teatr Wielki w Łodzi zaprosił nas na "Cyrulika sewilskiego", zachwycającą operę mistrza z Pesaro, uroczą, stylową, wysmakowaną i dowcipną. Finezja kompozycji i treść libretta sugerują odczytanie stylowe, tymczasem Henryk Baranowski proponuje inscenizację odległą od tradycyjnych wyobrażeń. Na pytanie dlaczego wystawia XIX-wieczną operę posługując się na wskroś nowoczesnym językiem odpowiada: - Bo nie ma nowych oper, których chce się słuchać i podziwiać maestrię kompozytora, a jednak chciałoby się robić coś o naszym zagonionym, bolesnym życiu, a nie tylko o życiu sprzed dwustu lat. W związku z tym wybrałem wariant konfrontacyjny. Z jednej strony mamy coś w rodzaju współczesnego SPA lub salonu odnowy duszy i ciała, ze strony drugiej jednym z elementów tej odnowy jest wystawianie opery. Także kostium zaczyna powstawać w trakcie przedstawienia, i chociaż może nie jest autentycznie historyczny, to jednak pokazuje swoją niezwykłość, miłość do detalu, indywidualność, czego w masowych rozwiązaniach mody współczesnej znowu nie ma. W najnowszej inscenizacji "Cyrulika..." mamy więc salon - nazwijmy go - piękności, w którym pojawia się... klientka - Rozyna. Czy zachwyci i ujmie publiczność tak samo, jakby była "tradycyjną" panienką na wydaniu? Na to pytanie każdy odpowie sobie sam.

Kiedy 22 lata temu "Cyrulika sewilskiego" realizował na łódzkiej scenie Ryszard Peryt, zdumienie widzów było ogromne: oto zamiast kolorowej "bajki" zobaczyliśmy cokolwiek makabryczny teatr dell'arte. Jedyłą barwną i niewinną Rozynę otaczały karykaturalne czarno-białe monstra, na tyle jednak zabawne, że nie przerażające. Ale przecież wcale nie niewinne. A czyż Rozynę nie otacza się

intryg? Czyż obok umizgów, nie dostrzegamy tu satyry na matrymonialne "podchody" i "zabiegi"? Można więc śmiało zapytać, czy w XXI wieku podobne sytuacje są li tylko nierealnym wymysłem?

Zatem współcześni, czy nie? - Zmieniają się gusty, gadżety, którymi bawimy się na co dzień i w pewnym momencie nie jesteśmy w stanie wytrzymać malowanej dekoracji, choćby była największej urody - mówi Maciej Prus, autor m.in. pięknych łódzkich inscenizacji "Lukrecji Borgii" i "Oniegina". - I oparcia szukamy dziś właśnie w inscenizacji. Tylko trzeba robić to z rozumem. Teatr dramatyczny sięga często po utwory powstałe przed setkami lat dla konkretnego powodu: chce o czymś powiedzieć współczesności. I operę również można tak wystawiać, jeśli będzie to od początku do końca logiczne. Na przykład dwa lata temu w Salzburgu wystawiono "Borysa Godunowa" jako rzecz o przemocy. Przedstawienie było traktatem politycznym. Wszystko można ożywić swoją wrażliwością, bo przecież dojrzewamy przez sztukę.

Podobnie myśli Tomasz Konina (w Teatrze Wielkim w Łodzi zrealizował "Adrianę Lecouvreur", "Makbeta" i "Kandyda"), gdy mówi: - Tendencja, która mnie fascynuje, to nowoczesność w myśleniu przy całym szacunku dla materii muzycznej, przy zrozumieniu sensu dzieła. Na scenie są ludzie, a nie marionetki.

Mariusz Treliński, twórca będący niemal symbolem nowoczesnego myślenia w operze, chce by teatr operowy był jak inne dziedziny sztuki. By był rozmową człowieka z człowiekiem. Proponowany przez Trelińskiego teatr pozbawiony jest historycznej dosłowności. Jej miejsce zajmuje symbolika i uniwersalizm, ulokowane w niemal nieograniczonej przestrzeni. Artysta ten szczególnie przywiązany jest do obrazu: - Maluję opery, nie psychologizuję, bo siła oddziaływania opery tkwi przede wszystkim w obrazie. W muzyce usiłuję odnaleźć ich wewnętrzny rytm - dowodzi.

A Henryk Baranowski, artysta, którego dzieło dziś oglądamy, który dał w Łodzi znakomitą polską prapremierę "Echnatona" Philipa Glassa, jak tłumaczy swoją koncepcję? - Biorę z historii to, czego nasza współczesność prawie już nie umie wyprodukować - świetną muzykę, bardzo specjalną rozkosz detalu i kontrastującą ze standardem współczesności, bezduszną, natrętą, chciałoby się powiedzieć głupawą nawet. Sam jestem ciekaw tej zabawy, bo bardzo chcę pobawić się bardziej beztrosko, niż na naszej scenie polityczno-kryminalnej.



CYRULIK SEWILSKI, 1985
reżyseria R. Peryt




ADRIANA LECOUVREUR, 2004
reżyseria T. Konina



LUKRECJA BORGIA, 2004
reżyseria M. Prus



TOSCA, 2005
reżyseria F. Gottschalk



Bywa jednak i tak, że piękne uzasadnienia nie zawsze rymują się ze sceną. Bywa, że w Mozartowskim "Cosi fan tutte" pojawia się transwestyta na tle porzbieranych solistów i striptizu męskiego (realizacja Grzegorza Jarzyny w poznańskim Teatrze Wielkim), "bo miłość zastąpił dziś szybki seks" (ale czy na pewno miłość?). Bywa, że akcja tej opery ulokowana jest w bistro - bodaj Despina się nazywa knajpa - przy plaży (Peter Sallers). Ten sam reżyser akcję "Don Giovanniego" przeniósł do Harlemu, gdzie czarnoskóry tytułowy uwodziciel jest również narkotykowym dilerem. Ale jest to inscenizacja tyleż oryginalna, co przejmująca.

Język współczesności nie jest wcale wymysłem naszych czasów. Do nowoczesnego teatru opera zbliżała się, co prawda, powoli, ale konsekwentnie. Po II wojnie światowej zerwała z obyczajem prezentowania dzieł w malowanych dekoracjach i prywatnych kostiumach śpiewaków. W roku 1948, 23-letni Peter Brook tak zaszkodził Londyn "Salome" Richarda Straussa (dekoracje Salvadora Dalego), że niewiele lat później, na ćwierć wieku z pracy w operowym teatrze musiał zrezygnować.

Prawdziwym, myślę, że można powiedzieć reformatorem opery, był Walter Felsenstein, który w Berlinie Wschodnim przez blisko 30 lat prowadził Komische Oper (do roku 1975).

Niewiele ryzykując można zauważyć, że to

w latach 70. reżyserzy zaczęli zmieniać w realizowanych operach czas akcji. Patrice Chereau np. w "Pierścieniu Nibelunga" Wagnera (inscenizacja w Bayreuth w 1976 r.) akcję przeniósł w świat XIX-wiecznego kapitalizmu. Ostatecznie "wariant się nie przyjął", ale - mówiąc kolokwialnie - szlak został przetarty.

W latach 80. Jonathan Miller akcję "Toski" przeniósł do faszystowskich Włoch (podobnym pomysłem kierował się Frank-Bernd Gottschalk realizując "Toskę" w łódzkim TW w roku 2005), a "Rigolettem" Verdiego opiniował o XX-wiecznej włoskiej mafii. Kwestią smaku jest z pewnością odpowiedź na pytanie co kierowało Robertem Carsenem, gdy ostatni akt "Kawalera srebrnej róży" Richarda Straussa postanowił przenieść z obozu do domu publicznego, gdzie wśród oddających się horyzontalnemu rzemiosłu (pokazano szczegóły) tkwiła Marszałkowa, próbująca zatrzymać swą, być może ostatnią, miłość... (pisał o tym obszernie w swoich korespondencjach znany krytyk muzyczny Jacek Marczyński). A co myśleć o wizjonerskiej kreacji Dorri Dörrie, która w Operze Monachijskiej z renesansowej Mantui przetransportowała "Rigoletta" na planetę małą?

W operze zatem wszystko jest od dawna możliwe. Małgorzata z "Fausta" metrem podróżuje z pracy do domu (John Dew), Borys Godunow pracuje w gabinecie na Kremlu, zerkając na zdjęcia swych poprzedników - Gorbaczowa i Jelcyna

(Herbert Wernicke), Wotan w "Walkirii" używa laptopa (Jürgen Flimm), tak samo jak Scarpia, piszący Tosce list żelazny z pomocą komputera i drukarki, i oglądający w telewizji tortury Cavaradossiego (Gianmaria Romagnoli). Co jeszcze nas czeka? Bez wątplenia wiele.

Dylemat: współcześniać, czy wystawiać tradycyjnie, zdaje się nie mieć racji bytu w kontekście uzasadnienia scenicznej konkretyzacji. Jeśli jedynym powodem inscenizacji jest wprowadzenie dzieła na afisz - wówczas historyczna realizacja ma sens.

