

TEATR WIELKI

W ŁODZI

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

Gioacchino Rossini

**CYRULIK
SEWILSKI**



Dyrektor naczelny
KAZIMIERZ KOWALSKI

Dyrektor artystyczny
BOGUSŁAW PIKAŁA

Gioacchino Rossini

**CYRULIK
SEWILSKI**
(Il Barbiere di Siviglia)

Opera komiczna w dwóch aktach
Libretto: Cesare Sterbini
wg Pierre Beaumarchais'go
Przeład – **IGNACY ZIÓŁKOWSKI**
Korekta – **WIKTOR BREGÝ**
Przeład arii Rozyny z II aktu
i fragmentów finału
– **JACEK BUKOWSKI**

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

Daniel Auber

Każdorazowo próbuję tłumaczyć powody, dla których rozpoczynający się za chwilę spektakl znalazł się na naszej scenie. Tym razem powód jest tylko jeden i zupełnie wystarczający. Postanowiliśmy zagrać „Cyrulika sewilskiego” po prostu dlatego, że nie ma go w dotychczasowym repertuarze.

Dokonując statystyki morderstw, skrytobójczych zabójstw, suchotniczych śmierci lub efektownych aktów samobójczych na oczach publiczności coraz bardziej tęskni się za repertuarem, w którym zakochanego tenora zamiast unicestwienia spotyka szczęśliwy związek małżeński, pomagający mu w tym baryton nie kończy w więzieniu, a zostaje hojnie wynagrodzony, oszukany oblesnik nie zażywa trucizny, a przyjmuje pozycje rezydenta w domu młodej pary, natomiast reszta intrygantów miast zbiorowej egzekucji korzysta ze wspaniałomyślnego ulaskawienia. Tak właśnie jest w „Cyruliku sewilskim”.

Niestety, w powodzi melodramatyzmu tradycyjnego repertuaru operowego trudno znaleźć więcej tak wspaniale napisanych i skomponowanych komedii. Częściej bowiem najwięksi twórcy operowi cierpieli za ludzkość, walczyli o wolność, boleli nad losami ojczyzny lub, pogrążając się w tragediach osobistych, odzwierciedlali to w wiekopomnych swych dziełach.

Rossini natomiast, upamiętnił się jako król życia; od urodzenia do śmierci dobrze jadł, niemało pił, sporo romansował, ocierał się o najlepsze salony Europy, słynął z dowcipu i beztroski.

Toteż taka pozostała po nim muzyka.

Stanisław Pietras

NIEŚMIERTELNY „CYRULIK”

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 libretcie „Wyjaśnienie dla publiczności” nie dało żadnych rezultatów.

Tematu do nowego libretta dostarczyła znana komedia „Le barbier de Seville” (Cyrulik sewilski) Piotra Augustyna Caron de Beaumarchais (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, pierwszy 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 „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 (w r. 1785). Gdy Rossini przystępował do komponowania nowej opery, „Cyrulik” 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



Punka nara
→
PIĘKNA
ROŚNIA

selibzman
→
kurtenka
→

ALMAVIVA

← Piękny blondyn
amant - tenor
← cesarowa ustentka
whorome uszy, ta an frała

← zmieszanie
society
z cesarzem; Incognito/
na brzoju (final)

głównie



← ubrany
ciemno-nude

← FIGARO
DYREKTOR
TEATRZYKU

← zmienia frazi
(rewizory jako „skawlatina”)

Y. G. J. m. w. d.

tematu wykorzystanego już przez Paisiella, jednakże zważywszy na wielką popularność opery powszechnie cenionego kompozytora tarenckiego, krok Rossiniego mógł być pochytywany 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 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. 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, 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. Okres ten można by przedłużyć i przyjmując 24–25 dni. Tak czy inaczej, skomponowanie „Cyrulika” nawet w ciągu 25 dni jest cudem muzycznym, jakich mało zna historia.

