

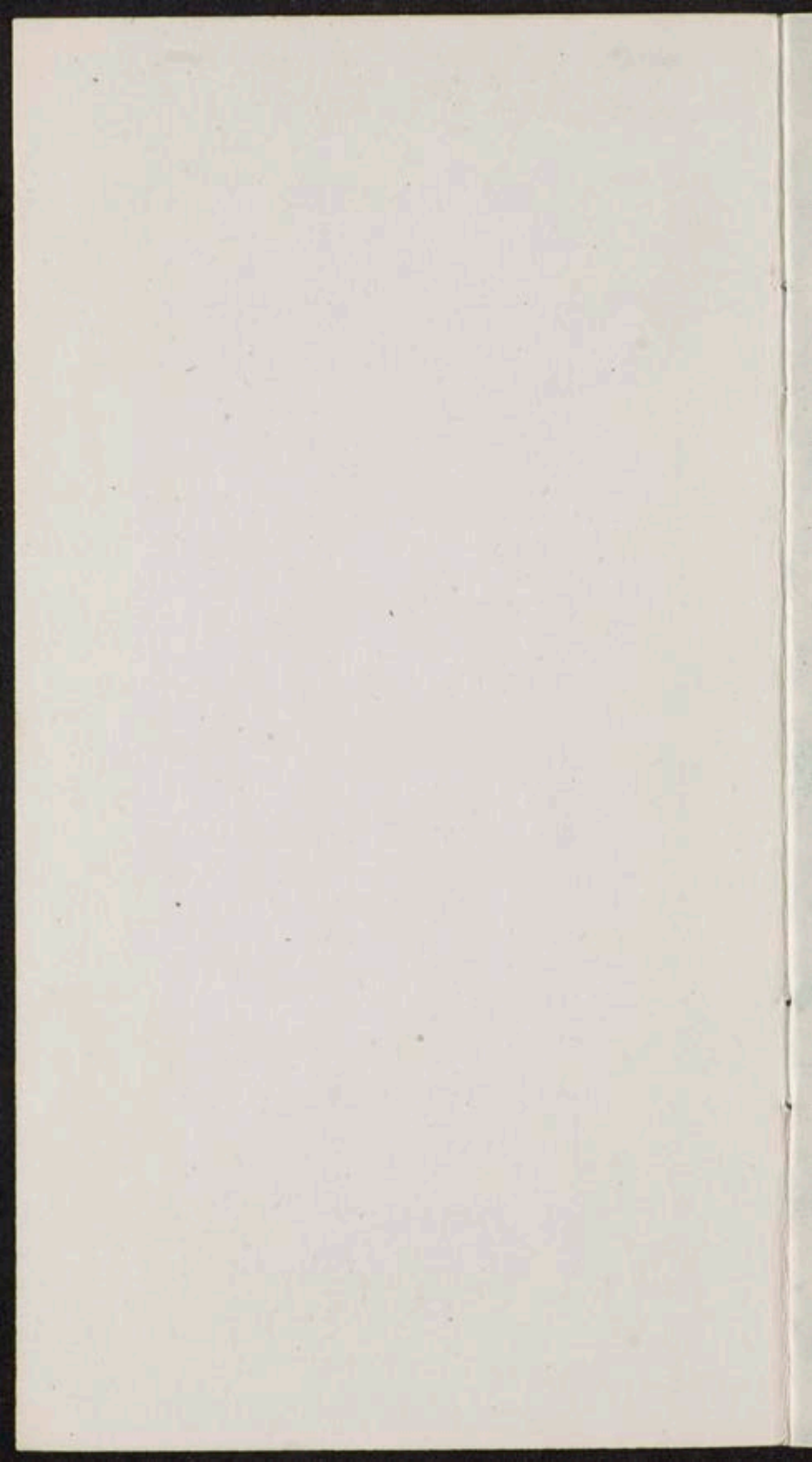
TEATR WIELKI

W ŁODZI

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

GAETANO DONIZETTI

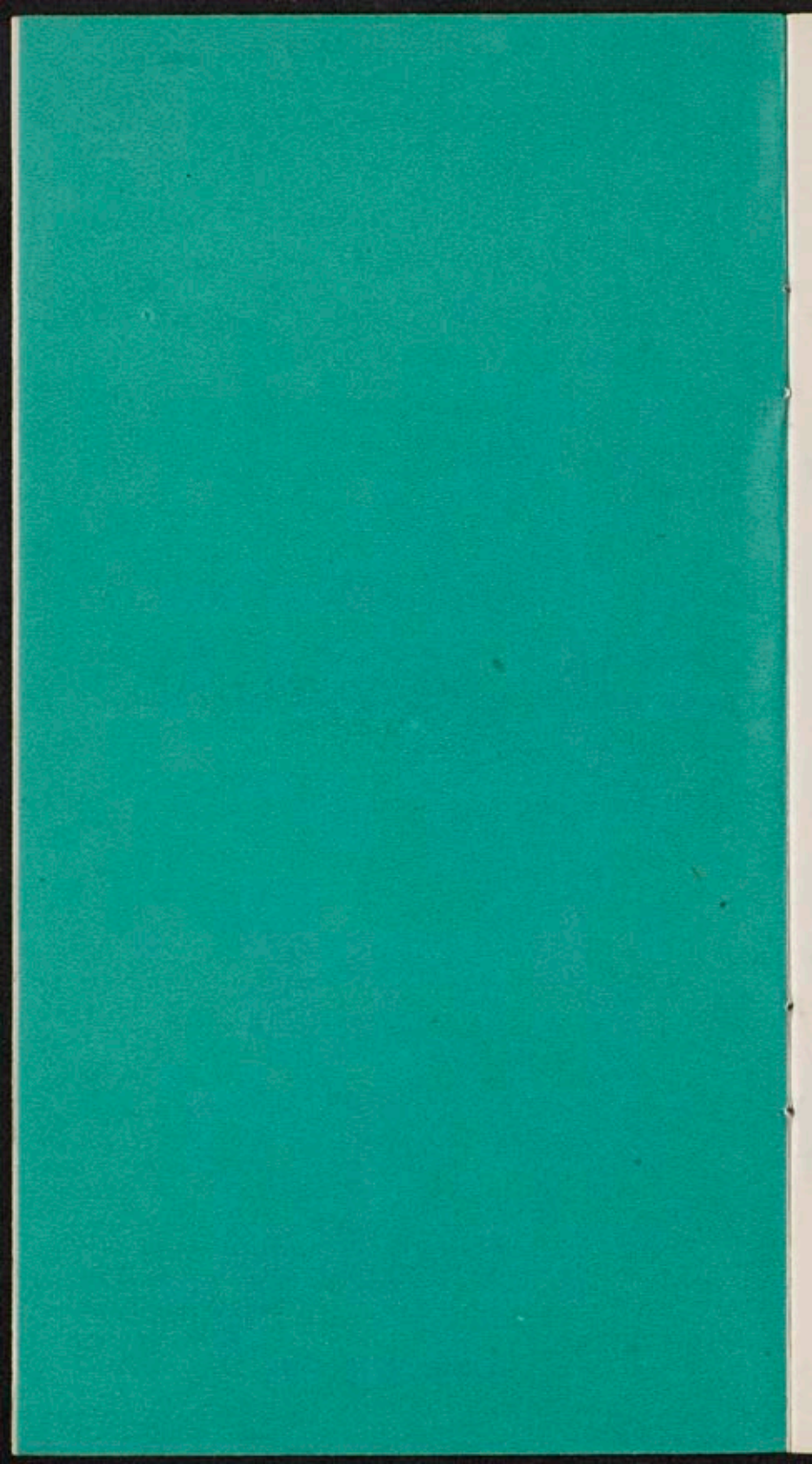
DON PASQUALE



Dyrekcja
Wiesław Kinderman
Tadeusz Kozłowski

GAETANO DONIZETTI
DON PASQUALE

Opera komiczna w trzech aktach
Libretto: Giovanni Ruffini
wg Angelo Anellięo
Tekst polski:
Krystyna Konopacka, Ludwik René