Uspółcześnienie tłumaczy się, lub jest właściwe - moim zdaniem - zawsze wtedy, gdy reżyser wybierając konkretny tytuł, pragnie za jego pomocą skomentować współczesną rzeczywistość, postawić pytania dotyczące kondycji odbiorcy XXI wieku. Gdy owo współcześnianie ogranicza się do wprowadzenia na scenę nowoczesnych dekoracji i kostiumów en vogue, trudno znaleźć jest dlań wytłumaczenie. Kiedy jednak inscenizator w operowych protagonistach odnajduje cechy nam współczesne i to nad osobowością bohaterów pochyla się, wówczas przybliżenie dzieła do naszej epoki, czy nawet nieosadzenie go w czasie, winduje utwór na inny poziom percepcji i interpretacji. Krzysztof Warlikowski wystawiając "Ubu Rex" Krzysztofa Pendereckiego w Operze Narodowej w 2003 roku dał wypowiedź o naszej kondycji duchowej i moralnej. I nie sposób odmówić prawa teatrowi do takiej wypowiedzi. Kiedy przed 14. laty tę samą operę realizował w łódzkim Teatrze Wielkim Lech Majewski - otrzymaliśmy ponadczasowy traktat z legitymacją do wpisania go w kontekst epoki nam współczesnej, epok minionych i tych, które nadejdą.

Dlatego salomonowym rozwiązaniem wydaje się realizowanie spektakli tak, aby były uniwersalnymi. Cieszyłbym się także, gdyby publiczność, obserwując to, co tradycyjne i to, co nowoczesne, wciągała się w dyskurs z teatrem, jednocześnie pamiętając o ewolucji sztuki. Przecież chyba już nikt z nas nie potrafiłby zaakceptować głośnego podpowiadania suflera, śpiewu pozbawionego gry aktorskiej, spacerowania widzów między łóżkami oraz picia i jedzenia podczas operowych arii. A to przecież była operowa tradycja. Przed 200 laty wydawała się tak silna i niezniszczalna, że twórcy komponowali np. specjalne arie zwane sorbetowymi, z przeznaczeniem na moment, gdy w teatrze roznoszono napoje. *Panta rei...*

Michał Lenarciński

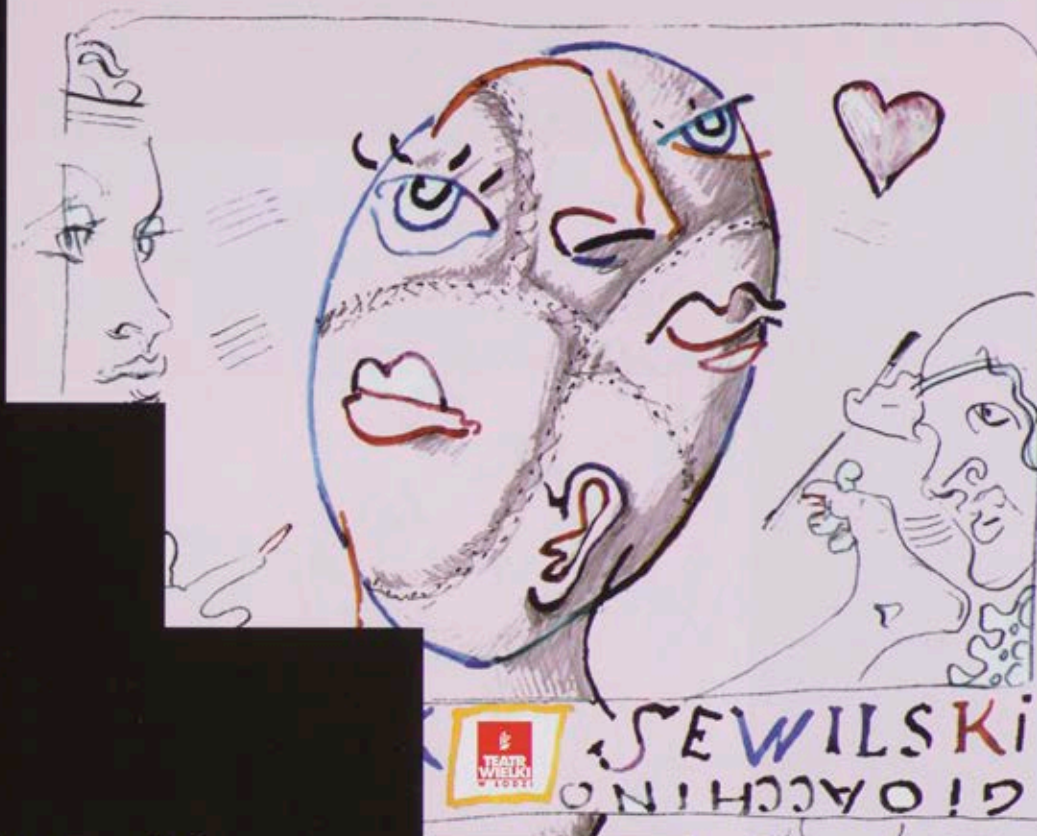
OBSADA

Doktor Bartolo	WIESŁAW BEDNAREK • PIOTR MICIŃSKI
Rozyna	JOANNA MOSKOWICZ • JOANNA WOŚ
Hrabia Almaviva	BORYS ŁAWRENIW • LESZEK ŚWIDZIŃSKI
Figaro	ANDRZEJ KOSTRZEWSKI • ANDRZEJ NIEMIEROWICZ PRZEMYSŁAW REZNER
Don Bazyljo	RAFAŁ PIKAŁA • KRZYSZTOF WITKOWSKI
Berta	BERNADETTA GRABIAS • ANNA KALEJTA SYLWIA MASZEWSKA
Fiorello	PRZEMYSŁAW REZNER • KRZYSZTOF DYTUS ANDRZEJ STANIEWSKI
Oficer	EUGENIUSZ NIZIOŁ • ANDRZEJ STANIEWSKI
Instruktor KO	EWA KARAŚKIEWICZ
Ambroży	STEFAN PASKA
Notariusz	RYSZARD STAŚ

CHÓR • ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI

dyrygent TADEUSZ KOZŁOWSKI

TR WIELKI W ŁODZI TEATR WIELKI W ŁODZI TEATR WIELKI W ŁODZI



Gioacchino Rossini

CYRULIK SEWILSKI

w interpretacji Henryka Baranowskiego (teksty)
i Piotra Szmitke (rysunki)

TEATR WIELKI W ŁODZI TEATR WIELKI W ŁODZI TEATR WIELKI W ŁODZI TEATR WIELKI W ŁODZI TEATR WIELKI W ŁODZI



UJRZAŁEM KWIAŁ PIĘKNOŚCI
JAK SEN DZIEWCZYNY

HRABIA ALMAVIVA URZECZONY WDZIĘKAMI ROZYNNY
- WYCHOWAWANKI DR. BARTOLO POSTANAWIA
ODŚPIEWAĆ POD JEJ OKNEM SERENADĘ

ACH, ŁAJDAKI! PRECZ STAD!

PIANO!



piano!

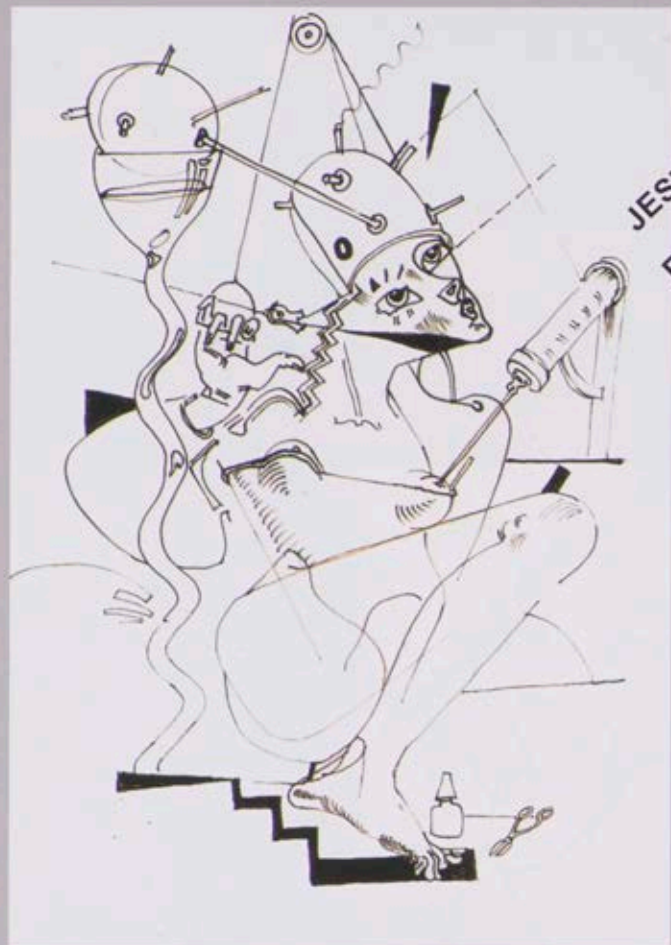
pianissimo

piano!