Oddając pełną sprawiedliwość walorom świetnej komedii autora francuskiego i wkładowi Sterbiniego, trzeba jednak uznać, że o wysokiej randze artystycz-

nej opery „Cyrulik sewilski” zdecydował geniusz Rossiniego. W oparciu o komedię Beaumarchais’go powstało 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. Zalety „Cyrulika” Rossiniowskiego doskonale uchwycił Stefan Kisielewski: „... W prostocie znanych tak dobrze zwrotów harmonicznym czy melodyjnym tai się coś wiecznie młodego i świeżego – oto tajemnica geniuszu, który mówiąc to samo co inni, mówi coś nowego. Konwencja staje się tutaj zasadą doskonałości. A jednocześnie jakież to jest żywe i ludzkie; jakież mistrzostwo charakteryzowania postaci ujęte tu zostało w konwencjonalne formy arii, duetu czy ansamblu! Ileż humoru, jaka wspaniała teatralność owych scen, gdy wynajęci przez Hrabiego do grania serenady muzykanci, hałaśliwie dziękują mu za zapłatę, budzą całą dzielnicę, lub gdy Hrabia ku przerażeniu Bartola udaje pijanego żołnierza, mrugając ukradkiem na Rozynę, czy wreszcie słynne Buona sera, gdy grono osób chóralnie wmawia w Don Basilia chorobę. Połączenie teatru żywych ludzi z komedią marionetek, uświęconej konwencji operowej z temperamentem i tryskającym tu zewsząd życiem, ujęcie wszystkiego w doskonale proporcjonalne formy muzyczne, będące, jak słynna aria Figara, „Aria o plotce” czy finał I aktu arcydziełami samymi przez się, arcydziełami muzyki absolutnej, idealne zespolenie gradacji narracyjnych tekstu z gradacjami formy muzycznej – wszystko to składa się na najczystsze arcydzieło, jakie nam dała twórczość operowa świata. A przy tym jest to arcydzieło prostoty, arcydzieło przeznaczone dla wielkich i dla małych, dostępne dla wszystkich jak powieści Dickensa, jak „Don Kichot” Cervantesa czy komedie Moliera...”

Wiarosław Sandelewski
„Rossini” – fragmenty
PWM, Kraków 1968



← ciemna Norkowa

← biała BARTOŁO

← ciemna biała

← ciemna granatowa

← Kordki z gąbki

← rękawki kordki

← brzocho z gąbki

← ciemny stęgni rękawki

← koturny

← koturny



← tygi, stopy nowo-biale

FIORELLO

← niegdory rano

← tiam biota

← stucme bni

← fartuch
(uanny)

← spodnie za duie

W. Winiarski

CYRULIK FIGARO

to teatr kukielek ale tak zabawny
że wybaczymy brak amadeuszowych głębi
i muzyka tak ograna lecz się podoba
i nie ma niespodzianek więc nie spotyka
nas nic przykrego w teatralnym krześle

ale bawimy się myśląc czy na tym życie
polega by się w przebraniu zakraść
do domu złego starca i uwieść dziedziczkę
przy pomocy fryzjera co jeszcze swobodny
kamerdynerem nie został i sługą
więc wszyscy potrzebują jego zasług

w końcu niepokój się wkrada aż tutaj
bo wiemy że te pacynki o głosach słowicznych
staną się ludźmi gdy spadnie kurtyna
a my choć nie wyjdziemy na wiatr lepsi
zachowamy wspomnienie perlistej melodii
co nas zaskoczy w łazience o zmierzchu
(ach te szare zmierzchy słabnącego życia)

więc dalej więc dajmy golibrodzie bruździć
jakże potrzebna obecność tego kpiarza
co na ziemię ściąga górnotne wzdychania kochanków
przedziwny inspicjent wesel maskarad i milceń

Bolesław Taborski

REALIZATORZY

WOJCIECH MICHNIEWSKI

Kierownictwo muzyczne

RYSZARD PERYT

Reżyseria

JANUSZ WIŚNIEWSKI

Scenografia

HENRYK KARPIŃSKI

Kierownictwo chóru

Asystenci reżysera:

Teresa Sieczkowa, Leonard Katarzyński

Asystenci dyrygenta:

Adam Jasiński, Piotr Wujtewicz

Asystent scenografa: Bożena Smolec-Błaszczyk

CHÓR MĘSKI – ORKIESTRA

Dyryguje – **WOJCIECH MICHNIEWSKI**
ALEKSANDER TRACZ

Kierownik wokalny – **ROMAN WERLIŃSKI**

Inspicjenci: Alicja Derkacz, Urszula Rybicka,
Zdzisław Biliński, Andrzej Koperwas

Pianiści korepetytorzy: Elżbieta Zwierzchowska,
Nadieżda Pawlak, Danuta Pęczkowska,
Ewa Szpakowska, Iwona Wróblewska,
Andrzej Jaczewski

