

# GIOACCHINO ROSSINI

IL BARBIERE DI SIVIGLIA  
MELODRAMMA GIOCO SO IN DUE ATTI



*Nasi libreciści operowi nie są zbyt akuradni. Dziś podkłada się pod muzykę nawet to, czego nie warto powiedzieć.*

Beaumarchais

*Każda muzyka jest dobra – oprócz nudnej.*

Rossini



TEATR WIELKI W ŁODZI

Sezon XLVII 2013/2014



Dyrektor naczelny WOJCIECH NOWICKI

IL BARBIERE DI SIVIGLIA  
MELODRAMMA GIOCO SO IN DUE ATTI

di Cesare Sterbini, musica di Gioacchino Rossini

Cyrulik sewilski. Opera komiczna w dwu aktach  
z librettem Cesarego Sterbiniego  
i muzyką Gioacchina Rossiniego

Opracowanie programu, ikonografia i grafika Józef Baliński

premiera: sobota, 11 stycznia 2014



Il Barbiere di Siviglia. Melodramma giocoso in due atti.  
Libretto di Cesare Sterbini Romano dalla commedia  
omonima di Pierre-Augustin Beaumarchais  
musica di Gioacchino Rossini

Cyrulik sewilski. Opera komiczna w dwu aktach.  
Libretto: Cesere Sterbini Romano na podstawie tak samo  
z tytułowanej komedii P.A.C. de Beaumarchais'ego,  
muzyka Gioacchino Rossini.

prapremiera: Rzym, Teatro Argentina, 20 lutego 1816  
prapremiera polska: Warszawa, 29 października 1829  
poprzednie realizacje łódzkie: styczeń 1960,  
luty 1969, lipiec 1985, kwiecień 2007

kierownictwo muzyczne	ERALDO SALMIERI
reżyseria, inscenizacja	NATALIA BABIŃSKA
scenografia	DIANA MARSZAŁEK
kostiumy	JULIA SKRZYŃECKA
choreografia	JAKUB LEWANDOWSKI
reżyseria światła	MACIEJ IGIELSKI
przygotowanie chóru	WALDEMAR SUTRYK

współpraca muzyczna: Kazimierz Wienczek  
inspicjenci: Andrzej Kowalik • Zbigniew Pawełczyk  
korepetytorzy: Danuta Antoszewska • Tetyana Dranchuk  
Taras Hlushko • Ewa Szpakowska  
opracowanie napisów na tablicę: Tomasz Graczyk  
wyświetlanie napisów: Rafał Domagała