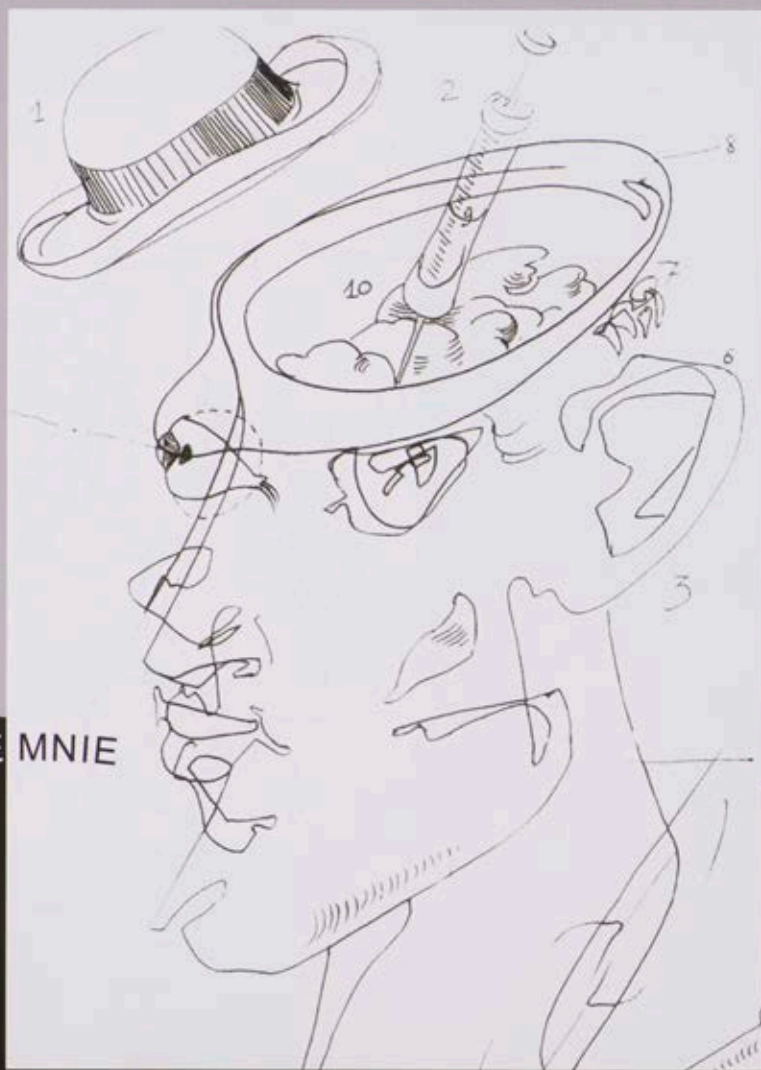
pianissimo

PIANO!






JESTEM GOTOWA ZROBIĆ WSZYSTKO,
BY ZERWAĆ MOJE KAJDANY



JESTEM W DELIRCE - GRZEJE MNIE



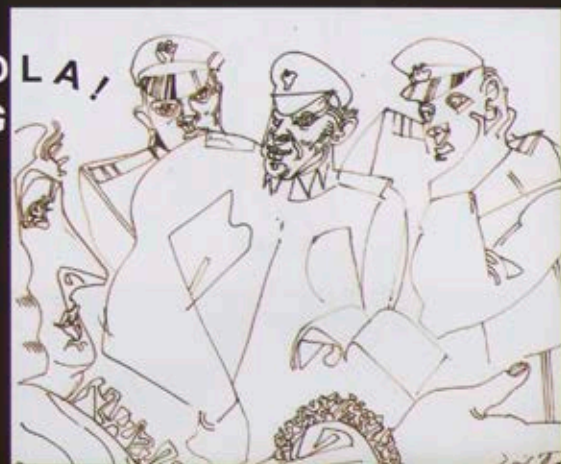
A TEN BALKONIK KAŻĘ
ZAMUROWAĆ

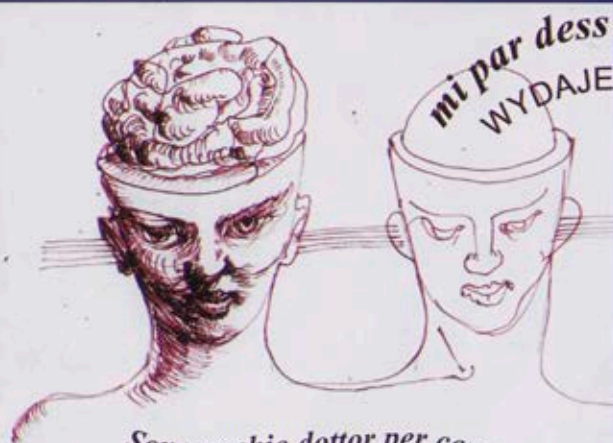


JESTEM ZATRZAŚNIĘTA
W KLATCE POKOJU

PATRZCIE NA BARTOLO,
ZIMNY I NIERUCHOMY JAK POSAG

ZAZDROSNY BARTOLO CHCĄC POŚLUBIĆ SWĄ
WYCHOWANKĘ, ŚLEDZI I KONTROLUJE KAŻDY JEJ GEST,
NIE DOPUSZCZAJĄC DO KONTAKTÓW Z ZAŁOTNIKAMI,
A ZWŁASZCZA Z MŁODYM ALMAVIVĄ...



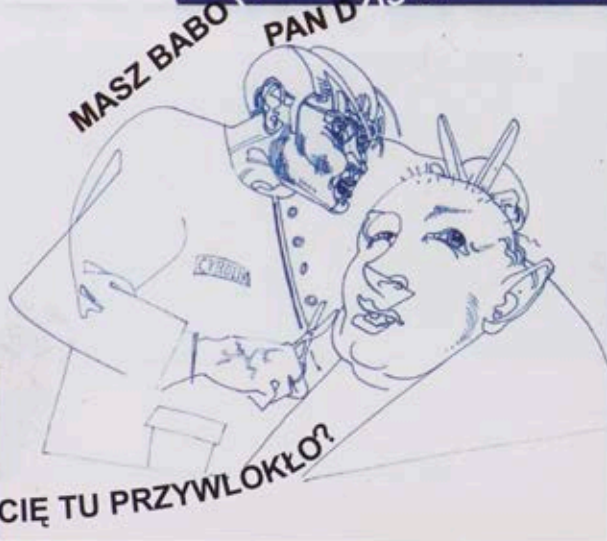


mi par desser con la testa in un'orrida fucina
WYDAJE MI SIĘ ŻE MOJA GŁOWA TKWI WE WRZASKLIWEJ KUZNI

*Sono anchio dottor per cento
maniscalco a reggimento*



MASZ BABO PLACEK! OGOLIĆ BRODĘ!
PAN DZIŚ NA ŚCIĘCIE!



I CO, ŁAZĘGO? CO CIĘ TU PRYWŁOKŁO?

ALMAVIVA
W PRZEBRANIU
ŻOŁNIERZA
UDAJE PIJANEGO.
PRZYCHODZI
DO DOMU
BARTOLA
PRÓBUJĄC
SIĘ W NIM
KONIECZNIE
ZAKWATEROWAĆ...



ZAMIAST FRUNAĆ W NIEBO
PRÓCHNIĘ W GROBIE!

MÓJ ŚLUB Z NIĄ MUSZĘ KONIECZNIE PRZYSPIESZYĆ
DZIŚ ZAKOŃCZĘ TĘ SPRAWĘ OSTATECZNIE!

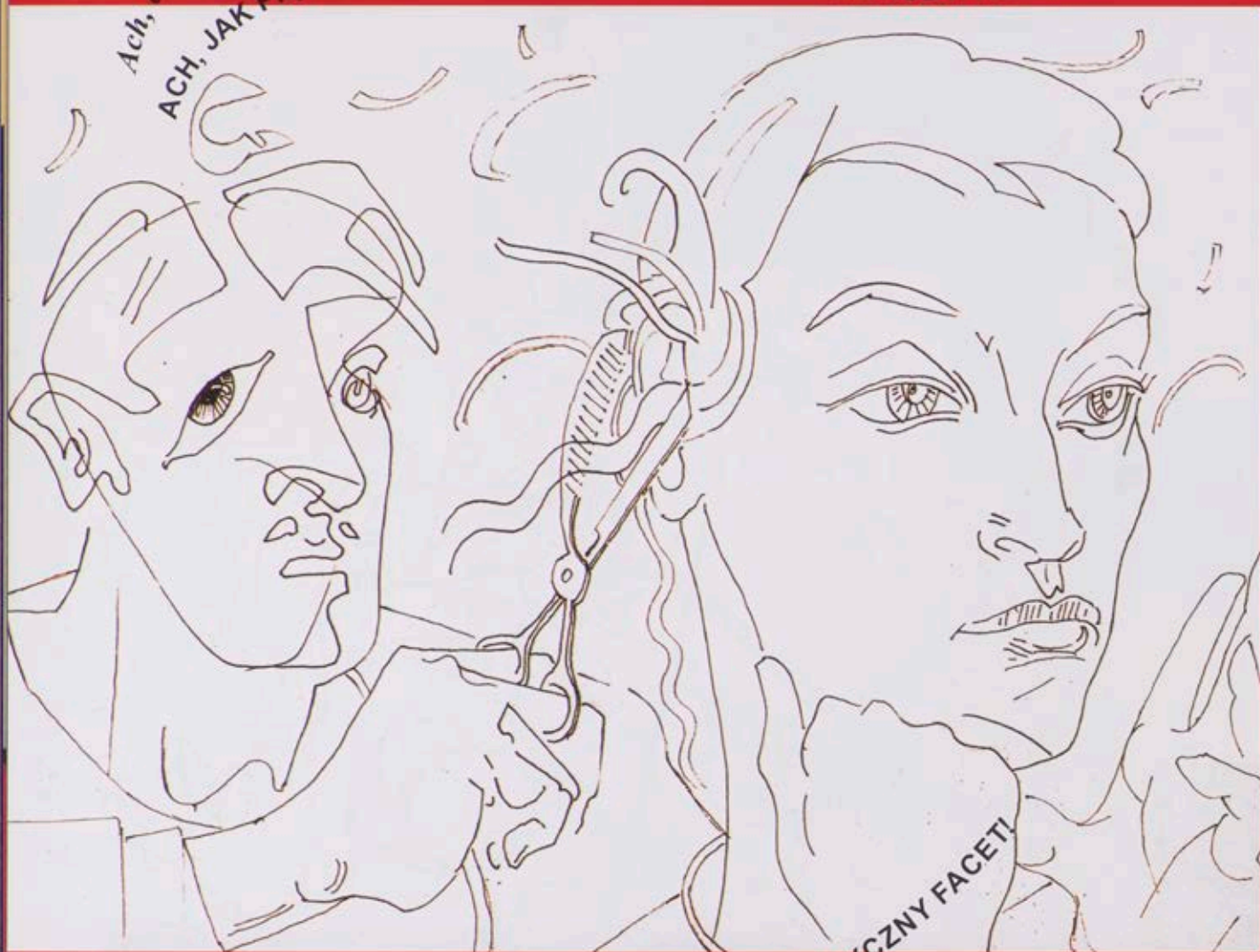
DAM SIĘ ZABIĆ, ŻE TEN FRYZJER
ZROBI Z NIEJ TERRORYSTKĘ!