OBSADA

- Almaviva – KRZYSZTOF BEDNAREK
MAREK TORZEWSKI
RYSZARD WRÓBLEWSKI
- Bartolo – ZBIGNIEW MACIAS
PIOTR NOWACKI
- Rozyna – GRAŻYNA CIOPIŃSKA
SYLWIA MASZEWSKA
ROMA OWSIŃSKA
- Figaro – ANDRZEJ KOSTRZEWSKI
KRZYSZTOF LESZCZYŃSKI
ANDRZEJ NIEMIEROWICZ
- Bazylio – TOMASZ FITAS
KAZIMIERZ KOWALSKI
- Fiorello – LEONARD KATARZYŃSKI
KRZYSZTOF LESZCZYŃSKI
- Berta – JADWIGA MIRECKA
ALICJA PAWLAK
JOLANTA ZIELIŃSKA
- Oficer – ZBIGNIEW MACIAS
EUGENIUSZ NIZIOŁ
- Ambroży – LEONARD KATARZYŃSKI
- Notariusz – JÓZEF MITUTA (art. chóru)



← tygryna

Ambrosy

← szalik ze stonny

← produkty surowe

← wrona, gabe poruczek

← wiskin buty

gwi. miedzi

OSTATNI Z KLASYKÓW

„... Po śmierci Napoleona znalazł się drugi człowiek, o którym mówi się co dzień w Moskwie i w Neapolu, w Londynie i w Wiedniu, w Paryżu i w Kalkucie. Granicami sławy tego człowieka są granice cywilizacji, a ma on zaledwie trzydzieści dwa lata...”

Stendhal

Gdyby Rossini napisał w życiu tylko „Cyrulika sewilskiego” – tym jednym dziełem zapewniłby sobie nieśmiertelność; gdyby jednak opery tej w ogóle nie napisał – wpływ jego na losy europejskiego teatru muzycznego i jego pozycja historyczna uległyby niewielkiej zmianie. Niewątpliwie talent i temperament Rossiniego objawiły się najpełniej w operze komicznej (sam on zresztą był tego w pełni świadomy), ale błędem byłoby utrzymywać, że poza tą dziedziną Rossini jako artysta nie miał już nic do powiedzenia. Haydn osiągnął szczyt swej twórczości w symfoniach i kwartetach, co jednak bynajmniej nie upoważnia do lekceważenia jego oratoriów, mszy i oper. Schumann zabłysnął pełnią geniuszu w utworach fortepianowych, ale i jego pieśni, muzyka kameralna i symfoniczna mają wielkie, trwałe wartości. Verdi czuł się lepiej na terenie opery poważnej niż komicznej, ale nikt z tego powodu nie zakwestionuje wartości jego „Falstaffa”. Dlaczegoż więc Rossiniego utożsamia się z operą komiczną lub, idąc jeszcze dalej, formułuje się twierdzenie w rodzaju: „Rossini to Cyrulik”?

Czyż jest możliwe, aby triumfy, jakich przed nim nie zaznał żaden muzyk, zawdzięczał Rossini jedynie temu, że potrafił tylko bawić? Czyż jest możliwe, aby tacy arystokraci ducha, jak Goethe, Schopenhauer, Hegel, Byron, Leopardi, Balzac, Stendhal, Heine i inni, uznawali w nim tylko rodzaj trefnisa muzycznego Europy? Wśród 38 oper Rossiniego aż 24 ma tematykę poważną, a tylko 14 – komiczną.

Operą poważną („Demetriusz i Polibiusz”) Rossini rozpoczął swą twórczość na polu teatru muzycznego i operą poważną („Wilhelm Tell”) ją zakończył. Za życia Rossiniego znajdowało się w obiegu teatralnym

więcej jego oper poważnych niż komicznych, a popularność „Tankreda” czy „Semiramidy” bynajmniej nie ustępowała popularności „Cyrulika”. Wagner w rozmowie z Rossinim ani słowem nie wspomniał o „Cyruliku” lub innej operze komicznej, a składał hołd jako autorowi „Otella”, „Mojżesza”, „Tella” i „Stabat Mater”. Jeśli Meyerbeer określał Rossiniego jako „Jowisza muzyki”, Bellini jako tytana, a Bizet jako największego muzyka obok Mozarta, to na pewno Rossini dał swej epoce coś więcej niż tylko miłą zabawę. Był on niemal dyktatorem europejskiego teatru muzycznego pierwszej połowy XIX wieku i na tym terenie dominował, podobnie jak Beethoven na polu muzyki symfonicznej i kameralnej, Schubert – pieśni, Paganini – muzyki skrzypcowej, a Chopin – muzyki fortepianowej. Znalazł jednego tylko godnego siebie rywala: Karola Marię Webera, który jednak, choć mógł z nim mierzyć się pod względem indywidualności artystycznej, nie mógł w żadnym wypadku rywalizować pod względem wpływu na losy europejskiego teatru muzycznego swej epoki.