DON PASQUALE

Opera buffa Gaetano Donizettiego

Renesansowa opera, zapoczątkowana wzniosłe jako dramat „muzyczny”, wpatrzona w ideał starogreckiej tragedii, a równocześnie naturalistyczna przez swój śpiew „wyrazisty” (recitativ) – weszła w okres upadku w czasach włoskiego baroku. Mało atrakcyjna była jej tematyka, zaczerpnięta zwykle z mitologii, zresztą mało kto dbał wówczas o prawdę dramatyczną, gdyż publiczności chodziło tylko o pokaz śpiewaczy, dla którego akcja, kostiumy i dekoracje były tylko pretekstem. Spowszedniał patos tekstów i na jaw wychodziła sztuczność i napuszysta pustka poważnych oper, które bynajmniej nie były dobrym teatrem, a jedynie pokazem arii, śpiewanych przez primadonny i kastratów.

W miastach włoskich opery miały taką wziętość, że np. w Wenecji dziesięć teatrów operowych dawało codziennie przedstawienia. Z Wenecji XVII wieku rozchodziły się opery na europejskie dwory, aby im dodać efektownych – choć kosztownych – splendorów barokowych. Drogo np. kosztowała Władysława IV importowana opera włoska nie mająca zresztą żadnej wartości dla polskiej kultury. W każdej rezydencji europejskiej opera włoska przeznaczona była dla uprzywilejowanych klas. Nic dziwnego, że lud począł patrzeć na taką operę oczami zdrowego rozsądku – zresztą już włoski lud poczynął sobie drwić z wynaturzonych oper. Lud wołać zaczął o prawdziwy i żywy teatr, wołał na swój sposób: satyrą, piosenką, śmiechem. W praktyce znaczyło to, że dawna komedia ludowa zaczęła wprowadzać środki operowe: śpiew sceniczny, ale wesoly i cięty w dowcipnej satyrze. Ulubionym tematem opery ludowej było wyśmiewanie opery poważnej; stąd „opera buffa” – opera „na śmieszno”, czyli satyra na poważną operę.



Gaetano Donizetti.

Innych tematów dostarczyła dawna tradycja włoskiej, a zwłaszcza neapolitańskiej komedii ludowej. Neapol był zewnętrznie najbardziej operowym miastem: wąskie uliczki, malownicze zaułki, wnęki z posągami świętych, sklepiki z olejną lampką na froncie – oto dekoracja!

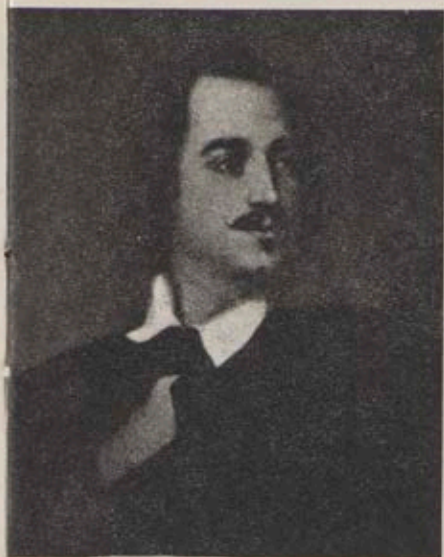
Aktor tej dekoracji, to neapolitański lud – dowcipny, uszczypliwy w piosence, teatralny z natury. Tu ludowa komedia miała od wieków swe odmiany i warianty, swe stałe typy zasilające galerię głównych typów komedii włoskiej. W komedii neapolitańskiej wytworzyły się postacie typowe: bogaty kapitan okrętowy, hałburda-awanturnik, stara niańka, doktor szarlatan straszący pacjenta łaciną, leniwy obżartuch, szczwany sługa itd. itd. Te typy występowały w międzyaktach poważnych oper, ostrząc sobie języki na ich wzniosłych frazesach. Wesole dwa międzyakty grywane w poważnej operze „Olimpiade” G. B. Pergolesiego w Neapolu w roku 1733 tworzyły dwuaktową całość – małą operę komiczną pt. „La serva padrona” („Służąca panią”) również z muzyką Pergolesiego. Ten drobiazg operowy można uważać za moment powstania samoistnej opery buffo. Zanim buffa, z sublokatora w poważnej operze, stała się gospodarzem i gospodarowała na własnym, miała sporo tematów przygotowanych przez intermedia i – ogólnie mówiąc – przez „commedię dell’arte” czyli przez improwizowany teatr ludowy. Temat pierwszej buffy „Służąca panią” nie jest zawily: stary zakochany musi znosić tyranie młodą dziewczynę, która skutecznie romansuje z młodym kawalerem; w końcu młodzi wystrychną starego na dudka... I oto już mamy temat, który powróci w „Cyruliku sewilskim” i w „Don Pasquale” – odwieczny temat niezliczonych oper buffo i francuskich oper komicznych, temat, który można określić: *wesola zmowa*.

Historia opery buffa, to historia teatru muzycznego, to długi spis nazwisk i tytułów, to historia wędrówek grup teatralnych po świecie. Niech nam wystarczy tylko „awans socjalny” opery buffo: z farsy i satyry rozwija się buffa aż po sam szczyt komedii muzycznej. Jeszcze „Wesele Figara” Mozarta ma jako podtytuł: *opera buffa*, podobnie i „Don Juan”. Ciekawe jednak, że z najslawniejszych mistrzów kompozytorów włoskich XVIII wieku (Piccini, Paisiello, Galuppi, Cimarosa)

ani jeden nie jest znany z dzisiejszych repertuarów operowych. A właśnie wiek XVIII – to był właściwy okres włoskiej buffy. Dawną buffę wskrzesił młody Rossini w roku 1816 pisząc „Cyrulika sewilskiego” – arcydzieło wiecznie młode, najczystszy przykład opery buffo. A jednak była to już tylko uroczą zjawą d a w n e g o teatru, jeszcze zaklęta do życia u progu romantyzmu. Komedialna z bufonadą, z melodyjnym wdziękiem, ale również z najlepszymi tradycjami dojrzałej buffy sytuacyjnymi zespołami, chórem, z wzorzystymi finałami.

W takim momencie na widownię operową Włoch wszedł Donizetti.