po włosku / italiano  
premiera: Teatr Wielki w Łodzi, sobota 11 stycznia 2014

POSTACI • PERSONAGGI

Hrabia Almaviva  
Il conte Almaviva

LEONARDO FERRANDO  
ALEKSANDER KUNACH  
SYLWESTER SMULCZYŃSKI

Bartolo, doktor medycyny  
Bartolo, dottore in medicina

GRZEGORZ SZOSTAK  
KRZYSZTOF SZUMAŃSKI

Rozyna, wychowanica Bartola  
Rosina, pupilla di Bartolo

BERNADETTA GRABIAS  
MARIA ROZYNEK  
JOANNA WOŚ

Figaro, cyrulik  
Figaro, barbiere

ANDRZEJ KOSTRZEWSKI  
TOMASZ RAK  
PRZEMYSŁAW REZNER

Bazylio, nauczyciel muzyki  
Basilio, maestro di musica

PATRYK RYMANOWSKI  
ALEKSANDER TELIGA  
ROBERT ULATOWSKI

Chór • Balet • Orkiestra Teatru Wielkiego w Łodzi

dyryguje Eraldo Salmieri

POSTACI • PERSONAGGI

Fiorello, służa Almavivy  
Fiorello, servitore d' Almaviva

ANDRZEJ KOSTRZEWSKI  
PATRYK RYMANOWSKI

Ambroży, służa Bartola  
Ambrogio, servitore di Bartolo

JÓZEF MITUTA

Berta, pokojówka Bartola  
Berta, cameriera di Bartolo

PATRYCJA KRZESZOWSKA  
AGNIESZKA MAKÓWKA

Oficer  
un ufficiale

ANDRZEJ STANIEWSKI

Notariusz  
un notario

MARCIN CIECHOWICZ

Chór • Balet • Orkiestra Teatru Wielkiego w Łodzi

dyryguje Eraldo Salmieri

ERALDO SALMIERI. Włoski dyrygent austriackiego pochodzenia. Urodził się w Linzu, kształcił w Mediolanie, w konserwatorium im. Giuseppe Verdiego, następnie w Wiedniu, w *Universität für Musik und darstellende Kunst*, w klasie Ottmara Suitnera. Umiejętności doskonalił u Pierre'a Dervaux w Nicei i Carla Marii Giulinię w *Accademia Chigiana* w Sienie. Już jako student prowadził dzieła Haydna, Mozarta i Schumanna w wiedeńskich salach Konzerthauzu i Musikvereinu. Debiutował w 1989 roku w Monachium (Deutsches Theater), gdzie prowadził kolejno *Traviatę* i *Nabucca* Verdiego i pucciniowski melodramat *Madama Butterfly*. W Mozartowskim Roku 1990 przygotował w Sofii uroczystą premierę *Wesela Figara*. W Sofii gościł ponadto na międzynarodowym festiwalu muzycznym w 1992 roku dyrygując *Włoszką w Algierze*, i w latach w 1993 i 1995 prowadząc *Rigoletta* i *Toskę*. W tym samym 1995 roku poprowadził *Wesele Figara* w reżyserii Giorgia Strehlera w *Teatro Bellini* w Katanii. W 1997 dał się poznać w *Deutsche Oper am*

*Rhein*, w Düsseldorfie, gdzie dyrygował *Toską*, w Węgierskiej Operze Państwowej w Budapeszcie i w *Opéra National de Bretagne* w Rennes. W latach 1992 i 1996 był dyrektorem muzycznym Nowej Orkiestry Symfonicznej w Sofii, w 2003 konsultantem muzycznym Festiwalu Dei Due Mondii Gian Carla Menottiego w Spoleto. W sezonie 2006/2007 jako dyrektor muzyczny kierował zespołami Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, gdzie przygotował m.in. *Bal maskowy* Verdiego w reżyserii Waldemara Zawodzińskiego.



NATALIA BABIŃSKA. Reżyser teatralny, kompozytor, teoretyk muzyki, scenarzysta, pedagog. Absolwentka Państwowej Szkoły Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Warszawie i stołecznej Akademii Muzycznej, gdzie na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki uzyskała dyplom z wyróżnieniem w roku 2001. *Summa cum laude* ukończyła także kolejne studia na Wydziale Reżyserii Dramatu w Akademii Teatralnej w Warszawie (2006). Zrealizowała kilkanaście przedstawień operowych, muzycznych, teatralnych, autorskich, eksperymentalnych, studenckich. Jest autorką muzyki do czterech przedstawień teatralnych. Napisała 10. scenariuszy dla teatru dla dzieci, teatru i filmu (*Noce Szeherazydy*, *Diabeł w Hadesie*, *Dziewczynka z zapalniczką, czyli współczesna odpowiedź na baśń Andersena*, *Demeter i Kora*, *Ten się śmieje, kto ma zęby*, *Moja droga, ja cię Kocham*). Od trzech lat związana jest jako reżyser z Wydziałem Wokalnym Akademii Muzycznej w Poznaniu. Jako dziennikarka współpracuje z miesięcznikiem *Muzyka 21*, kwartalnikiem *Muzyka* Instytutu Sztuki PAN i z piaseczyńską *Gazetą Południa*. Jest wielokrotną laureatką różnych konkursów muzycznych, festiwali i przeglądów teatralnych. Uznanie krytyki przyniosła jej realizacja *Halki* w Operze Nova w Bydgoszczy (2013). W tym samym roku w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej zrealizowała *Balladynę*. Od 2007 roku prowadzi własną firmę o profilu artystycznym.



DIANA MARSZAŁEK. Scenografka teatralna i filmowa. Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie studia w zakresie grafiki i scenografii ukończyła otrzymując dyplom z wyróżnieniem. Wcześniej uzyskała akademicką formację historyka sztuki na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Ma w dorobku ponad 20 realizacji scenograficznych w teatrach: Powszechnym, Polskim, Polonia, Ateneum w Warszawie, w Teatrze Muzycznym w Gdyni, w Teatrze Polskim we Wrocławiu, w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie. W poznańskim Teatrze Wielkim zaprojektowała oprawę scenograficzną do intermezza Pergolesiego *La serva padrona*. Za scenografię do przedstawienia *Trzeba coś z tym zrobić* wg Rolanda Topora nagrodzona została („za konsekwentny wyraz plastyczny i aurę surrealizmu”) na XVIII MFT w Tczewie. Brała udział w produkcjach filmowych, m.in. *Katynia* i młodzieżowego filmu pod tytułem *Felix, Net i Nika*. Jest autorką scenografii *Zniewolonego umysłu*, baletu inspirowanego książką Miłosza, z muzyką Glassa i Góreckiego, który Robert Bondara zrealizował z zespołem Opery Nova w Bydgoszczy. Dla tego samego choreografa opracowała jeszcze (wraz z Julią Skrzynecką) scenografię i kostiumy do baletu *Persona* wystawionego w tym samym roku w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej w Warszawie. Diana Marszałek jest współautorką scenografii bydgoskiej *Halki* w reżyserii Natalii Babińskiej (2013).