RADOSNY CHŁOPTAŚ! JEST TAK MILUSI, ŻE AŻ DO SCHRUPANIA!

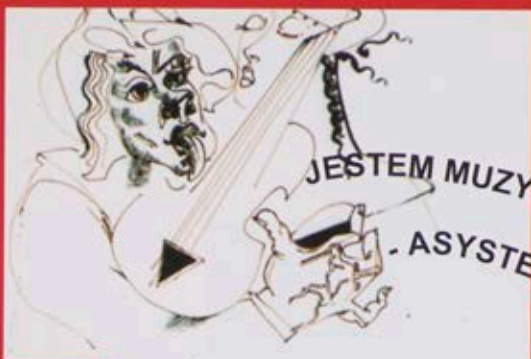


Ach, che bel vivere, che bel piacere per un barbiere di qualita!

ACH, JAK PIĘKNE ŻYCIE, CO ZA ROZKOSZE DLA GOLIBRODY KLASY „A”!



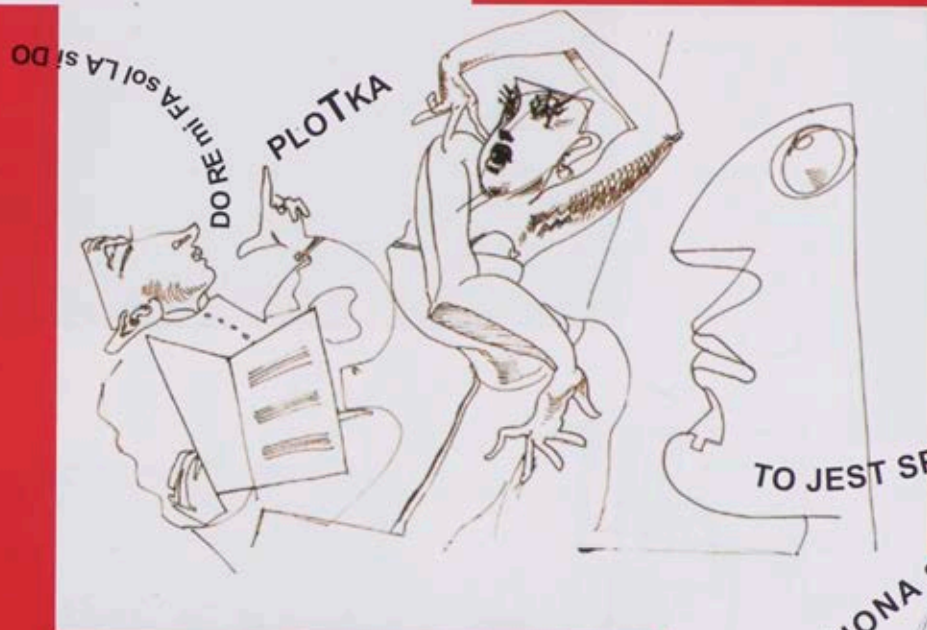
TEN FRYZJER TO FANTASTYCZNY FACET!



JESTEM MUZYKUJĄCY PROFESOR
- ASYSTENT DON BASILIA!

BY ZDOBYĆ ROZYNE, TYM
RAZEM HRABIA ALMAVIVA
WCIĘŁA SIĘ W ROLE
NAUCZYCIELA MUZYKI-
ZASTĘPCĘ DON BASILIA,
KTÓRY NIESTETY
NIESPODZIEWANIE POJAWIA
SIĘ.

SPRYTNY CYRULIK
WMAWIA MU JEDNAK
CHOROBE I RAZ
JESZCZE RATUJE
SYTUACJĘ,
USYPIAJĄC UWAGĘ
OPIEKUNA
DZIEWCZYNY.



DO RE MI FA SOL LA SI DO

PLOTKA

TO JEST SPOSÓB NA ŻÓŁWIA

CHCĘ KONTRAKT ŚLUBNY
NATYCHMIAST PRZYSPOSOBIĆ!

BUONA SERA MIO SIGNORE

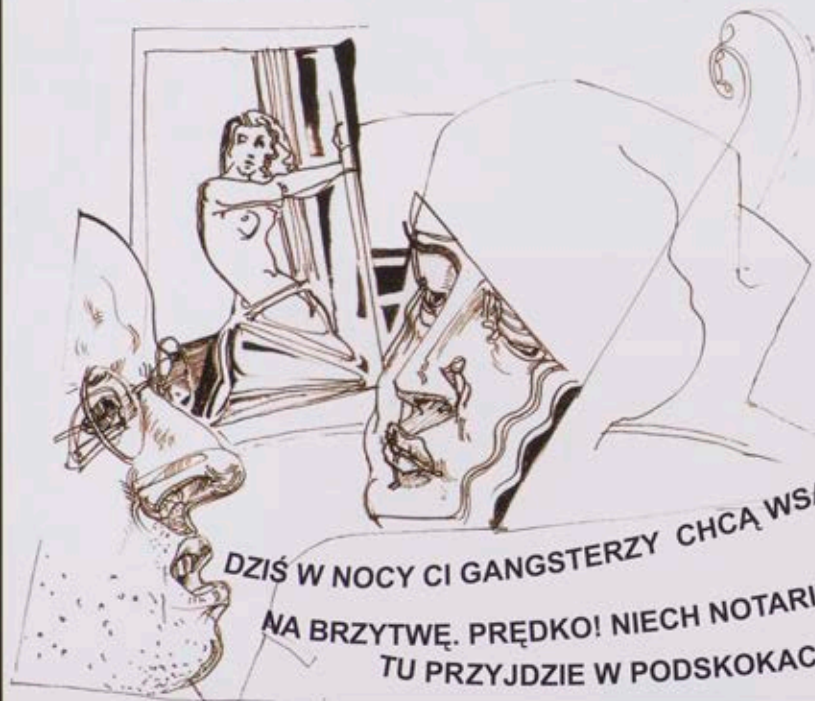


CHE BRUTTA CERA

BRUTTA CERA?
(BRZYDKA CERA)

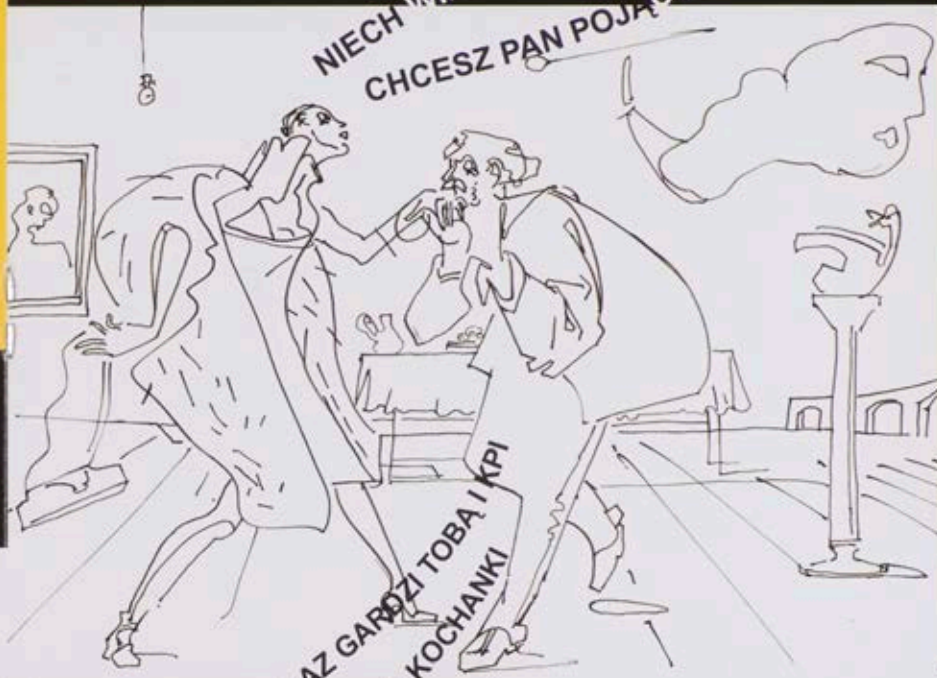


OKŁAMUJĄC SWĄ
WYCHOWANKĘ DR
BARTOLO PRÓBUJE
WZIĄĆ ŚLUB Z ROZYNA,
KTÓRA DAJĄC SIĘ
CHWILOWO ZWIEŚĆ
INTRYDZE, ZAŁAMANA
ZGADZA SIĘ NA
WSZYSTKO.
SZCZĘCIEM I TYM
RAZEM FIGARO NIE
ZAWODZI - POMAGA
NIESZCZĘŚLIWEJ
ROZPOZNAĆ PRAWDZIWE
INTENCJE UKOCHANEGO
I ODKRYĆ JEGO
PRAWDZIWE IMIĘ -
HRABIA ALMAVIVA.