Gaetano Donizetti pochodził z Bergamo, miasta we solków i wędrownych przekupniów. Niezwykle płodny, napisał 67 oper, poza tym uwertury, kantaty, dzieła kościelne i kameralne. Miał w młodości zostać oficerem, ale niespodziewany sukces operowy skierował go w stronę teatru, a dalsze sukcesy wysunęły go na pierwsze miejsce wśród kompozytorów oper włoskich. Piastował też kierownicze stanowiska w Neapolu, Mediolanie, Wiedniu i Paryżu. Jako kompozytor oper „Lukrecja Borgia” (Mediolan, 1833), „Łucja z Lammermoor” (Neapol, 1835), „Napój miłosny” (Mediolan, 1837), „Córka pułku” (Paryż, 1840), „Don Pasquale” (Paryż, 1843) – zdobył Donizetti światowy rozgłos i znaczenie pierwszego przedstawiciela współczesnej opery włoskiej. Po śmierci Belliniego i przed wejściem gwiazdy Verdiego, był Donizetti czołowym przedstawicielem opery włoskiej, bo starzejący się Rossini już od dawna przestał pisać opery i żył w Paryżu w sybarytańskiej beczynności. W Polsce opery Donizettiego znane były jeszcze z czasów dyrekcji Kurpińskiego, który w roku 1838 wystawił w Operze Warszawskiej „Napój miłosny”. Ale dopiero następca Kurpińskiego, Tomasz Napoleon Nidecki wprowadził do repertuaru warszawskiego kolejno opery: „Łucję z Lammermoor”, „Betti”, „Lukrecję Borgię”, „Córkę Pułku”, „Don Pasquale”, „Lindę z Chamounix”, „Rozalię” i „Belizariusza”. W przeciągu kilkunastu lat Warszawa poznała wszystkie znaczniejsze opery Donizettiego. Arie z tych oper śpiewano jako pieśni patriotyczne, np. arie z „Lukrecji” jako pieśń „Zgasły dla nas promień nadziei”, lub chór weselny z „Łucji” jako marsz Mierosławskiego: „Do broni, bracia, powstańmy wraz”.



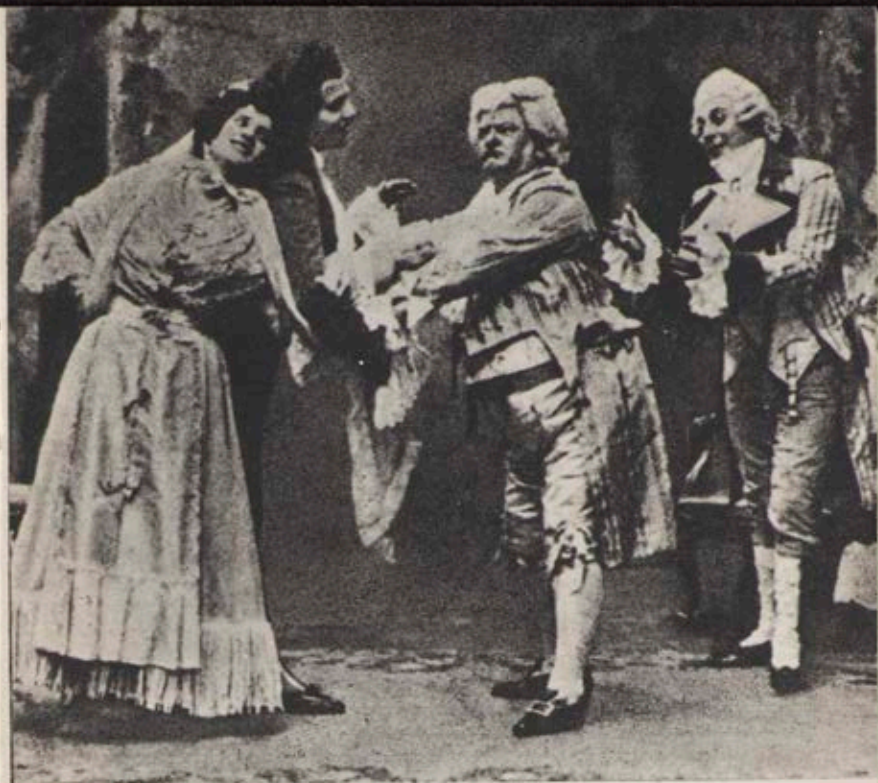
Pierwsi wykonawcy „Don Pasquale”: Giovanni Mario (Ernesto), Giulia Grisi (Norina), Luigi Lablanche (Don Pasquale), Antonio Tamburini (Malatesta).



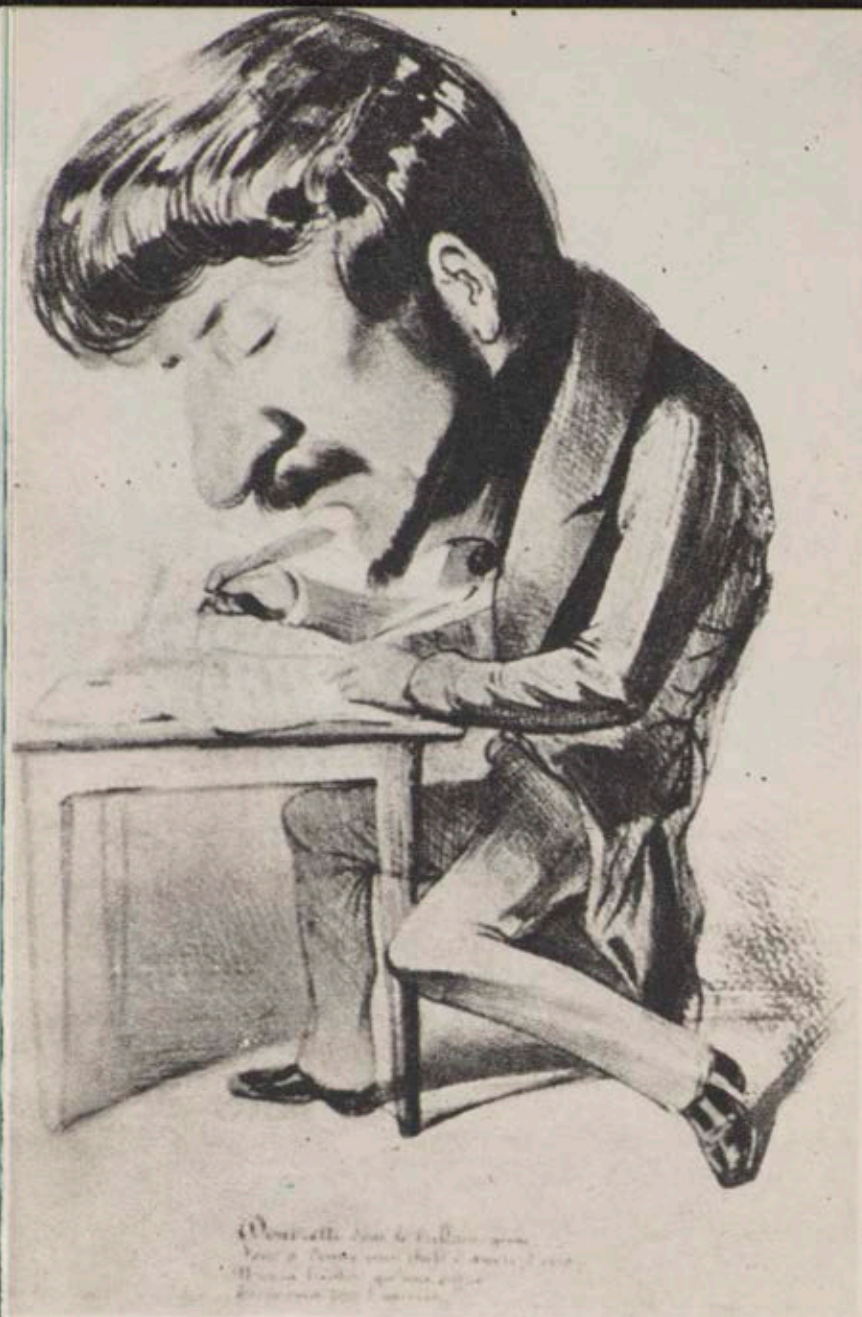
Donizetti przez dłuższy czas poszukiwał właściwego tematu dla opery buffo i bliski był nawet komponowania po raz drugi (obok Rossiniego) opery do tekstu „Cyrulika sewilskiego” wg Baumarchais. Zamiast tego wykorzystał jednak tekst Angelo Anellięo, komponowany już uprzednio przez Stefano Pavesiego i zawierający wiele podobnych sytuacji do „Cyrulika”. Opera została napisana w bardzo krótkim czasie, premiera odbyła się w Paryżu 3 stycznia 1843 roku w świetnym wykonaniu włoskich artystów opery buffo (Lablanche, Tamburini, Mario, Giulia Grisi). W ciągu roku 1843 i 1844 odbyły się dalsze premiery (Wiedeń, 6 operowych teatrów niemieckich).