JULIA SKRZYNECKA. Scenografka i projektantka kostiumów. Artystyczną formację uzyskała w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Współpracowała z teatrami w Gdyni, Powszechnym w Radomiu, Muzycznym w Poznaniu, Teatrem im. Słowackiego w Krakowie, Śląskim w Katowicach i z kilkoma teatrami Warszawy: Polskim, Współczesnym, Ateneum, Syrena, Chłodna 25. Długa lista spektakli, do których opracowała scenografię, zawiera m.in.: *12 ławek* w reżyserii Jarosława Stańka, *Dulskich z o.o.* wg Zapolskiej, *Dżumę* Camusa w reżyserii Marty Ogrodzińskiej, *Szafę* Mishimy w reżyserii Natalii Sołtysik, *Piękną i Bestię* Mankena w reżyserii Macieja Korwina, *Czarnoksiężnika z krainy Oz* Bauma w reżyserii Jarosława Kiliana. W paru produkcjach artystka wzięła udział jako projektantka kostiumów m.in. do *Trash story* Magdaleny Fertacz w reżyserii Eweliny Pietrowiak, *Namiętności* Isaaca Singera w reżyserii Izabeli Cywińskiej, do filmu *Pomyłka* Marty Ogrodzińskiej. Jest autorką wystroju wnętrz w filmie Wiktora Skrzyneckiego *Feliks, Net i Nika*. Jako asystent scenografa pracowała przy realizacji *Katynia* Andrzeja Wajdy. W Teatrze Wielkim-Operze Narodowej przygotowała, z Dianą Marszałek, scenografię i kostiumy do baletu *Persona* Roberta Bondary.



JAKUB LEWANDOWSKI. Choreograf, tancerz, absolwent Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu i Studium Animatorów Kultury w Kaliszu, stypendysta Centrum Choreograficznego Mathilde Monier w Montpellier. Był solistą zespołu baletowego Teatru Rozrywki. Od roku 2010 współpracuje jako artysta niezależny z różnymi teatrami. Był trzykrotnie nominowany do Nagrody Artystycznej Złota Maską, którą otrzymał w roku 2011 za choreografię spektaklu *Hotel Nowy Świat* w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej. Laureat Śląskiej Nagrody Artystycznej dla Młodych Twórców (2010). Jest autorem choreografii przedstawień: *Adonis ma gościa* (w Teatrze Rozrywki w Chorzowie), *Hotel Nowy Świat* (w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej), *Wizyta starszej pani* (w Teatrze Śląskim im. S. Wyspiańskiego w Katowicach), *Królewicz i żebrak* (w Teatrze im. A. Mickiewicza w Częstochowie), *Bulwar zdradzonych marzeń* (w gliwickim Teatrze Muzycznym), *Monsters. Pieśni morderczyń* (w Teatrze Rampa w Warszawie). W Teatrze Rozrywki w Chorzowie zrealizował autorski spektakl pod tytułem *Zabawki*. Stworzył choreografię do filmu *Oskarowe kostiumy Barbary Ptak* (w reżyserii Krzysztofa Korwina Piotrowskiego). Na scenie występuje w roli Behemota w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej, w przedstawieniu *Mistrz i Małgorzata Story* w reżyserii Roberta Talarczyka.



MACIEJ IGIELSKI. Reżyser światła. Od 1990 roku związany jest z Teatrem Wielkim-Operą Narodową w Warszawie. Reżyseruje oświetlenie do spektakli operowych, teatralnych, baletowych. Ważniejsze realizacje to: *Święta wiosna* w reżyserii Krzysztofa Zaleskiego, *La bohème* Giacomo Pucciniego w realizacji Mariusza Trelińskiego, *Harnasie* Karola Szymanowskiego w choreografii Emila Wesolowskiego, *W krainie Czarodziejskiego fletu* w reżyserii Beaty Redo-Dobber, *Mandragora* Karola Szymanowskiego w reżyserii Michała Znanieckiego, *Kocham O'keeffe* w reżyserii Krzysztofa Kolbergera, *Matematyka miłości* w reżyserii Alicji Albrecht, *Zdarzyło się w Jeruzalem* w choreografii Elżbiety Szlufik-Pańtak i Grzegorza Pańtaka, *W poszukiwaniu kolorów* w choreografii Jacka Tyskiego. Opracował światła do koncertu *10 łatwych utworów na fortepian* Zbigniewa Preisnera (1999), światła do koncertu jubileuszowego *Gniezno 2000*, projekt oświetlenia pawilonu polskiego na EXPO 2000 w Hanowerze. Z Natalią Babińską współpracował w Operze Nova w Bydgoszczy, gdzie zaprojektował światła do jej realizacji *Halki* (2013).