DZIŚ W NOCY CI GANGSTERZY CHCĄ WSADZIĆ MNIE
NA BRZYTWĘ. PRĘDKO! NIECH NOTARIUSZ
TU PRZYJDZIE W PODSKOKACH!

NIECH WIE ROZPUSTNIK KIM JEST ROZYNA!
CHCESZ PAN POJAĆ MNIE ZA ŻONĘ?



AMANT TWÓJ TERAZ GARDZI TOBĄ I KPI
LEŻĄC NA ŁONIE INNEJ KOCHANKI

SPOJRZ NA MNIE MOJA DROGA!
ALMAVIVA PRZED TOBĄ, NIE LINDORO!

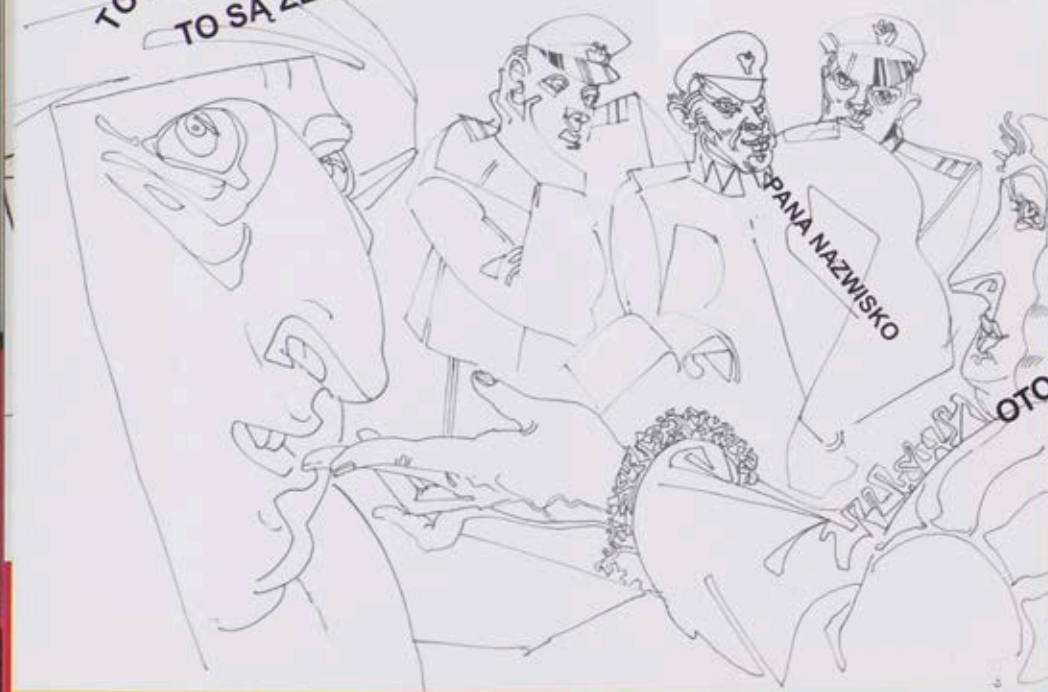


ALMAVIVA I ROZYNA POBIERAJĄ
SIĘ ZGODNIE Z PRAWEM.
DR BARTOLO, KTÓRY PRZYBYWA
PO NIEWCZASIE MUSI SIĘ Z TYM
POGODZIĆ. CHCĄC NIE CHCĄC,
UDZIELA BŁOGOSŁAWIEŃSTWA
SWEJ PODOPIECZNEJ TYM
BARDZIEJ, IŻ BĘDZIE TERAZ
HRABINĄ GÓRUJĄCĄ NAD NIM
POZYCJĄ I MAJĄTKIEM.



TO JEST SZLUS!

TO SĄ ZŁODZIEJE! ARESZTOWAĆ!



OTO HRABINA ALMAVIVA - MOJA ŻONA!

KONIEC

NIEŚMIERTELNY „CYRULIK”

Jeszcze w czasie pracy nad wystawieniem *Torwalda i Dorliski* w Teatro Valle, ksiązę Francesco Sforza Cesarini, impresario konkurencyjnego Teatro Argentina, zaproponował Rossiniemu skomponowanie opery komicznej. Rossini przyjął propozycję i podpisał kontrakt 15 grudnia 1815 r.

Tekst zamówiony u Jacopo Ferrettiego, 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 ksiązę Sforza-Cesarini, rad nie rad, zgodził się.

Tematu do nowego libretta dostarczyła znana komedia *Le barbier de Seville* (*Cyrulik sewilski*) Piotra Augustyna Caron de Beaumarchais'go (1732 - 1799). Nie ulega wątpliwości, że 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 de Beaumarchais'go była dla wielu ówczesnych kompozytorów tematem szczególnie atrakcyjnym. Z licznych oper osnutych na jej tle największy i najtrwalszy sukces odniósł *Cyrulik sewilski* Giovanniego Paisiella. Opera ta po premierze w teatrze dworskim w Petersburgu opanowała wszystkie ważniejsze sceny Europy; była wystawiona z dużym powodzeniem również w Warszawie (1785). Gdy Rossini

przystąpił do komponowania nowej opery, *Cyrulik* Paisiella od przeszło trzydziestu lat triumfował na scenach włoskich i cieszył się niezmiernie 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 tarreckiego, krok Rossiniego mógł być poczytywany za objaw zarozumiałości, a nawet zuchwaństwa.

Data premiery była długo kwestią sporną, gdyż nieprawdopodobne, a jednak prawdziwe - żaden dziennik rzymski daty tej nie zasygnalizował ani też nie zamieścił jakiegokolwiek recenzji z opery. Większość autorów, opierając się prawdopodobnie na brzmieniu kontraktu między impresariem a kompozytorem, przyjmowała datę 5 lutego 1816. Inni przytaczają daty: 6 lutego, 16 lutego, a nawet jak Stendhal 26 grudnia 1816. Właściwą datę: 20 lutego 1816, ustalił dopiero muzykolog E. Celani na podstawie odnalezionego diariusza melomana rzymskiego, księcia Agostina Chigi. W literaturze poświęconej Rossiniemu panują również rozbieżności na temat, ile czasu zajęło kompozytorowi pisanie tej opery. D'Ortigie (*Dictionnaire de la conver-*



Karykatura Rossiniego
w „Le Hanneton”



Karykatura Rossiniego
jako żonglera trzema głównymi
postaciami z „Cyrulika”

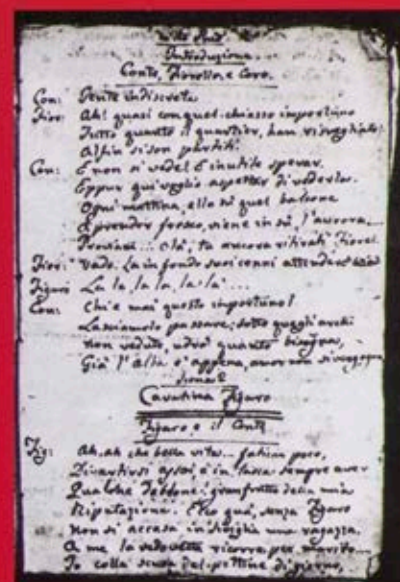
sation et de la lecture), opierając się na relacji Manuela Garcii, podaje tylko osiem dni, śpiewaczka Righetti-Giorgi zaś zapewnia, że skomponowanie opery kosztowało autora „wiele czasu”. Sam Rossini nie umiał tego dokładnie określić. Zapytany przez Fétisa, odpowiedział: „dwanaście”, Wagnerowi natomiast podczas słynnej rozmowy w marcu 1860 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 według Radiciottiego kompozytor miał do dyspozycji 19 - 20 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 *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego. Przedstawienie z trudem dobiegło końca przy akompaniamencie okrzyków i gwizdów. Zwolennicy opery Paisiella nie dali się przekonać i postanowili „zuchwalcowi” z Pesaro dać odpowiednią nauczkę. Czy sam Paisiello maczał w tym palce - nie wiadomo (choć Rossini, jak stwierdza Fétis, żywił tego rodzaju podejrzania). 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-Giorgi pierwszy incydent zdarzył się w momencie, kiedy na scenie po wyjściu z domu Don Bartola, Almaviva miał śpiewać kawatynę miłosną. Rossini nieopatrznie zgodził się, aby tenor Manuel Garcia, obdarzony też pewnym talentem kompozytorskim, wykonał zamiast kawatyny - lub oprócz niej (nie wynika to jasno z relacji) - skomponowaną przez siebie arię i aby sam akompaniował sobie na gitarze. Garcia wyszedł na scenę z rozstrojoną gitarą i począł dopiero stroić ją na scenie, co wywołało huragany śmiechu na widowni. Zdeprymowało to śpiewaka i aria wypadła bardzo blado. Rozległy się gwizdy i ironiczne docinki. Zgiełk na chwilę ucichł, gdy pojawiła się w oknie Righetti-Giorgi, która swą poprzednią kreacją roli tytułowej we *Włoszce w Algierze* zjednała sobie ogólną sympatię rzymian. Publiczność oczekiwała od niej jakiejś dłuższej arii; tymczasem artystka odśpiewała - zgodnie z partyturą - krótką