Sto lat temu, kiedy świat znał już opery młodego Verdiego, zaczął się zmierzch Donizettięo. Z trudem utrzymywała się na scenie „Łucja” i „Napój miłosny”. Natomiast niezbyt wysoko niegdyś ceniona buffa „Don Pasquale” pozostaje młoda, zachowuje swą świeżość i sceniczność. Dziś czujemy, że zgrabna, wdzięczna, dowcipna muzyka Donizettięo utrzymuje przy życiu te marionetki teatru komedyjnego i temat, który jest odwieczną „wesołą znową”. Co za rytmika w zespołach i w finałach! Śmiechy i chichoty w orkiestrze, komentarze instrumentów jakby biorących udział w akcji scenicznej! Z paplaniny recitativów, z groteskowych sytuacji wyrastają melodie zgrabnie skrojone, elegancko podane. Żywa muzyka, po dziś dzień żywa – a zaszczeniona na pradawnych tradycjach włoskiego teatru ludowego.

Karol Stromenger
(artykuł z programu Opery Łódzkiej, 1955)



*Scena z mediolańskiej inscenizacji „Don Pasquale” 1905,
(od lewej: Storchio, Sobinoff, Pini-Corsi i De Luca)*



Karykatura Donizettiego, Paryż 1840

GAETANO DONIZETTI

Urodził się 29 listopada 1797 roku w Bergamo. Studiował pod kierunkiem Simona Mayra, a następnie kształcił się w konserwatorium w Bolonii. W roku 1818 zadebiutował operą „Henryk, hrabia Burgundii”. W ślad za nią posypały się dalsze opery, których młody kompozytor tworzył po kilka w ciągu roku. W roku 1830 Gioacchino Rossini, liczący zaledwie lat 38, oznajmił nieoczekiwanie, iż po „Wilhelmie Tellu” nie zamierza się już poświęcać kompozycji i swoje miejsce ustępuje Donizettiemu, jako najwybitniejszemu spośród współczesnych kompozytorów operowych. I istotnie, na okres lat kilkunastu zawładnął Donizetti niemal niepodzielnie włoską operą. Jedyne jego poważny rywal, Bellini, zmarł w roku 1835, a młody Verdi próbował dopiero swych sił. Będąc pierwszym we Włoszech, był jednocześnie Donizetti czołowym kompozytorem operowym w Europie, dopóki światowa hegemonia opery włoskiej nie została przełamana przez twórców francuskich i niemieckich. W roku 1834 zostaje Donizetti profesorem konserwatorium w Neapolu. Wkrótce przenosi się do Paryża, gdzie jego opery: „Córka pułku” i „Faworyta”, wystawione z udziałem najślawniejszych śpiewaków, spotykają się z niebywałym powodzeniem. Niestety, na ostatnie lata jego życia padł tragiczny cień nieuleczalnej choroby umysłowej. Zmarł 8 kwietnia 1848 roku w Bergamo.

Spośród 70 oper Donizettiego zaledwie kilka zachowało do dziś swą żywotność; należą tu w pierwszym rzędzie „Lucja z Lammermooru” i „Faworyta”, a z oper komicznych – „Napój miłosny” i „Don Pasquale”. Inne – jak „Lukrecja Borgia”, „Maria di Rohan” czy „Linda z Chamounix” – rzadko już dziś pojawiają się na scenach.

Józef Kański, Przewodnik operowy, 1978

DON PASQUALE

jedenastodniowy cud

W dzień po udanej premierze „Don Pasquale” w Teatrze Włoskim w Paryżu Donizetti napisał do Rzymu do swego przyrodniego brata, że ta najnowsza opera kosztowała go „wiele trudu: jednaście dni”.

Za tymi słowami, będącymi tak typową dla Donizettiego mieszaniną dumy i skromności, kryją się okoliczności, które mniej doświadczonego i o mniejszym talencie kompozytora doprowadziłyby do niechybnego fiaska.

„Don Pasquale” jest ostatnim przejawem starej tradycji opery buffa sięgającej poprzez „Cyrulika” Rossiniego do komicznego intermezza neapolitańskiego i „Służącej panią” Pergolesiego. Opera buffa osiągnęła swą największą popularność podczas kampanii napoleońskiej. Być może właśnie element improwizacji kształtujący politykę i granice tych czasów sprawił, że opera komiczna zyskała sobie tak wiele sympatii. Podczas lat 20-tych XIX wieku moda ta zaczęła wyraźnie przemięć; proces ten postępował aż do roku 1842 – roku „Nabucca” Verdiego – kiedy to nagły przypływ entuzjazmu i heroizmu Risorgimento sprawił, że opera buffa wydała się trywialna i przestarzała.