Najczęściej zarzuca się Rossiniemu kult wirtuozostwa wokalnego. Nie Rossini był twórcą tego wirtuozostwa, lecz odziedziczył je po szkole neapolitańskiej. Prawda, że jego niemieccy czy francuscy koledzy pisali partie wokalne w sposób mniej wirtuozowski, lecz w dużej mierze ze względów... od nich niezależnych. Śpiewacy włoscy dysponowali bez porównania lepszym materiałem głosowym i techniką wokalną niż niemieccy i francuscy. Owa wyższość musiała mieć swój wpływ na opracowywanie partii wokalnych, kompozytor bowiem musi się liczyć z możliwościami wykonawców, dla których dany utwór przeznacza. „Dobry śpiewak – oświadczył w roku 1851 – powinien być tylko sumiennym wykonawcą idei kompozytora, próbując przedstawić ją w sposób najbardziej dokładny i jasny... Tylko kompozytor i poeta mają prawo uważać się za twórców...”

Wagner już po rozmowie z Rossinim zarzucił twórcy „Tella”, iż nie traktował on swej sztuki jak religii. Traktowanie muzyki jak religii spotykamy jedynie u romantyków (a i to nie u wszystkich). W innych epokach, nie wyłączając dzisiejszej, kompozytor traktuje muzykę tylko jako uczciwie i solidnie wykonywane





- ← frame biate
- ← name ispalis
- ← name cyfinsky
- ← biate istmicygh
- ← name kwanaty i muschi

CHOIR I

- ← name frash
- ← biate kamirelly i manliety

← name

← name

← Kotunuy (winyygyadisi)

u. vizivind.

rzemiosło. Tak zwłaszcza pojmowali muzykę klasycy, a Rossini uważał się za „ostatniego z klasyków”. Z klasykami łączy go nie tylko prostota i jasność wypowiedzi oraz troska o staranność formy, ale i traktowanie muzyki jako sztuki samowystarczalnej, działającej na słuchacza przede wszystkim pięknym dźwiękiem. Gluck oświadczył, że komponując stara się zapomnieć, iż jest muzykiem, a dąży do tego, aby być raczej malarzem i poetą. Rossini natomiast jest przede wszystkim muzykiem. Wypowiada w swych dziełach całą gamę najrozmaitszych uczuć i nastrojów, maluje najróżnorodniejsze sytuacje i charaktery, nie zapomina jednak nigdy o kanonach piękna muzycznego. Ważne jest dla niego, co postacie na scenie mówią, ale dużo ważniejsze to, co śpiewają. Umiar, równowaga między treścią a formą, powściągliwość w traktowaniu wszystkich tematów i problemów, bez uszczerbku dla szczerości i naturalności wypowiedzi – oto zasadnicze cechy łączące go z klasykami. W jednym z listów pisze Mozart: „Podobnie jak namiętność, jakkolwiek byłaby gwałtowna, nigdy nie powinna przekroczyć granic dobrego smaku, tak i muzyka, nawet w najstraszliwszej sytuacji, nie powinna nigdy obrażać ucha, ale i wtedy jeszcze je urzekać, słowem – pozostać zawsze muzyką”.

Słowa te w całej pełni dadzą się zastosować do estetyki Rossiniego.

Wiarosław Sandelewski
„Rossini” – fragmenty
PWM, Kraków 1968

(...) Nasz Teatr Wielki, choć w równie zawrotnym tempie przygotował swoją inscenizację „Cyrulika”, odniósł nią natychmiast kolejny sukces. Ale i w tym nie ma żadnego cudu, bo spektakl ów został znakomicie opracowany przez wszystkich realizatorów i wykonawców. Z pietyzmem podszedł do „Cyrulika sewilskiego” sprawujący kierownictwo muzyczne przedstawienia Wojciech Michniewski. (...)