# ALMAVIVA

O SIA

L'INUTILE PRECAUZIONE

COMEDIA

DEL SIGNOR BEAUMARCHAIS

Di nuovo interamente verificata. e

ridotta ad uso dell'odierno teatro

Musicale Italiano

DA CESARE STERBINI ROMANO

DA RAPPRESENTARSI

NEL NOBIL' TEATRO

DI TORRE ARGENTINA

NEL CARNEVALE DELL' ANNO 1816.

Con Musica del Maestro

GIOACCHINO ROSSINI.



ROMA

Nella Stamperia di Crispino Puccinelli  
presso S. Andrea della Valle.

Zdarzenia przedstawione w *Cyruliku sewilskim* toczą się w czasach, gdy nie było „kas chorych” ani „funduszy zdrowia”, a lekarzy, którzy nie mieli dokąd wysyłać rachunków, nie było stać, by żyć na takim poziomie, jak się należy. Powód, dla którego praktykujący w Sewilli doktor Bartolo postanowił wziąć za żonę nieletnią jeszcze wychowanicę z krociovym majątkiem, dla którego też strzeże jej pilniej niż Fafner złota Renu. Grafowi Alamavivie Rozyna działa przede wszystkim na zmysły. O posag nie dba, bo sam wszystkiego ma w bród. Ale jest próżny, więc chce mieć pewność, że ujmie ją własnym urokiem, nie fortuną czy tytułem. Dlatego podaje się za ubogiego studenta imieniem Lindor. Jest jeszcze ten szkopuł, że grand, jako egocentryk, nie umie obcować z ludźmi. By się zbliżyć do Rozyny, musi mieć pośrednika takiego jak Figaro. Efektem pierwszej akcji, gdy melduje się w domu doktora podszywając się za żołnierza, jest krach; więcej szczęścia ma za drugim razem, jako nauczyciel muzyki. Jego biegle palce Rozynę przyprawiają o dreszcz, ale w doktorze, budzą uzasadnione podejrzenia. By położyć im kres, Bartolo żąda przyspieszenia ożenku. To się mu nawet udaje, lecz z innym skutkiem niż zakładał. Małżonkiem Rozyny, jak wynika z protokołu skorumpowanego urzędnika, jest Almaviva. Mimo to, hrabia zrzeka się posagu Rozyny na korzyść Bartola, z obawy, że kiedyś może potrzebować fachowości doktora. Na takich warunkach Bartolo zgodziłby się na ów ślub dużo wcześniej, ale i tak morał historii podkreśla znaczenie, jakie przy zawieraniu małżeństwa odgrywają finanse. Jest i drugie przesłanie, to mianowicie, że arystokrata może poślubić bystrą mieszczańską córę tylko drogą przekupstwa... To pomówienie oburzało arystokrację do cna i autor komedii musiał za nie srodze odpokutować. Kara nie ominęła też totumfackiego Figara; w innej operze – kompozycji Mozarta – ożenić musi się także i on.

## SYNOPSIS

**Akt pierwszy, obraz pierwszy.** Plac w Sewilli, przed świtem. Pod domem Bartola zbierają się zwerbowani przez Fiorella muzycy. Hrabia Almaguwa, chce zaśpiewać nieznaną, która tu mieszka, żarliwą serenadę, muzycy mają mu akompaniować. Próżny trud! Za oknami jest ciemno i głucho, hrabiemu nie pozostaje nic innego jak opłacić muzyków, przepędzić maruderów i czekać pod oknami do rana. Niedługo jest sam. Jakiś rozśpiewany galant wkracza na plac. Hrabia poznaje Figara, swego byłego sługę, który teraz, jest wziętym balwierzem i wie wszystko o wszystkich w mieście. Od niego dowiaduje się, że jego wybrance na imię Rozyna, i że jest podopieczną doktora Bartola. Zła wiadomość to ta, że staruch ma zakusy na pannę, albo tylko na jej posag, dość, że nie spuszcza jej z oka – tym skuteczniej, że pomaga mu w tym Don Bazyljo. Tymczasem na chodniku ląduje bilecik z balkonu: od Rozyny, która chce wiedzieć, kto wzdycha do niej, jakiego jest stanu i jakie ma wobec niej zamiary. Hrabia udaje studenta, kłamie, że na imię mu Lindor, i za namową Figara kieruje do panny nową pieśń, tym razem przyjętą z pewnym uznaniem. Figaro jest zatem gotów mu pomóc, a złoto, jakim graf sypie, uskrzydla jego inwencję. Szybko więc wpada na pomysł, by Almaguwa wszedł do strzeżonego domu, w przebraniu żołnierza z nakazem kwaterunku.