Napisanie przez Donizettiego komedii pod koniec roku 1842 było przedsięwzięciem co najmniej ryzykownym. Minęło 10 lat od chwili, gdy skomponował on swoje ostatnie poważniejsze dzieło w tym duchu – „Napój miłosny”, zaś spośród 26 oper, które stworzył w tamtym okresie jedynie cztery były o tematyce poważnej czy tragicznej. O wyborze tematu humorystycznego w danym momencie zadecydowała obecność w zespole Théâtre des Italiens basy Luigi Lablanche i barytona Antonia Tamburiniego. Obaj byli sławni ze swych ról komicznych i Donizetti znał dobrze ich możliwości, gdyż w ciągu minionych 20 lat wielokrotnie z nimi współpracował. Dobór pozostałych dwóch śpiewaków był raczej dziełem przypadku. Giulia Grisi była czołową primadonną tamtego okresu, jednak czołowe kreacje tworzyła artystka w repertuarze tragicznym. Tenor Mario, który zadebiutował na scenie zaledwie kilka lat

przedtem, był już sławny dzięki pięknemu głosowi i znakomitej grze aktorskiej, lecz nie wykazywał specjalnego zainteresowania operą buffa. Dopasowując partię Ernesta do możliwości Maria, Donizetti dał mu rolę przede wszystkim romantyczną. Komediowość postaci Ernesta uwidacznia się jedynie w chwili, gdy wpada on nagle w trakcie udawanej ceremonii zaślubin w akcie

II jako humorystyczny alter-ego Edgara przy podpisywaniu ślubnego kontraktu Łucji w „Łucji z Lammermooru”.

Zmian w librecie dokonał na zlecenie Donizettiego **Giovanni Ruffini**. Ruffini był jednym z szerokiej rzeszy włoskich uchodźców politycznych z trudem wiążących koniec z końcem w Paryżu i których pociągał niefrasobliwy i zamożny Donizetti. Pomysł adaptacji starej i zupełnie zapomnianej sztuki Angelo Anelliego „Ser Marc'Antonio” był kolejnym ryzykiem, ale w końcu decydował się na to sam kompozytor. Donizetti również przedstawił własne sugestie co do uproszczenia, zmodyfikowania i uwspółcześnienia akcji.

Pierwsze projekty Ruffiniego były na tyle obiecujące, że praca nad operą ruszyła dość szybko. Jednak jak można było tego oczekiwać, Donizetti prosił o dalsze zmiany i poprawki, a w niedługim czasie odrzucał pogardliwie całe ustępy i tak niecierpliwie domagał się nowych wersji, że w końcu Ruffini odmówił umieszczenia swego nazwiska na wydrukowanym librecie. Dopiero w 100 lat później, gdy opublikowano fragmenty korespondencji Ruffiniego dowiedziano się o przykrych doświadczeniach twórcy libretta i nieporozumieniach z kompozytorem. Donizetti dyskretnie ukrywał przed Ruffinim główną przyczynę swych zastrzeżeń do pewnych fragmentów libretta: zamierzał on wykorzystać w „Don Pasquale” fragmenty muzyczne użyte już poprzednio w innych utworach.

Istnieją przynajmniej cztery przypadki muzycznych zapożyczeń w „Don Pasquale”. Pierwszy pojawia się w akcie I: beztróskie „Un fuoco insolito” tytułowego bohatera, w którym stary człowiek oświadcza, że czuje się jak dwudziestoltni młodzieniec, pochodzi z tenorowej cabaletty z opery „Gianni di Parigi”. Fragment ten, transponowany o kwartę w dół z oryginalnej tonacji F-dur, został skomponowany w roku 1831 dla tenora Rubiniego. „Gianni di Parigi” był niewystawia-

ny aż do roku 1839, kiedy to zagrano go w La Scali bez pozwolenia Donizettiego. Ten nielegalny zabieg doprowadził do procesu między kompozytorem a wydawcą, Giovannim Ricordim i doprowadził do zakazu dalszych wystawień tej opery. Tak więc jedynie mediołańczycy mogli ewentualnie doszukiwać się źródła pochodzenia tego fragmentu.

Wszystkie pozostałe zapożyczenia występują w akcie III. Pierwsze, to śpiew Noriny „Via, caro sposino”, kiedy rozkazuje ona staremu Pasquale iść spać. Melodia ta ujrzała po raz pierwszy światło dzienne jako cabaletta dodana do neapolitańskiej inscenizacji „Napoju miłosnego” dla śpiewaczki Eugenii Taddini. Donizetti ograniczył wykorzystanie tej muzyki w jej oryginalnym brzmieniu poza obrębem Neapolu i mógł być spokojny, że przeniesienie muzyki do nowej opery pozostanie tajemnicą dla wszystkich z wyjątkiem publiczności Teatro San Carlo.

Kolejne zapożyczenie, to walc, który kończy śpiew chóru służących w III akcie „Don Pasquale”. Po raz pierwszy pojawił się on w albumie pewnej damy. Neapolitański bibliotekarz Florino opowiada – a potwierdza tę historię rękopis – że Donizetti napisał ten walc jako autograf dla księżnej Merlin, Kubanki z urodzenia, która była jedną z błyskotliwych dam Paryża w tym okresie. Po skomponowaniu początkowego urywka chóru służących Donizetti stwierdził, że walc księżnej jest idealnym zakończeniem partii chóru. Jak opowiada Florino, Donizetti pożyczył album, przepisał walc i rozpiisał go na orkiestrę. Ostatnie zapożyczenie, to pieśń Donizettiego „La Bohemienne”, której melodia stała się podstawą muzyczną dla chóru kończącego całą operę. Donizetti zażądał od Ruffiniego, by dopasował tekst do tej muzyki, co spowodowało czasowe zerwanie ich kontaktów. Niesnaski trwały jednak krótko i już pod koniec następnego roku wspólnie planowali kolejną operę buffa. Gdyby nie nawal pracy i pogarszający się stan zdrowia kompozytora, nic by chyba nie stało na przeszkodzie, by ukończyć dzieło, które miało stać się dalszym ciągiem „Don Pasquale”.

Partytura „Don Pasquale” w chwili premiery w Théâtre des Italiens różniła się od obecnej. W czerwcu 1843 roku, gdy opera została zaprezentowana w Wiedniu (Donizetti osobiście nadzorował tę premierę) kompo-

zytor dopisał nowy recytatyw, który prowadzi do duetu doktora Malatesty z Don Pasquale kończącego pierwszą scenę w III akcie. Przypuszczalnie Donizetti sam dopisał tekst do nowego recytatywu, co potwierdza rękopis znajdujący się w Museo Donizettiano w Bergamo. Jeśli „Don Pasquale” przekonuje nas do Donizettiego jako do kompozytora, który zaryzykował napisanie opery w niemodnym już gatunku i który ponownie wykorzystał jakieś ulotne fragmenty muzyczne, co pozwoliło w efekcie uzyskać udaną operę – jest to wynik natchnionego profesjonalizmu kompozytora. Już we wczesnej fazie twórczości pomysły muzyczne Donizettiego powstawały w formie kompletnych całości, a doświadczenie wyrobiło w nim instynkt odrzucania tego, co mogło być niejasne. Mimo swej niestaranności, dobrze jednak wiedząc o co mu chodzi, potrafił w nieprawdopodobnie krótkim czasie stworzyć dzieło dużej miary. Warto też zwrócić uwagę, że w akcie II nie ma żadnych interpolacji materiału muzycznego już istniejącego; akt ten jest doskonałym przykładem nieprzerwanego rozwoju muzycznej koncepcji od początku do końca. Każda niespodzianka, każde wyjaśnienie zagadki mają niezapomniany swoisty charakter. Począwszy od partii Noriny w trio („Sta a vedere”), kiedy to z trudem ukrywa swoją radość, aż do sceny gdy Ernesto nagle pojawia się na ceremonii podpisania kontraktu ślubnego, drugi akt „Don Pasquale” ani na chwilę nie obniża poziomu całości. Najbardziej chyba zadziwia fakt, że cały ciężar sceniczny spoczywa jedynie na czterech śpiewakach. Można by się zawahać przy twierdzeniu że zakończenie tego aktu jest w tym samym duchu, co finał II aktu „Wesela Figara” Mozarta, jednak nie sposób go porównać do wielkiego komicznego ensemble w „Cyruliku sewilskim” Rossiniego. Doktor Bartolo Rossiniego jest prawdziwym ojcem Don Pasquale. W początkach swej kariery Donizetti wzorował się na Rossinim i stąd też w jego komicznym arcydziele odnajdujemy – choć już w tonie donizettiańskim – zgrabne potwierdzenie zaciągnięcia długu wobec wielkiego poprzednika. „Wielki trud: jedenaście dni”. Prawdziwym cudem tych pracowitych jedenastu dni jest opera, która z niezmiennym powodzeniem zachwyca widownię od 127 lat i w dalszym ciągu nie traci swej siły oddziaływania.