(...) Nadzwyczaj interesującego zabiegu inscenizacyjnego dokonali reżyser – Ryszard Peryt i scenograf – Janusz Wiśniewski, którzy zdecydowali się na to, by pokazać nam „Cyrulika” tak jakby uczynił to antrepreneur jednego z dziewiętnastowiecznych włoskich teatrzyków ulicznych: dyrektor najchętniej posługujący się konwencją commedii dell’arte, ponieważ ta w najbardziej sugestywny i zrozumiały dla odbiorcy sposób wiedzie go przez meandry akcji i uczuć bohaterów. Nasi realizatorzy idą dalej – nie tylko pokazują nam tę konwencję, ale bawią nią siebie i publiczność. Czynią to jednak z szacunkiem dla dzieła Rossiniego i dzięki temu poważne, wcale nie „w ogóle” śmieszne, ale tylko współczesnych widzów śmieszące uczucia bohaterów i skomplikowane intrygi toczą się przed naszymi oczami pół żartem – pół jednak serio... (uczucia te są tak mocne i silne, że potrafią... podnieść klawesyn!). (...)

Łódzcy artyści skrupulatnie i na ogół z powodzeniem wszystkie okazje wykorzystują, czyniąc to – co godne szczególnej pochwały – z zaświadczną ich dojrzałość świadomością, że każda z postaci jest elementem przedstawianego świata, każda z ról – częścią rzeczywistości scenicznej. Wielkie należą im się za to brawa, tym bardziej, że każda z partii nastrecza nie małe trudności wykonawcze, każda z ról – to poważne zadanie aktorskie (...)

Ewa Pankiewicz

„Express Ilustrowany” – 10.07.85.

„Przebój nr 1” – fragmenty recenzji



TREŚĆ LIBRETTA

AKT I

Odsłona pierwsza

O świcie przed domem doktora Bartola pojawia się grupa muzykantów; przy ich wtórze hrabia Almoviva śpiewa miłosną serenadę pod oknami Rozyny, wychowawcy starego doktora, której wdzięczna postać podbiła całkowicie jego serce. Rozyna jednak nie pojawia się w oknie. Strapiony hrabia, odprowadzając muzykantów, sam również zamierza się oddalić, lecz oto szczęśliwy los zsyła mu nieoczekiwanie sojusznika w osobie sprytnego, wszędobylskiego cyrulika, Figara; Almoviva poznaje w nim swego sługę z dawniejszych czasów. Za radą Figara hrabia (który na czas pobytu w Sewilli przybrał imię Lindora) raz jeszcze zaczyna śpiewać pod oknem Rozyny i tym razem udaje mu się zamienić z dziewczęciem kilka słów. Niestety, Rozyna spłoszona jakimś hałasem wewnątrz domu, szybko zatrzaskuje okno, przedtem jednak, zdążyła upuścić mały liścik. Hrabia z Figarem dowiadują się z niego, iż trzeba działać szybko, bowiem stary doktor Bartolo sam nosi się z zamiarem poślubienia Rozyny i dlatego ukrywa ją zazdrośnie przed światem. Sprytny Figaro poddaje myśl, aby Almoviva przebrał się za żołnierza z przybywającego właśnie do Sewilli pułku i starał się uzyskać kwatery w domu doktora. Obydwaj cieszą się już z góry powodzeniem swego planu.

Odsłona druga

Młodzieniec noszący imię Lindor wzbudził uczucie w sercu Rozyny; chciałyby poznać go bliżej, co nie jest wcale łatwe wobec podejrzliwości Bartola. Piszze więc list do Lindora, a służący Figaro, który z racji swego zawodu cyrulika ma wolny wstęp do domu doktora, podejmuje się doręczyć go młodzieńcowi, zapewniając zarazem Rozynę o miłości Lindora do niej. Bartolo coś podejrzewa – wie, że hrabia Almoviva przybył do Sewilli, wie, że Rozyna wpadła mu w oko. Prosi więc o radę nauczyciela muzyki, Don Bazylia, chciwego i przekupnego intryganta, który we własnej arii daje wyraz przekonaniu, że najlepszym w tym wypadku środkiem jest plotka i obmowa, przy pomocy której można całkowicie pogrążyć niewygodnego intruza.

Pojawia się Almoviva, przebrany zgodnie z radą Figara za kawalerzystę i żąda kwatery w domu doktora. Udając pijanego, lekceważy przedstawione mu przez doktora zaświadczenie zwalniające go z obowiązku udzielania kwatery i najwyraźniej daje mu do poznania, iż gotów jest nawet siłą i zbrojnie przeprowadzić swoją wolę.