**Akt pierwszy, obraz drugi.** Dom doktora Bartolo, późne popołudnie. Rozyna redaguje list do Lindora, z nadzieją, że go przekaże Figaro. Bartolo jest nieswój. Gnębi go niepokój, bo się dowiedział, że Almaguwa jest w mieście. Tym mocniej napiera na przyspieszenie ślubu z wychowanicą. By jej obrzydzić rywala, gotów jest pójść za radą Bazylja, który nakłania go do rozgłaszania o hrabim kompromitujących plotek. Figaro uprzedza jednak Rozynie o tych knowaniach. W porę, bo w chwilę potem w domu doktora melduje się hrabia. Ma na sobie mundur, w rękę nakaz zakwaterowania, zachowuje się wiarygodnie, ale i butnie, jak podпиты żołdak. Gdy dottore go łapie, jak przemycza Rozynie bilecik, wybucha awantura, Bartolo zaś wzywa na pomoc wojsko.



Lekcja muzyki, litogr. Lemerciera.  
poniżej: Heinrich Ramberg, *Serenada i List*; dwie sceny z *Cyrulika sewilskiego*, litogr.;



## SYNOPSIS

**Akt drugi, obraz pierwszy.** Bartolo jest pewny, że żołnierz, którego szczęśliwie się pozbył, to człowiek, nastany przez hrabiego. Tymczasem Almaviva na nowo staje mu w progu tym razem jako Don Alonso, *musicus* przysłany przez chorego jakoby Bazylia. Bartolo daje się zwieść. Tym łatwiej, że gość podsuwa mu liścik Rozyny, który jak utrzymuje, przechwyił przypadkiem. A gdy niespodziewanie zjawia się sam Bazyljo, kieszka hrabiego, przekonuje łasego na grosz organistę, że ktoś tak chory jak on, musi wracać, skąd przyszedł...

**Akt drugi, obraz drugi.** Niespokojny doktor postanawia poślubić Rozynę natychmiast. Woła więc notariusza, a wychowawcy wmawia, że Figaro z Don Alonsem, nie działają na rzecz Lindora, tylko znieprawionego Almavivy. Pewny, że ją przekonał, biegnie do miasta, by pognebić rywala publicznym oskarżeniem. Tymczasem niebo się ściemnia, słychać grzmoty i co rusz się błyska. Wybucha burza. *(To słynna strona tej partytury i wizytówka symfonicznych kompetencji kompozytora, ważny jest jednak respekt wobec oryginalnego zapisu, w którym eksplozja ff następuje szesnastcie taktów dalej niż to słychać zwykle).* Wśród ulewnego deszczu hrabia i Figaro, dostają się do pokoju Rozyny po drabinie. Gdy do domu Bartola przybywa Bazyljo i notariusz, Figaro korzysta z nieobecności doktora i przeprowadza ślub hrabiego z Rozyną. Spóźniony Bartolo nie może nic już na to poradzić, może natomiast się cieszyć, że posag, którego hrabia się zrzekł, zastaje przy nim.

po prawej: Gustaw Kõlle, *Cyrułik sewilski*, „Comics”, z.VI, Berlin 1882.



FIGARO Mnie w tym mieście znają wszyscy,  
bom raz sługa, to znów swat;  
Bravo, Figaro, bravo bravissimo!  
Życie jest piękne! Jakżem rad!



ROZYNA Coś mi szepece skrycie głos,  
gdy serduzko mocniej drga,  
że mi Lindor szczęście da,  
że chce dzielić ze mną los!



DON BAZYLJO Plotka jest jak wiatru tchnienie,  
zrazu miło pieści skroń,  
lecz gdy gruchnie, głowa puchnie!  
Wtedy koniec! Boże, chroń!



HRABIA ... więc kolega! Dajże pyska!  
BARTOLO Idź do diabła! Fora stąd!  
HRABIA Jam też doktor! Leczę w pułku!  
nawet osły, miej pan wzgląd!



HRABIA Pokój, szczęście niech wam służy!  
BARTOLO A, Bóg zapłać! – dziwny gość...  
HRABIA Pokój, szczęście, długie lata!  
BARTOLO Dość już! Przestań! Dość już, dość!



HRABIA Szczęście tak chciało, to się i stało!  
Jesteś mą żoną! Jakżem rad!  
ROZYNA Ach, szczęście moje, otąd oboje  
spędzimy w szczęściu kupę lat!