William Ashbrook, Opera News 1970
Przełożyła Małgorzata Musiał

REALIZATORZY

WOJCIECH MICHNIEWSKI

Kierownictwo muzyczne

LECH KOMARNICKI

Reżyseria

TAIMURAZ MURWANIDZE

Scenografia

HENRYK KARPIŃSKI

Przygotowanie chóru

ANDRZEJ CHMIELOWIEC

Współpraca muzyczna

Asystent reżysera: Teresa Siczkowa

Asystent scenografa: Bożena Smolec-Błaszczyk

Asystent chórmistrza: Elżbieta Kwiecień

ORKIESTRA · CHÓR

TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI

Dyryguje – WOJCIECH MICHNIEWSKI ✓

ANDRZEJ CHMIELOWIEC

Solo na trąbce: Edward Miśkiewicz

Jan Pędziwiatr ✓

Inspicjenci: Alicja Derkacz, Urszula Rybicka, Janusz Kuncze

Pianiści korepetytorzy: Aldona Pellowaska, Elżbieta Zwierzchowska, Anatol Jagoda, Piotr Pietrzak

Akompaniator chóru: Piotr Morawicz

OBSADA

Don Pasquale KAZIMIERZ KOWALSKI ✓
WŁODZIMIERZ ZALEWSKI ✓

Malatesta WIESŁAW BEDNAREK ✓
JAN DOBOSZ

Ernesto JERZY RYNKIEWICZ ✓
JERZY WOLNIAK

Norina GRAŻYNA CIOPIŃSKA
MARIA SZCZUCKA
KRYSTYNA RORBACH-WAŁASZEK ✓

Notariusz KRZYSZTOF LESZCZYŃSKI ✓
ANDRZEJ NIEMIEROWICZ

Pierwsza przerwa – 20 minut
Druga przerwa – 15 minut



REGOLE INFALLIBILI PER CONSERVARSANI SANI E VIVERE LUNGAMENTE

GENNAJO

Senza necessità non ti cavar
Sangue, non tua lingua delictata.
Non mangiar carni salate, non lavate
Il capo, ed una spesso il seni lavate:
Una la punta fredda, e del pigliare
Per la bocca è digna paja potata,
Cassellati fare di essa non badate.
Di notte perché danno ti puoi fare.

FEBBRAJO

Usar confusione non ti vuol detto
Perché risiore il freddo e il dolore
Di tosse, non mangiare arrotato, cocotto
Solo il bollito, ch'esser valere,
Cavati sangue, e poi star mondo e netto
Purgati, che sarà lutto il tuo stato,
Sicura se fai quest'ordine avere
Prima di regno e mal francese giannoi.

MARZO

Chi cerca in questo mese di star sano
Bava suo dolo, e sia il suo mangiare
Dolce con poco cotti, e al corpo umano
Bagna d'erbe odorose dove fare,
Non cavar sangue che è cattivo e vano
Senza necessità; né non pigliare
Stroppi, uso del sugo della vieta,
Che giova al capo, ancor la vieta ajtare.

APRILE

Cavati sangue dalla comune vena,
Purgati, mangia carne fresca e ma
Mangiar rafano sulla tua cosa.
Il seno di baltissima osere,
Senza di menta, e carni salate appena
Poco se mangia, che regna avere,
E nell'ultimo giorno della luna,
Perché cattivo, non far cosa alcuna.

MAGGIO

Lavati il capo che non farai male;
Il tuo mangiare, di carni fresche esse,
Cavati sangue del figato vede
E giova molto certo se fole sua,
Non mangiar toste e poid, d'arinate
Nessun perché danno ti leva,
Mangia biancho e lavi del suo sangue
Che giova molto e ti colliga il cuore.

GIUGNO

Bevi e digiuna un bicchier di vino
Che la collera leva e fa star luto,
Ed usi di mangiar buono e sano,
Le letaghe bagnate nell'aceto
Omnino sempre poi sera e mattina.
Mangia leggiera più del consueto,
Fa che essenti molto il communiare,
Ed in uno mai non vagli stare.

LUGLIO

Lavate storo le donne perché affanno
Grande ti potrà dar, ni medicina
Prondi, a cavar sangue la gran donna,
Una la saliva e rube la mattina
Con poco ed acqua che allegrezza danno,
Nelle virande l'agrezza aviano,
Di mangiar pochi frutti ti è concesso,
Ma uso la letaghe fresche al spesso.

AGOSTO

Bevi vin bianco, e carne del mangiare
Di pollastri e vitello naturale
Agresta e col mollo saliva pigliare,
Cavati non mangiar che ti fan male,
Il primo giorno che farà la luna
E pessimo pestifero e mortale;
Non cavar sangue, né far cosa strana
Perché la febbre torrena e quartana.

SETTEMBRE

Mangia ogni cibo che la tua natura,
Ed è tempo essere e molto amato.
Nelle amarezze misterici misterici
Di parte cordati che ti sia presto:
Così allegro starai senza misura
Avendo la mia regale osservata,
Per confortarsi ancora l'ossa cianoso
Il seno di baltissima e digiuna.

OTTOBRE

Bevi vin bianco che fa giovamento,
E mangia carne fresca che non hanno,
Boni latte di capra che in un momento
Ti guarisca il sangue e il polmone:
Una di mangiar pane che costando
Fa star il capo di tutte le persone,
Non mangiar frutti che ti dan molestia,
Né sangue ti cava, né latte testa.

NOVEMBRE

A bagni non andar, essere acciosi
Di casa avanti ch'apparica il sole,
Caldi e essenti ancor no mangiar,
E di pruni del mar gustar si vuole.
Un figato ancor sangue cavare;
Ma non cavar, ascolta le mie parole,
A vitò, ovvero luoghi di calori
Perché la regna e mortuano gli amori.