Zabawna utarczka powoduje coraz większy hałas – na ulicy gromadzi się tłum gapiów, aż wreszcie wkracza zaalarmowany patrol wojskowy, by aresztować awanturnika. Gdy jednak Almoviva wyjawia po cichu dowodzącemu oficerowi swoje nazwisko i tytuł, przedstawiciele prawa wycofują się pośpiesznie, oddając mu honory – ku zdumieniu Bartola.

AKT II

Almaviva nie zdołał jednak zakwaterować się w mieszkaniu doktora. Próbuje więc szczęścia ponownie, tym razem udając ucznia Don Bazylia imieniem Alonzo, by w zastępstwie chorego rzekomo mistrza udzielić Rozynie lekcji śpiewu. Podstęp udaje się – młodzi zdążyli już zamienić parę słów, gdy nagle zjawia się sam Don Bazylis. Sytuację ratuje Figaro, który właśnie przybył, by ogolić Bartola; wspólnie z Rozyną i Almavivą wmawia on w Bazylia, iż jest ciężko chory i powinien co prędzej położyć się do łóżka. Po jego odejściu, Figaro zaczyna wreszcie golić Bartola, zaś Rozyna i rzekomy Alonzo wracają do przerwanej lekcji. Jednak wśród czułych słów oboje zapominają o ostrożności, toteż Bartolo wkrótce orientuje się w sytuacji. Wściekły wygania Almavivę i cyrulika z domu, Rozynę zamyka na klucz w pokoju, sam zaś śpieszy do notariusza, by tego samego jeszcze dnia wziąć ślub i w ten sposób zażegnać raz na zawsze wszelkie niebezpieczeństwa ze strony Almavivy.

Tymczasem wybucha burza. W potokach deszczu pojawia się przed domem doktora Figaro i Almaviva i po drabinie przez balkon wchodzi do wnętrza, by uprowadzić Rozynę. Ta początkowo wzbrania się, Bartolo bowiem ostrzegł ją, iż młodzieniec imieniem Lindor wcale jej nie kocha i jest tylko narzędziem w ręku Almavivy. Wnet jednak wyjaśnia się, że Lindor i Almaviva to jedna i ta sama osoba. Kiedy wreszcie cała trójka decyduje się uciekać, okazuje się, że chytry Bartolo zdążył, w tym czasie sprzątnąć drabinę, zaś do mieszkania wkracza zaproszony przezeń w charakterze świadka Don Bazylis wraz z notariuszem. Obrotny Figaro oświadcza jednak notariuszowi, iż wezwano go po to właśnie, by połączył węzłem małżeńskim Rozynę z Almavivą, zaś skuszony brzęczącą sakiewką Don Bazylis składa obok Figara swój podpis jako świadek. Bartolo przybywa za późno – kontrakt ślubny został już podpisany.

SEZON 1984/85

PREMIERA 6 lipca 1985

Rysunki – JANUSZ WIŚNIEWSKI

Redakcja programu – Tomasz Graczyk

Redakcja techniczna – Leszek Sochaczewski

Reprodukcje – Chwaliśław Zieliński

Wydawca: Teatr Wielki w Łodzi

Nakład: 5.000 szt.

Cena programu: 50 zł.

Druk: Ł.Z.Graf. Zam. 334/1104/85. P-10/1715

*** * * * *
Co dwa tygodnie!

← **puch muzyczny** →

ARTYKUŁY * ESEJE *
* RECENZJE koncertów • płyt •
przedstawień operowych • książek
* FELIETONY * WYWIADY *

← **puch muzyczny** →



więcej wiedzieć



więcej słyszeć

← **puch muzyczny** →

PRZEWODNIK PO ŻYCIU * *
* * MUZYCZNYM W KRAJU
I NA ŚWIECIE * * * * *

TEATR WIELKI W ŁODZI
Plac Dąbrowskiego, 90-249 Łódź

Kasy Teatru czynne codziennie w godz. 12,00–19,00
tel 33-77-77, 33-99-60.

Przedsprzedaż biletów odbywa się codziennie z wyjątkiem
niedzieli i świąt na 15 dni naprzód. Bilety można rezerwować
telefonicznie. Zamówienia zbiorowe przyjmuje Biuro
Obsługi Widzów, tel. 33-31-86, 33-99-60 w. 122.