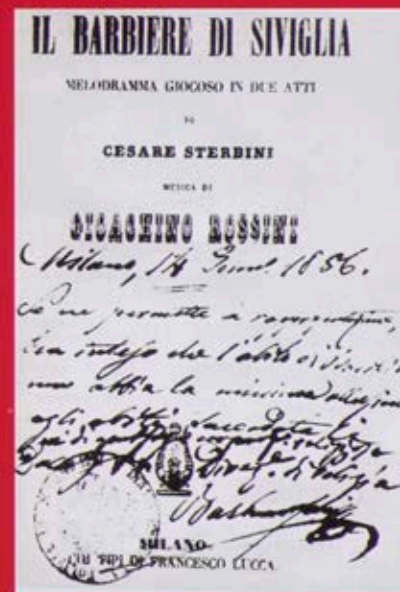
frazę i zniknęła. Widownia, zawiedziona w swych oczekiwaniach, odpowiedziała nową porcją gwizdów. Brawurowy duet Figaro - Almaviva nie zrobił żadnego wrażenia. Słynna aria Rozyny *Una voce poco fa* (*To mi tajny mówi głos*), została przyjęta generalnym aplauzem, nie było to jednak zwycięstwo, lecz chwilowe zawieszenie broni. 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 Garcí, powrócenie się Don Basilia i wtargnięcie na scenę kota podczas finału I aktu, śpiewaczka nie wspomina. Nie mówi o nich również Stendhal, który daje łatwo posłuch plotkom i nie sprawdzonym historyjkom. Wszystkie te zdarzenia są prawdopodobnie tworem fantazji późniejszych biografów, a niewykluczone, 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 sądy i uczucia publiczności. Opera, wysłuchana w spokoju i skupieniu, odniosła wielki sukces, który ugruntował się jeszcze bardziej na trzecim przedstawieniu.

Nie było to jeszcze całkowite zwycięstwo. Stagione zbliżało się ku końcowi i opera miała przed sobą tylko kilka przedstawień. Do ponownego jej wystawienia w Rzymie doszło dopiero po pięciu latach, gdy zdołała już ona podbić wszystkie sceny włoskie i wiele zagranicznych. Wiosną 1818 roku została wystawiona w Londynie; miejscowa prasa oceniła, że nie ma danych, aby dłużej utrzymać się przy życiu. Jeszcze gorzej poszło w Paryżu, gdzie po wystawieniu w jesieni 1819 roku krytycy uznali muzykę za wymuszoną, hałaśliwą i artystycznie niższą nie tylko od *Cyrulika* Paisiella, ale nawet od *Agnese Paëra*. Wyrażając zadowolenie z zapowiedzianego wznowienia *Cyrulika* Paisiella, wielki dziennik paryski *Le Journal des Débats* pisał w numerze z 29 października: *W ten sposób triumf Paisiella nad jego konkurentem będzie nie tylko pewniejszy, ale i uroczystszy*. Okazało się jednak, że *Cyrulik* Rossiniego z każdym dniem zyskiwał nowych entuzjastów, natomiast *Cyrulik* Paisiella coraz bardziej tracił na atrakcyjności: na trzecim przedstawieniu teatr świecił pustkami, a czwarte w ogóle się nie odbyło. Pierwsze przedstawienia *Cyrulika* w Nie-



Libretto „Cyrulika sewilskiego”
(rękopis)



Egzemplarz libretta
„Cyrulika sewilskiego”
z adnotacją cenzury
austriackiej (1856)

mczech nie przyniosły większych sukcesów, a krytyka uznała tę operę za słabszą od *Włoszki w Algierze*. Natomiast miastem, które przyjęło *Cyrulika* z wielkim entuzjazmem, okazał się Wiedeń. Filozof Hegel - po obejrzeniu tam we wrześniu 1824 roku arcydzieła Rossiniego pisał do rodziny: *Wysłuchałem „Cyrulika” Rossiniego po raz drugi. Widocznie mój gust bardzo się popsuł, skoro ten Figaro wydaje mi się bardziej atrakcyjny od Figara z „Wesela” Mozartowskiego.*

W Warszawie poznano operę mistrza z Pesaro w roku 1825; spotkała się tam wówczas z entuzjastycznym przyjęciem. Piętnastoletni Chopin napisał wówczas poloneza (który niestety zaginął) na tematy z *Cyrulika*.

Dzisiaj po upływie prawie dwóch wieków od premiery, *Cyrulik sewilski*, nie *Paisiella*, a Rossiniego właśnie, jest jedną z najbardziej znanych i najczęściej wystawianych oper na świecie.

Wiarosław Sandelewski
„Rossini”, PWM Kraków, 1968
(Przedruk za zgodą wydawcy)

REALIZATORZY



kierownictwo muzyczne
TADEUSZ KOŹŁOWSKI

Studia dyrygenckie ukończył w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie w klasie dyrygentury symfoniczno-operowej prof. Bogusława Madeya. Jeszcze w czasie studiów został zaangażowany do Teatru Wielkiego w Łodzi, gdzie przeszedł wszystkie stopnie kariery dyrygenckiej (asystent dyrygenta, dyrygent, kierownik wokalny, dyrygent - szef orkiestry), by w latach 1981-87 pełnić funkcję dyrektora artystycznego tej sceny.

W roku 1985 wraz z zespołem Teatru Wielkiego w Łodzi i gwiazdami takimi jak: Maria Chiara, Fiorenza Cossotto, Nunzio Todisco i Ivo Vinco zainaugurował działalność odrestaurowanego Teatro Vittorio Emanuele w Messynie.

W latach 1987-92 był pierwszym dyrygentem Macedońskiej Opery Narodowej i Macedońskiej Filharmonii Narodowej w Skopje, koncertował także w wielu miastach republiki oraz wielokrotnie prowadził gościnnie spektakle w Chorwackiej Operze Narodowej w Zagrzebiu. Po powrocie do kraju w latach 1996-98 pełnił funkcję dyrektora artystycznego Teatru Muzycznego w Łodzi. We wrześniu 1998 roku ponownie objął stanowisko dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego w Łodzi. Dla tej sceny przygotował blisko 50 premier, w tym prapremiery polskie: *Echnaton* Philipa Glassa, *Dialogi karmelitanek* Francisa Poulleuca, *Adriana Lecouvreur* Francesca Cilei, *Kandyd* Leonarda Bernsteina, *Lukrecja Borgia* Donizettiego.

W latach 2001-2002 był dyrektorem artystycznym Opery i Operetki w Krakowie i ponownie w 2005 roku w Teatrze Wielkim w Łodzi. Ma w repertuarze ponad 70 pozycji operowych, baletowych i operetkowych. Poprowadził ponad 3000 spektakli oraz koncertów symfonicznych i kameralnych. Występował gościnnie w niemal wszystkich krajach Europy.

inscenizacja, reżyseria i dekoracje
HENRYK BARANOWSKI

Jest absolwentem Wydziału Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego (1968) i Wydziału Reżyserii PWST w Warszawie (1973), jako reżyser debiutował *Pokojówkami* Geneta w warszawskim Teatrze Ateneum. Współpracuje z licznymi teatrami dramatycznym w kraju, są wśród nich m.in.: Teatr im. W. Bogusławskiego w Kaliszu, Teatr Bałtycki w Koszalinie, Teatr Polski w Bydgoszczy, Teatr im. Jaracza w Olsztynie, Teatr Polski w Poznaniu. W sezonie 1977/78 wyreżyserował w Teatrze Śląskim *Zmierzch długiego dnia* O'Neilla i własną adaptację *Młynów Totenhornu* Truchanowskiego. Zrealizowany w warszawskim Teatrze Studio *Proces* Kafki uczestniczył w festiwalu Rassegna Internationale Teatri Stabili we Florencji.

W roku 1993 był dyrektorem naczelnym i artystycznym Teatru Małego w Warszawie, później - dyrektorem artystycznym Teatru Śląskiego w Katowicach.

Duża część z ponad 100 przedstawień wyreżyserowanych przez Baranowskiego powstała na zagranicznych scenach. W roku 1980 założył w Berlinie Transformtheater i w nim zrealizował m.in.: *Stara kobieta wysiaduje* Różewicza, *Króla Dawida* Kajzara, *Zamek* Kafki, *Operetkę* Gombrowicza, *Sonatę widm* Strindberga. W tym czasie w kraju zrealizował w Teatrze Studio w Warszawie *Gnijący brzeg* Müllera, a podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych: *Peep-show* Taboriego (spektakl nagrodzony Award Chicago 1992 za najlepszy spektakl w sezonie 91/92), *Proces* Kafki na Uniwersytecie w Tennessee, *Białe małżeństwo* Różewicza w New York University, *Balkon* Geneta w Las Vegas University Theatre, *Oresteję* Ajschylosa w Knoxville.

Jest laureatem Nagrody ITI za popularyzację polskiej kultury teatralnej za granicą (1991) i nagrody Ministra Kultury i Sztuki (1992), a za reżyserię *Echnatona* Glassa w Teatrze Wielkim w Łodzi otrzymał Złotą Maskę (2000) oraz Srebrną Łódkę. Ostatnio zrealizował *Rigoletto* Verdiego w Operze Krakowskiej, a dla telewizji: *Tak chcę, tak...* Joyce'a, *Dla Fedry* Enquista, *Skrzyposzka* i *Noc jest matką dnia* Norena. Wyreżyserował także *Skrzywdzonych i ponizonych* w Teatrze Akademickim w Omsku oraz operę Alfreda Sznittkego *Życie z idiotą* w Operze w Nowosybirsku; za tę ostatnią wyróżniony został Wszechrosyjską Złotą Maską za najlepszą inscenizację operową w Rosji w 2003 roku. Spektakl ten prezentowany był w Berlinie i na Festiwalu Rosja-Niemcy w Monachium.



dekoracje
PIOTR SZMITKE

Jest artystą interdyscyplinarnym, swobodnie poruszającym się w obrębie wielu sfer kreacji, od muzyki, dramaturgii, sztuk wizualnych, aż po teorię sztuki.