## FAKTOTUM Z BRZYTWĄ CZYLI METAMORFOZY FIGARA

OFICER *Nazwisko?*

FIGARO *Figaro.*

OFICER *Zawód?*

FIGARO *Kamerdyner jaśnie pana hrabiego.*

OFICER *Rok urodzenia?*

FIGARO *Nie znam.*

OFICER *Co to znaczy?*

FIGARO *Jestem podrzutkiem.*

OFICER *A w przybliżeniu?*

FIGARO *Nie mam pojęcia.*

OFICER *Niemożliwe! Musi pan przecież pamiętać jakieś fakty z życia, według których mógłby pan jakoś określić swój wiek!*

FIGARO *Gdybym chciał na podstawie takich lub innych faktów określać mój wiek, szybko bym doszedł do mylnego wniosku, że żyję co najmniej trzysta lat – tyle przejść i różności mam już za sobą! Nim poznałem rodziców, porwali mnie Cyganie. Uciekłem im, bo nie chciałem stać się włóczęgą. Nie próżnowałem! Rozglądałem się, walczyłem, starałem się zdobyć jakiś ucziwy zawód. Ale wszędzie trafiałem na zamknięte drzwi. Głodowałem. Wpadłem w dług. W końcu trafiłem na drzwi nie zamknięte. By przeżyć, chwytalem się wszelkich prac. Byłem dziennikarzem, kelnerem, politykiem, hazardzistą, byłem raz panem, raz sługą. Z próżności ambitny, z musu pracowity i pilny, z natury i chęci raczej leniwy. Gdy mi kto płacił, stawałem się mówcą, dla przyjemności poetą, gdy zaszła potrzeba, muzykiem. Z upodobania byłem natomiast kochankiem. Wszystko widziałem, za wszystko się brałem, wszystkiego popróbowałem. W końcu straciłem złudzenia i stałem się trzeźwy. Nawet zbyt trzeźwy!*

Odön von Horvath, *Figaro się rozwodzi*, 1926

Figaro nie ma ojca i wcale go nie potrzebuje. Ten miły nicpoń i pierwszorzędny intrygant jest nawet całkowitym sierotą, ponieważ nie zna też matki. Tak to w każdym razie wygląda w *Cyruliku sewilskim* (*Le*

## FAKTOTUM Z BRZYTWAŃ CZYLI METAMORFOZY FIGARA

*Barbier de Séville ou la Précaution inutile*), którym Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799) wywołał skandal, ale i zdobył uznanie Paryża. W kalendarzach stał wtenczas rok 1775. Dziewięć lat później, w *Weselu Figara*, którego polski tytuł niezupełnie zgodny jest z oryginałem (*La folle journée ou le Mariage de Figaro*), okazuje się, że jest bękartem sewilskiego doktora, tego samego, z którym w *Cyruliku* poczynął sobie zelżywie, podle i butnie. To spóźnione odkrycie nie zmieniło relacji z nowoodkrytym ojcem. Na serdeczności było już za późno, a spod władzy przybranych rodziców, jak większość podrzutków, przybłąd czy znajd, wyzwolił się szybko, dużo wcześniej, nim poznał prawdziwego tatkę. W podobny sposób, tyle, że spod wpływu autora, wyemancypował się literacki bohater obu komedii. Ledwie dwa lata po premierze *Wesele Figara* sztuka (zdjęta cenzuralnie z afisza, i z tego właśnie powodu intrygująca publiczność) rozpoczęła nowe życie jako libretto Lorenza da Ponte (1786), a to rozgrzało muzyczną i teatralną wyobraźnię Mozarta. I choć ich dzieło nie wyparło francuskiej komedii ze scen, ani nawet (chyba) nie usunęło jej w cień, wzbogacone o inteligentną muzykę zyskało tyle prawdy i życia, że wbrew faktom, bez cienia czołobitności, gotowi jesteśmy uznać, że opera, choć wtórna, jest dziełem oryginalniejszym niż sam oryginał, który jakby zbladł przy niej niczym jakaś przeróbka.

W przypadku *Cyrulika sewilskiego* obserwujemy to samo, tyle, że tu sprawa przedstawia się jeszcze ostrzej, zapewne dlatego, że sukcesu tej miary co *Wesele Figara* Cyrulik Beaumarchais'emu nie przyniósł. Przyznajmy to wprost: zarówno w dziewiętnastym jak i w ubiegłym wieku sam tytuł kojarzył się przede wszystkim z Rossinim bądź Paisiellem; z Beaumarchais'em dużo rzadziej, a już sporadycznie tylko z którymś z plejady autorów identycznie zatytułowa-