DICEMBRE

Mangia cavoli, cipolle ed insalate,
Angri, poco dopo pasto, pera,
Cappro, capretti ed ancor ti non gatti
Radice e petruccio a buona ora,
Mangiarli ancora rape sottostate,
La cancinia, ed ancor giannoi di sera.
E di carne di vacca se sia priva
L'ultimo di di luna è senza cattiva.

KALENDARZ STARYCH MĘŻÓW

(...) Żył w Pizie pewien sędzia, zwany Riccardem di Chinzica. Był to człek daleko więcej rozumem celujący niżli siłą fizyczną. Ów, mniemając, że tymi samymi staraniami, jakie do dzieł swych uczonych przykładał, żonę ukontentuje, a będąc bogatym wielce, ją szukać pilnie małżonki, w której by się młodość z pięknnością łączyła. Dzieło wkrótce skutecznione zostało, bowiem niejaki Lotto Gualandi dał mu za żonę swoją córkę imieniem Bartolomea. Sędzia pojął ją nader uroczyście za żonę i wspaniale wesele wyprawił. Jednakże w noc poślubną postarbnął się, chcąc dopełnić małżeńskiej powinności, i ledwie zdołał jeden raz dokonać tego, co z trudem zaczął. Nazajutrz rano dla poratowania upadłych sił, jak człek mizerny i słabego ducha, musiał się uciec do małmazji, kordiałów i innych środków, co by go do życia przywrócić były zdolne.

Wówczas to pan sędzia jął się po raz pierwszy dobrze nad swoimi siłami zastanawiać i obliczać je ściślej niż wprzód. Uczyniwszy rachunek, postanowił nauczyć żonę swoją kalendarza, dobrego dla dzieci, co się gramatyki uczą. Według jego wywodów, nie było takiego dnia, na który by nie tylko jedno, ale i kilka świąt nie przypadało. Dla ich należytego uczczenia żony i mężowie winni się wstrzymać od folgowania swym cielesnym chuciom. Do tych świąt przydał jeszcze dni postu, suche dni, wigilie, dni apostołów i innych świętych, piątki i soboty, niedzielę jako dzień Zbawiciela, a także niektóre odmiany księżyca i siła innych wyjątków. Mniemał widocznie, że robotę w łóżnicy małżeńskiej można podawać w taką odwłokę jak różne sprawy w sądzie. Tym sposobem, ku wielkiemu zmartwieniu żony, którą zaledwie raz (albo i wcale) na miesiąc dojeżdżał, rzemiosłem małżeńskim się parał, trzymał przy tym żonę pod ścisłym nadzorem, aby ktoś inny nie zapoznał jej z dniami roboczymi, tak jak on ze świątecznymi.

Pewnego dnia, w czasie upalnego lata, Imc Riccardo zapragnął udać się w towarzystwie żony do swej pięknej posiadłości, aby tam wczasu zażyć i świeżym powietrzem dni kilka odetchnąć. Chcąc żonie rozrywkę zgotować urządził połów ryb. W jednej łódce pomieścił się wraz z rybakami, do drugiej wsadził żonę z innymi białogłowymi. Gdy tak na połów ryb uważali, nagle nadpłynął korab Paganina da Mare, słynnego podówczas korsarza. Ujrawszy barki, korsarz skierował się ku nim. Ujrawszy piękną Bartolomeę, pomyślał, że ta zdobycz wystarczająca dlań będzie. Pochwycił niewiastę w oczach Riccarda, przeniósł ją na swoją galereę i śpieszno odpłynął. (...)

Po pewnym czasie do sędziego Riccarda dotarły wieści, gdzie jego żona przebywa. Nie mając nadziei na niczyją pomoc, a wielce jej odzyskania spragniony, postanowił sam udać się po Bartolomeę i wykupić ją z tej niewoli. Wsiadł tedy na okręt, do Monaco przybył i tam żonę swoją ujrzał. Wybrawszy chwilę sposobną, Riccardo w pokornych i grzecznych słowach przedstawił korsarzowi przyczynę, dla której tu przybył i prosił go, aby wydał mu żonę za okupem, jaki sam naznaczyć zechce. Paganino odparł z uśmiechem:

– Prawdą jest, że mam białogłową u siebie, nie wiem jednak, czy jest ona waszą żoną, czy też innego człeka. Jeśli jednak w istocie jej mężem jesteście, to zaprowadzę was do niej i nie wątpię, że was łatwo pozna. Rzekłszy te słowa poprowadził sędziego do swego domu i wwiódł go do komnaty, dokąd zaraz Bartolomeę przywołać kazał. Bartolomea, okazale przybrana przywitała pana Riccarda tak, jakby był on obcym człowiekiem, co przybył w dom z jej mężem. Sędzia, który myślał, że żona przyjmie go z wielką radością, osłupiał na to powitanie i pomyślał, że smutek i troska, tak jego odmieniły, że żona teraz poznać go nie może (...). Bartolomea nie pozwalając mówić mu, rzekła:

– Możecie być pewni, że nie mam tak słabej pamięci, abym was, mego męża, poznać nie miała. Jednocześnie i wy, w czasie gdy żyłam z wami, pokazaliście, że całkiem niedostatecznie mnie znacie. Gdybyście byli człowiekiem tak mądrym, za jakiego uchodzić pragniecie, to spostrzeglibyście niechybnie, że młoda, dziarska i świeża białogłowa krom odzieży i pożywienia potrzebuje jeszcze czegoś, o czym kobiety dla wstydlivości swej



INVITI D' OSTI ELVŠIGHEVOL ATTI
DIMERETRICI E CAREZE DICANI
TICOSTĀ CARI EINGAN SAVIEMATI



LO
CHI SI LASCIA GONFIAR DA VN VISO BE
S'ÈPIE DIVÈTO AGVISA DI BALONE
COL' MÀTICE D'AMOR BUGIARDO EFELO

przyrodzonej niechętnie mówią. Sami wiecie, jakeście te pragnienia zaspokajali. Jeśli wam miłsze było zgłębianie praw niżli żona, nie trzeba się było żenić. (...) Zdawa mi się, że w Pizie byłam waszą nałożnicą, teraz jestem małżonką Paganina. Wówczas nasze planety pośród odmian księżycy i geometrycznych obliczeń rzadko schodziły się z sobą, dzisiaj natomiast Paganino nie wypuszcza mnie z objęć przez noc całą. Ścisła mnie, obłapia ciasno, gryzie i kąsa i tak dojeżdża, jak to tylko jest Bogu wiadome. Ślubujecie, że na przyszłość starać się i wysilać będziecie. Jakimże to sposobem i po co? Aby jednego czynu dopełnić z trzema przerwami, w czasie których dębczak mógłby znowu się podnieść? Widać dziarskim jeźdźcem się staliście w czasie nieobecności mojej. (...)

Imć Riccardo, pojął, że nic nie wskóra, zrozumiał takż w tej chwili, jakie głupstwo uczynił poślubiając młodą białogłowę. Ostawiwszy żonę do Pizy powrócił. Tutaj z nadmiernej boleści szwank wielki na umyśle poniósł. Włóczył się całe dni po mieście, a gdy go ktoś pozdrowił albo o coś zapytał, odpowiadał jeno: „Zła to dziura, co świat nie chce”. Wkrótce potem zszedł z tego świata. (...)