Jest twórcą metaweryzmu. Po ukończeniu studiów na Wydziale Malarsstwa w ASP w Krakowie, w latach 1981 - 1990 przebywał w Paryżu, gdzie poszerzał studia z zakresu kompozycji i reżyserii. Jest autorem licznych projektów scenografii operowych, teatralnych, telewizyjnych i filmowych, m.in. do: *Treemonishy* (Opera-Piano w Strasbourgu), *Echnatona* Glassa (Teatr Wielki w Łodzi), *Świętej wiedzy* (Teatr TV), *Noc jest matką dnia* (Teatr TV), *Czarnej komedii* (Teatr Bagatela w Krakowie), *Impasa cnoty* (Teatr Śląski w Katowicach), *Beztlenowców* (Teatr Śląski), do filmu *The Last Blues* w reżyserii Petera Gardosa (Grand Prix na Festiwalu w Kairze).

Jako autor słuchowisk radiowych i kompozycji muzycznych często wykonuje swoje utwory sam, a także z udziałem takich artystów, jak: Olga Szwajgier, Henryka Januszewska, Mirosław Makowski, Bogdan Mizerski. Z jego dramatów zrealizowane zostały: *Impas cnoty*, *Beczka zawistnego Losu*, *Świna*, *Magadariva*. W przygotowaniu są: *Donna wśród skał*, *Ostatnie piętro* i *Przerwa na reklamy*. Artysta jest również autorem libretta, muzyki i koncepcji plastycznej opery *Muzeum Historyczne M-me Eurozy*, której realizacja w inscenizacji Henryka Baranowskiego i pod kierownictwem muzycznym Tadeusza Serafina odbyła się w Operze Śląskiej w Bytomiu.

Piotr Szmítke ma w dorobku dziesiątki wystaw indywidualnych w kraju i za granicą, m.in. w Galerie du Sagittaire w Strasbourgu, Akka Valmay w Paryżu, Jacques Casanova w Paryżu, Palais du Congres w Strasbourgu, Muzeum Surrealizmu w Melun, Pałacu Sztuki w Krakowie, w Bunkrze Sztuki w Krakowie, BWA w Katowicach, Muzeum Śląskim w Katowicach.

Był stypendystą Ministerstwa Kultury i Sztuki, Państwowej Agencji Scenariuszowej i Marszałka Województwa Śląskiego. Obecnie pracuje nad kompozycją malarską na kurtynie Teatru Śląskiego.



kostiumy
BARBARA KĘDZIERSKA

Jest absolwentką Wydziału Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W swoim bogatym dorobku artystycznym ma scenografie teatralne, operowe, telewizyjne i filmowe. Współpracowała z Teatrem Wielkim w Warszawie (*Czarodziejski flet* Mozarta, *Fidelio* Beethovena, *Włoszka w Algierze* Rossiniego, *Manru* Paderewskiego, *Wozzeck* Berga, *Książ Igor* Borodina, *Amadigi di Gaula* Haendla, *Złoty kogucik* Rimskiego-Korsakowa), Operą Dolnośląską we Wrocławiu (*Sprzedana naręczona* Smetany, *Carmen* Bizeta), Operą Krakowską (*Dydona i Eneasza* Purcela, *Tosca* Pucciniego, *Łucja z Lammermooru* Donizettiego, *Makbet* Verdiego, *Straszny dwór* Moniuszki), Polskim Teatrem Tańca w Poznaniu, Teatrem Wielkim w Łodzi (*Makbet* Verdiego), Operą Śląską w Bytomiu (*Tannhauser* Wagnera, *Aida* Verdiego), Operą Nova w Bydgoszczy (*Tosca* Pucciniego). Ostatnio zrealizowała w Chicago *Straszny dwór* Moniuszki.

Stworzyła scenografie i kostiumy do wielu spektakli Teatru TV m.in.: *Elżbiety królowej Anglii* Brucknera, *Króla Edypa* Sofoklesa, *Borysa Godunowa* Puszkina, *Don Carlosa* Schillera, *Żegnaj laleczko* Chandlera, *Amadeusza* Shaffera, *Przybysza z Norbony* Strykowskiego, *Matki Courage* Brechta, *Woyzecka* Buchnera, *Moliera, czyli zmowy świętoszków* Bułhakowa, *Lorda Jima* Conrada, i *Pamiętnika z Powstania Warszawskiego* Białoszewskiego.

Projektowała również scenografie do koncertów i dużych imprez artystycznych, takich jak: *Artyści dla Rzeczypospolitej*, *Festiwal Piosenki Polskiej* w Opolu, *Międzynarodowy Festiwal* w Sopocie, *Koncert Olimpijski*.

W teatrach dramatycznych zrealizowała m.in.: *Don Carlosa* Schillera (Teatr Stary w Krakowie), *Awantura w Chioggi* Goldoniego i *Fedra* Racine'a (Teatr Powszechny w Warszawie), *Dyzma* Dołęgi Mostowicza (Teatr Rozrywki w Chorzowie).



ruch sceniczny
JANINA NIESOBKA

Od początku swojej kariery artystycznej związana jest z Łodzią; przez wiele lat solistka baletu Teatru Wielkiego w Łodzi, twórcza i kierownik pierwszej w Polsce grupy baletowej tańca rozrywkowego i współczesnego Le Solei, wieloletni wykładowca (reżyseria ruchu i ruch sceniczny) w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej, Telewizyjnej i Filmowej w Łodzi. Jest współautorem kilkudziesięciu widowisk w telewizji, m.in. cykle *Dobry wieczór, tu Łódź i Piosenki filmu...*, a także spektakli Teatru TV. Jako tancerka i choreograf współpracowała z wieloma wybitnymi choreografami, m.in. z: Kurtem Joossem, Erichem Walterem i Borysem Ejfmanem. Na swoim koncie ma kilkadziesiąt realizacji choreograficznych w teatrach operowych i muzycznych Warszawy, Łodzi, Krakowa, Wrocławia, Bydgoszczy, Gliwic i Chorzowa, m.in. opery: *Carmen, Faust, Holender tułacz, Bal maskowy, Aida, Król Ubu, Opowieści Hoffmanna, Czarodziejski flet, Łucja z Lammermooru, Śmierć Don Juana*, balety: *Jezioro łabędzie, Pan Twardowski*, operetki: *Zemsta Nietoperza, Gala Strauss, Orfeusz w piekle, Bal u Straussów, Can-Can*, musicale: *Człowiek z La Manchy, 101 dalmatyńczyków, Czarodziej z Oz*, a także w teatrach dramatycznych Łodzi i Warszawy (m.in.: *Sen nocy letniej, Woyzeck, Opowieść zimowa, Tango, tango, Black Duder*). Swoje prace realizowała także na scenach Niemiec i Francji.

Jest laureatką siedmiu „Złotych Masek” i „Srebrnej Łódki”.

asystent dyrygenta
konsultantka wokalnno-aktorska
asystentka reżysera
asystenci scenografa

realizacja światła

Michał Kocimski
Ewa Karaśkiewicz
Maria Szczucka
Elżbieta Panek
Wanda Zalasa
Zygmunt Dziubiński
Jerzy Stachowiak



kierownictwo chóru
MAREK JASZCZAK

Absolwent Łódzkiej Akademii Muzycznej oraz Akademii Muzycznej w Poznaniu, gdzie w 1986 roku ukończył dyrygenturę w klasie prof. Stefana Stuligrosza. Działalność artystyczną rozpoczął już w roku 1969, początkowo jako artysta chóru Filharmonii Łódzkiej, a następnie kolejno jako asystent i wreszcie kierownik zespołu chóru. W dorobku artysty są dziesiątki pozycji z wielkiego repertuaru oratoryjno-kantatowego, w tym m.in. *Magnificat* Bacha, *IX Symfonia* Beethovena, *Pory roku* i *Stworzenie świata* Haydna, *Niemieckie requiem* Brahmsa, *Requiem* Verdiego, *Te Deum* i *Siedem bram Jerozolimy* Pendereckiego. Od 1990 roku Marek Jaszczak jest chórmistrzem w Teatrze Wielkim w Łodzi, gdzie z zespołem chóru przygotował znaczące pozycje z wielkiego repertuaru operowego. Od ponad 10. lat prowadzi także Chór Mieszany Akademii Muzycznej w Łodzi. Dyrygował m.in. w Niemczech, Belgii, Holandii, Luksemburgu, Francji i na Litwie. Drugą wielką pasją artysty jest komponowanie. Pisze głównie muzykę dla teatrów dramatycznych i lalkowych (długoletnia współpraca z Teatrem Lalek PINOKIO), za którą niejednokrotnie otrzymywał nagrody na konkursach i wysokie oceny krytyki.

pianistki korepetyorki

akompaniator chóru
inspicjent
suflerka

Ewa Szpakowska
Nadieżda Pawlak
Maria Czerkawska
Danuta Antoszevska
Małgorzata Zajączkowska
Zbigniew Rymarczyk
Urszula Rybicka
Beata Suder

STRESZCZENIE LIBRETTA

(oryginalnego)

Akt pierwszy

Odsłona pierwsza

W pełnej miłości serenadzie, Almaviva opowiada o swym gorącym uczuciu do Rozyny, wychowawicy starego doktora Bartola. Nie spotkawszy się z jakąkolwiek reakcją Rozyny, zawiedziony Almaviva postanawia odejść, jednak los nieoczekiwanie zsyła mu sojusznika w postaci Figara, w którym Almaviva chwilowo będący pod imieniem Lindor, rozpoznaje swojego dawnego sługę. Za jego namową wznawia swoje wokalne, miłosne wyznania, i tym razem Rozyna poświęca mu chwilę. W liściku Rozyny przechwyconym przez Figara i Almavivę znajdują panowie jej informację, że jeśli Almaviva ma coś wskórać, to musi działać szybko, bowiem stary Bartolo sam planuje jej poślubienie.