nych oper czy sztuk\*. W tym czasie Figaro stał się niepostrzeżenie postacią mityczną. Pokolenia po Beaumarchais'em coraz mniej mu ufały, coraz wyraźniej dawały też wyraz zwątpieniu, czy Francuz powiedział o swoim bohaterze wszystko. Asumpt do spekulacji dał zresztą on sam, gdy w 1792 roku, w trzy lata po zburzeniu Bastylii, wystąpił z nową komedią, którą raz jeszcze zamierzał olśnić publiczność (*La mère coupable ou l'autre Tartuffe / Matka winna albo nowy Świętoszek*). Trudno dziś wyczuć jak to chciał osiągnąć, skoro jego bohater stetryczał w niej tak, że trudno go poznać, co gorsza utracił dowcip, energię i twarz. Dwudziestowieczni autorzy głębiej wniknęli w to, jak się mogły potoczyć dalsze losy Figara. Ödön von Horváth (*Figaro läßt sich scheiden / Figaro się rozwodzi*, 1936) pokazuje go jako małżonka, który odchodzi od żony, bo nie umie z nią znaleźć wspólnego języka, chociaż wciąż ją kocha. Peter Turrini *Wariacki dzień (Der tollste Tag)* z 1972 roku czyni zeń zabójcę, zboczonego hrabiego, niedoszedłego gwałciciela Zuzanny.

Z powrotem do źródeł. Beaumarchais wyposażył swego marnotrawnego syna w szereg cech, które jak ulał pasują do niego samego. Figaro na przykład wylicza zajęcia, których musiał się imać. A jest ich że ho, był bowiem i żurnalistą, i kamerdynerem, i weterynarzem, i wierszokletą; do tego wyrobnikiem komedii i cyrulikiem. Beaumarchais własną listę mógłby pociągnąć dalej, sam bowiem trudnił się jeszcze zegarmi-

\* Długa ich lista otwierają Niemiec Johann André, autor śpiewowgry *Der Barbier von Sevilla*, Berlin 1776, i zniemczony Czech, Friedrich Ludwig Benda, którego śpiewowgrę *Der Barbier von Sevilla* oder *unrötige Vorsicht* w tym samym roku poznało Dreżno; po nich następuje Giovanni Paisiello, następnie Johann Christian Elsberger, autor kolejnej śpiewowgry *Der Barbier von Sevilla* (sic!), Sulzbach 1783, i Johann A. P. Schulz, twórca opery *Le Barbier de Séville*, Rheinsberg 1786. Cztery kolejne utwory to prace Włochów: *Il Barbieri di Siviglia* Niccolò Isouardo, *La Valetta*, 1796, tak samo zatytułowana opera Francesca B. Morlacchiego (tak jak *Cyrulik* Rossiniego z 1816 roku), Dreżno, *Il Barbieri di Siviglia* Constantina dall'Argine, Bologna 1868, *Il Barbieri di Siviglia* Achillea Graffignii, Padwa 1879 roku. W XX wieku doszły cztery tytuły: zarzueta *El Barbero de Sevilla* autorskiej pary Nieto/Jimenez, Madryt 1901, opera Leopolda Cassonego *Il Barbieri di Siviglia*, Turyn 1922, pierwsza z operetek Ruggiera Leoncavalla: *La Jeunesse de Figaro*, 1908, wreszcie musical Roberta Herberiga *Le Mariage de Rosine*, Genewa 1925).

strzostwem, sędziowaniem, szpiegostwem, edytorsstwem, wreszcie, jak Don Basilio, nauczaniem muzyki. U w tym zapewne celował, sądząc po tym, jak oddane mu były za to córy Ludwika XV. Był, jak to się wtenczas mówiło, *homo versatus* – kimś tak obrotnym, jak mało kto; człowiekiem, który umiał się znaleźć nawet w sytuacji dziejowego zamętu. W najgorszym razie, gdy mu wyraźnie nie szło, zmieniał adres. Hiszpanię, w której toczy się akcja trzech interesujących nas sztuk, znał z doświadczenia, bo ją zjeździł i przez dłuższy czas mieszkał w Madrycie. Skrupulatnie to zresztą opisał w swych pamiętnikach, poświęcając na to cały wolumin (*Quatrième memoire à consulter*) wydany w Paryżu w 1774 roku. Na Goethem, który wertował go z upodobaniem, zapiski te wywrzeć musiały wielkie wrażenie. Wkrótce potem powziął pomysł dramatu *Clavigo* (1774) z Beaumarchais'em\* jako postacią główną. Z tym wszystkim Figaro nie jest bynajmniej literackim autoportretem. Tego Beaumarchais na pewno nie chciał. Chciał sukcesu. By go osiągnąć coś tam wziął z własnych doświadczeń, o wiele więcej jednak z komediowej tradycji.

Stetryczały, wredny, czujny i nieufny opiekun dorastającej kozy – w *Cyruliku* taki jest doktor Bartolo – jej naiwny wielbiciel, którym sprytnie steruje służa, cudaczny typ spod ciemnej gwiazdy jak Don Basilio, to postaci zaludniające komedie Meandra, Plauta i kolejnych pokoleń ich następców. W komedii dell'arte rozkochany młokos (*Amoroso*) ma zawsze za sprzymierzeńca służę. Nazywa się Zanni, co jest skrótem imienia Giovanni – Jan, to zaś uniwersalnym mianem służę ze smykałką do intrygy. Adwersarzem amanta jest dokuczliwy staruch (*Vecchio*) – bogaty kupiec lub pompatyczny uczoney z tytułem dottore.