*Giovanni Boccaccio, Dekameron, Dzień drugi, opowieść
dziesiąta (fragmenty), przekład Edwarda Boyè, PIW 1975.*



DON PASQUALE

O S O B Y

DON PASQUALE, stary kawaler
DOKTOR MALATESTA, doradca Don
Pasquale'a .

ERNESTO, siostrzeniec Don Pasquale'a

NORINA, młoda wdowa

NOTARIUSZ

Modystka, fryzjer, pokojówka, służba.

Akcja rozgrywa się w Rzymie w XVIII
wieku.

TREŚĆ LIBRETTA

AKT I

Scena pierwsza

Bogaty stary kawaler, Don Pasquale, pragnie się ożenić, bowiem tym sposobem wydziedziczy z majątku swego siostrzeńca Ernesta, który zamierza – wbrew jego woli – poślubić miłą, lecz ubogą Norinę. Zdaje on sobie sprawę, że Ernesto i Norina nie mogą się pobrać bez jego finansowej pomocy i dlatego perfidnie postanowił pokrzyżować matrymonialne plany siostrzeńca. Misją znalezienia dla siebie odpowiedniej żony obarczył przedsiębiorczego doktora Malatestę.

Doktor Malatesta przybywa z pomyślną wiadomością: jego zdaniem odpowiednią kandydatką na żonę jest siostra doktora, młode i skromne dziewczę wychowane w klasztorze. Propozycja ta wprawia w zachwyt Don Pasquala, który prosi Malatestę, by jak najszybciej przyprowadził swoją siostrę.

Nadchodzi Ernesto i Don Pasquale przedstawia mu swoje zamiary. Młodzieniec jest zrozpaczony, ale swój żal i oburzenie kieruje przede wszystkim w stronę Malatesty, którego uważał za swego przyjaciela.



*Vatene lettera mia con gran fervore,
In mano di colei che cotant' amo,
È spiegali quant' ardo per suo amore*

Scena druga

Norina czyta list od Ernesta, w którym narzeczony donosi jej o planach swego wuja, które uniemożliwiają ich ślub. Rozżaloną Norinę uspakaja przybyły w porę Malatesta, który wtajemnicza ją w dość zawily plan: aby dopomóc jej i Ernestowi, a jednocześnie raz na zawsze odstraszyć starego Don Pasquala od małżeńskich planów, zamierza on w miejsce swej siostry przedstawić właśnie Norinę. Ma ona początkowo udawać niewiniątko, a po podpisaniu fikcyjnego kontraktu ślubnego ma tak mu uprzykrzyć życie, że Don Pasquale przyjmie wszystkie warunki, by tylko pozbyć się jej z domu. Norina zgadza się na taki plan i wraz z Malatestą uczy się udawania skromności i posłuszeństwa.

AKT II

Ernesto nie wie jeszcze o intrydze przygotowanej przez Malatestę i przekonany o utracie Noriny ubolewa nad swym losem.

Don Pasquale spotyka się z doktorem i Noriną, która udając siostrę Malatesty od razu oczarowuje swego przyszłego „męża” skromnością i wdziękiem. Po chwili zjawia się notariusz, osoba podstawiona przez Malatestę. Na mocy kontraktu Don Pasquale zapisuje swej żonie połowę majątku i wszelkie przywileje pani domu. Ernestowi, który w tej chwili nadszedł, Malatesta dyskretnie wyjawia szczegóły swego planu. Młodzieniec zachwycony jest zaaranżowaną sytuacją i ochoczo składa swój podpis świadka na ślubnej intercyzie.

Po podpisaniu dokumentu Norina z nieśmiałej panny zmienia się w despotkę tyranizującą męża: bezmyślnie trwoni jego majątek, angażuje olbrzymią ilość służby i lekceważy świeżo poślubionego małżonka.



*Da me fuggir non uale,
Quel Amante ferrito
Dal mio strale.*



AKT III

Scena pierwsza

Norina jak może, tak dokucza swemu mężowi. Zakupuje wielkie ilości strojów, mebli i innych, zupełnie niepotrzebnych rzeczy, przeciwko czemu próbuje protestować skąpy Pasquale.

Norina z powodzeniem kontynuuje plan ułożony przez Malatestę. Oto oświadcza mężowi, że wybiera się do teatru, ale jednocześnie umyślnie upuszcza liścik, z którego niedwuznacznie wynika, że zamiast do teatru udaje się na schadzkę z kochankiem. Tego za wiele Don Pasqualowi! Wzywa doktora Malatestę, któremu skarży się na postępowanie Noriny. Malatesta cierpliwie wysłuchuje narzekania starca i proponuje mu przyłapanie żony na gorącym uczynku i wymierzenie jej należytej kary.

Scena druga

Ernesto śpiewając serenadę oczekuje nadejścia swej ukochanej. Przychodzi Norina i młodzi oddają się marzeniom o czekającym ich szczęściu. Na widok nadchodzącego Pasquala Ernesto ukrywa się i Don Pasquale zastaje swoją żonę samą. Żądania, by wymieniła imię kochanka nie przynoszą rezultatu i Don Pasquale rozkazuje jej, by natychmiast opuściła jego dom, ponieważ postanowił wyrazić zgodę na ślub Ernesta z Noriną i sprowadzić młodych do siebie. Na to oświadczenie wychodzi z ukrycia Ernesto i sytuacja wyjaśnia się – oto rzekoma siostra Malatesty i Norina, to jedna i ta sama osoba.

Don Pasquale jest zaskoczony, ale w końcu wybacz młodym odegraną komedię i wyraża zgodę na małżeństwo Noriny z Ernestem.



Questo è effetto d'Amore,
Il formar di due cuor
Un solo cuore .



SEZON 1981/82
PREMIERA 30 STYCZNIA 1982

W programie wykorzystano materiały ilustracyjne z następujących źródeł:

The World of Music – An Illustrated Encyclopedia, Abradale, New York 1963; Storia della musica – Franco Abbiati, Garzanti 1967; P. Toschi – Populäre Druckgraphik Europas: Italien, München 1967

Reprodukcje zdjęć wykonał Chwalisław Zieliński

Redakcja programu	Stanisław Dysbardis
Projekt okładki	
i strony tytułowej	Jerzy Treliński
Redakcja techniczna	Leszek Sochaczewski
Wydawca	Teatr Wielki w Łodzi

Nakład I: 10.000 egz.

Cena programu zł 20,-

Druk ŁZGraficzne

ul. PKWN 18 Zam. 499/1104/81 F-6/106

TEATR WIELKI W ŁODZI
Pl. Dąbrowskiego, 90-249 Łódź

Kasy Teatru czynne codziennie w godz. 12,00-19,00.
Tel. 377-77, 399-60.

Przedsprzedaż biletów odbywa się codziennie z wyjątkiem niedziel i świąt na 15 dni naprzód. Bilety można rezerwować telefonicznie. Zamówienia zbiorowe przyjmuje Biuro Obsługi Widzów, tel. 331-86, 399-60, w. 122.