Figaro obmyśla sprytny plan, dzięki któremu Almaviva będzie mógł swobodnie zabiegać o wdzięki Rozyny. Obaj panowie z góry cieszą się na myśl o skuteczności ich fortelu.

Odsłona druga

Rozyna nie ukrywa, że Lindor czyli Almaviva, przyprawił ją o mocniejsze bicie serca; nie miałyby nic przeciwko bliższemu poznaniu go, jednak wie, że może to być utrudnione podejrzliwością Bartola. Píše więc list do Lindora, a usłużny Figaro podejmuje się go doręczyć, zapewniając jednocześnie dziewczynę o poważnych wobec niej zamiarach Lindora.

Czujny Bartolo wiedząc, że Almaviva krąży gdzieś w pobliżu i „ma oko” na Rozynę, zwraca się o radę do Don Bazylia, chciwego i przekupnego intryganta. Ten nie ma wątpliwości, że najlepszym sposobem na niewygodnego intruza jest plotka i obmowa, które mogą załatwić nawet najsilniejszego. Kiedy więc Almaviva, udający kogoś innego, chce zakwaterować się w domu Bartola, ten stanowczo się przeciwstawia, co wywołuje wściekłość Almavivy i ogólną awanturę.

Wezwany patrol zamierza aresztować Almavivę, jednak gdy ten wyjawia potajemnie swoje prawdziwe imię, przedstawiciele prawa wycofują się pośpiesznie i ku zdumieniu Bartola, oddają mu jeszcze jakieś niezrozumiałe dlań honory.

Akt drugi

Almaviva nie zdołał jednak zrealizować swojego planu zamieszkania w domu Bartola. Próbuje więc ponownie, tym razem jako Alonzo, uczeń Don Bazylia. Niby wszystko się udaje, zakochani zamieniają nawet kilka słów, jednak niespodziewanie pojawia się sam Don Bazylis. Sytuację ratuje Figaro wmawiając Bazylisowi, wspólnie z Rozyną i Almavivą, że jest ciężko chory i powinien położyć się do łóżka. Po jego odejściu Figaro zajmuje się Bartolem, zaś Rozyna i Almaviva sobą. Wśród czułych słówek i zalotów młodzi zapominają o ostrożności, toteż Bartolo natychmiast reaguje: wściekły wyrzuca Almavivę, na Rozynę nakłada „areszt domowy”, a sam pędzi po notariusza, by ślubem z Rozyną raz na zawsze zażegnać wszelkie niebezpieczeństwa.

Tymczasem zjawiają się Figaro i Almaviva z zamiarem uprowadzenia Rozyny. Ta początkowo wzbrania się, Bartolo bowiem ostrzegł ją, iż młodzieniec imieniem Lindor wcale jej nie kocha i jest tylko narzędziem w rękę Almavivy. Zaraz jednak wyjaśnia się, że Lindor i Almaviva to ta sama osoba, i kiedy cała trójka gotowa jest do ucieczki, pojawia się „zamówiony” notariusz wraz z Don Bazyliem w charakterze świadka. Figaro oświadcza notariuszowi, że właśnie Almaviva i Rozyna są tą parą, którą ma połączyć węzeł małżeński. Notariusz robi, co do niego należy, a skuszony pełną sakiewką Don Bazylis, składa obok Figara swój podpis jako świadek. Bartolo nie może zrobić już nic.

na podstawie: J. Kański
Przewodnik operowy, PWM, 1968

sezon 2006/2007
PREMIERA - 14 kwietnia 2007 roku

redakcja programu Tomasz Graczyk

na podstawie projektu Piotra Szmitke
realizacja graficzna Iwona Marchewka

zdjęcia ze spektakli Chwalisław Zieliński

wydawca Teatr Wielki w Łodzi

oddano do druku 30.03.2007 roku

Materiały reklamowe dostarczone przez reklamodawców.

Teatr Wielki w Łodzi
Instytucja Kultury
Samorządu Województwa łódzkiego



**REWITALIZACJA I REMONT BUDYNKU
TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI**

Projekt współfinansowany
ze środków Unii Europejskiej



ZPORR
Zintegrowany Program
Operacyjny
Rozwoju Regionalnego



Zakup instrumentów współfinansowany
z Programu Operacyjnego MKiDN
"Rozwój Infrastruktury Kultury
i Szkolnictwa Artystycznego"





ŁÓDŹ

TVP3 Łódź producent wielu uznanych i renomowanych pozycji antenowych zaprasza do współpracy przy realizacji swoich programów.

W zamian za pokrycie części kosztów programu firma Państwa ma szansę zaistnieć na antenie Telewizji jako sponsor.

PROGRAMY PRODUKOWANE PRZEZ TVP3 ŁÓDŹ

Autofan

Biznes po łódzku

Filmowa Encyklopedia Łodzi

FILMmufka

Małe Conieco

Magazyn Kulturalny

Magazyn Sportowy

Na Sygnale

Podaj Cegłę

Prowokacje

Strefa Biznesu

Sygnalek

W zdrowym ciele, zdrowy duch

i inne.



COROCZNA NAGRODA
DLA SPONSORÓW PROGRAMÓW W TVP3 ŁÓDŹ

www.lodz.tvp.pl/reklama



MUZYKA POWAŻNA w Polskim Radiu Łódź

Wieczór Melomana środa, godz. 21.05

- prezentacje nagrań
- nowości płytowe
- retransmisje koncertów

Muzyczne pejzaże środa, godz. 22.05

- reportaże - wydarzenia muzyczne Łodzi i regionu

Wędrowki z Polihymnią Niedziela, godz. 7.30

- magazyn publicystyczny

Lista przebojów muzyki poważnej środa, godz. 20.05

Akademia Muzyczna i jej goście 3 niedziela miesiąca, godz. 17.05

Zaprasza Polskie Radio Łódź



Jesteśmy jedną z najbardziej znanych i cenionych firm w kraju,
należymy do międzynarodowej sieci Interflora.
Zapewniamy kwiaty w każdej ilości i na każdą okazję.
Odległość nie stanowi dla nas żadnych barier.
Dostarczamy je tam, gdzie jesteś Ty
lub bliska Ci osoba.

Jesteśmy z Państwem w chwilach radości i smutku

H. SKRZYDLEWSKA **S**
sieć kwiaciarni

LÓDŹ, UL. DZIEWIARSKA 14, TEL.(042) 672-33-33, 672-30-27, 672-35-09, www.h.skrzydowska.pl

infolinia: 0800 672 333

GARAŻ WIELOPOZIOMOWY MANHATTAN

**MIESIĘCZNY ABONAMENT
w godzinach 6 - 22
już od 60 zł**

Szczegóły w punkcie obsługi klienta w garażu



ŁÓDŹ, UL. SIENKIEWICZA 113
S.M. "ŚRÓDMIEŚCIE"
TEL. 637-09-12, 636-82-68, 636-79-89

Oplaty godzinowe :

- * pierwsza godzina - 2,00 zł
- * kolejne - 2,00 zł
- * doba - 24,00 zł

CENNIK

Abonament miesięczny

- * dla Członków S.M. "Śródmieście" - 132,00 zł
- * dla instytucji oraz osób fizycznych z zewnątrz - 185,00 zł
- * miejsce stałe - 250,00 zł



Idczak

Autoryzowany dealer VW

Łódź, ul. Przybyszewskiego 176/178,
tel. (042) 677 17 17, fax (042) 677 17 01
E-mail: salon.vw.lodz@idczak.pl

Zgierz k. Łodzi, ul. Lipowa 11a,
tel. (042) 716 69 96, fax (042) 716 11 22
E-mail: salon.vw.audi.zgierz@idczak.pl



www.idczak.pl

Informacja: 0 801 160 002 (tzw. numer pogotowia) – opłata jak za jednorazową taryfikacyjną połączenia lokalnego

Podczas drogi na szczyt,
musisz mądrze rozkładać siły



Jazdy próbne modelami
A2, A3, A4, A6, A8.



Idczak

ul. Przybyszewskiego 176/178
93-120 Łódź
tel. (42) 677 17 07
www.idczak.audi.pl



Idczak

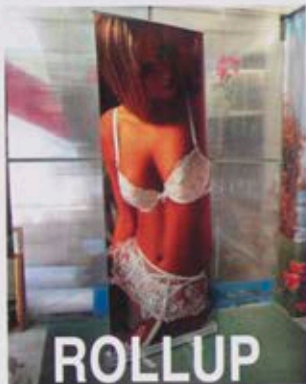


REKLAMA WIELKOFORMATOWA

OMNIDRUK®



BANERY



ROLLUP



WYSTRÓJ SKLEPÓW

PROJEKTY DRUK MONTAŻ



SIATKI



REKLAMA NA POJAZDACH



Łódź, ul. Sprawiedliwa 1, tel. 042 653 13 73, 612 13 40 do 47
fax 042 640 79 37, e-mail: biuro@omnidruk.pl

WWW.OMNIDRUK.PL