\* Prapremiera *Claviga* odbyła się w Augsburgu jesienią 1774 roku. Na widowni, przypadkowo, pojawił się podróżujący po Sewabii Beaumarchais, ale dramat o nim i z nim nie spodobał mu się. Na polski *Claviga* przełożyła Wanda Markowska. Por. J.W. Goethe, *Dramaty wybrane*, wybór S. Lichański, t. 1, Warszawa 1984.

Akcja, ma się rozumieć, przebiega podobnie. Niezależnie od stopnia powikłań, zakochani osiągają swój cel, a historia *per saldo* pomyślny koniec – wtedy jeszcze nie *happy end* tylko *lieto fine*. *Cyrylik sewilski* przemija ten schemat, choć nie bez zmian. Wariant, w którym opiekun skrycie durzy się w podopiecznej, ona zaś wzdycha do innego, robił furorę od czasów modnej komedii Regnarda\*. Retusze były nieodzowne, gdyż stary schemat zaśniedział i raził jak anachronizm. Goldoni z tej właśnie racji ruguje ze sceny staroświecczynę, z pierwszego planu znikają postaci sług, panowie biorą swe sprawy we własne ręce, nie dlatego, że chcą, tylko dlatego, że muszą\*\*. To, naturalnie, komplikuje stosunki międzyludzkie, towarzyskie, społeczne, co widać wyraźnie, gdy się porówna *Cyrylika* z *Weselem*. W pierwszej ze sztuk Figaro – z akcentem na *fi*, a nie na *al* – jest jeszcze przykładowym famulusem jak z komedii dell'arte. Jego postawa wobec doktora i hrabiego jest jasna: hrabiemu służy, bo mu płaci, staremu szkodzi, bo ten utrudnia mu dostęp do kieski. W *Weselu* jest już inaczej. W *Weselu* Figaro, chociaż wciąż sługa, nie jest już tylko usłużnym wykonawcą pańskich poleceń. Jako narzeczony Zuzanny dba też o własne sprawy, co nieuchronnie prowadzi do ostrego konfliktu. Jego lojalność osiąga kres, gdy jasnie pan chce dla kaprysu przyprawić mu rogi. Jako poddany nie może się ważyć na bunt, nie wolno mu nawet jawnie się sprzeciwić, może natomiast krzyżować hrabiowskie zamiary uciekać się do forteli, podstępów, wybiegów. Ale i sobiepaństwo hrabiego też ma swój kres: nie dość, że graf musi brać wzgląd na żonę, to nie może już nawet ignorować Figara, zwłaszcza, że ma wobec niego honorowy dług. Działa zatem jak

\* Jean François Regnard, *Les Folies amoureuses*, Paris 1704. Por. Sylvaine Falcinelli, *A propos d'une pièce et d'un liuret*, [w:] Rossini, *Le Barbier de Séville*, „L'Avant-Scène Opera”, n° 37: Paris 1981.

\*\* Albert Gier, *Arlekin lernt singen*. Figuren der Commedia dell'arte im Musiktheater, Akten des Sym-positions „Die lustige Person auf der Bühne”, Salzburg 1994.

najostrożniej i jak najdyskretniej. W obliczu konfliktu interesów staje wreszcie Zuzanna, gdy miłość do Figara i lojalność wobec hrabiny, stara się godzić z postawą dbałą o miejsce pracy służki, zobowiązanej do posłuszeństwa wobec obojga państwa. Wszystko to sprawia, że bohaterów komedii ogranicza, albo krępuje niewidzialna sieć zależności. Zmusza ich to do karkołomnych poczynań, muszą bowiem starać się godzić sprzeczne interesy. W zestawieniu z *Cyrylikiem*, w którym panują jeszcze proste feudalne relacje: sługa-pan, *Wesele Figara* jest komedią nowocześniejszą. Odbija zmiany, jakie w życie społeczne wniosło obywatelskie mieszczaństwo. Ono też zapewniło sukces sztuce, którą w przeciągu czterech miesięcy zagrano w Paryżu więcej razy niż *Cyrylika* przez cztery lata.

Śmiałe słowa wymierzone w przywileje szlachty i mimowolna reklama, jaką sztuce niefortunnym zakazem (1781) uczynił Ludwik XVI, zrobiły resztę. Dla króla Francji (który decyzję poniewczasie cofnął), wywrotowe *Wesele Figara* było sztuką tak „obrzydliwą” jak dla jego cesarskiego szwagra z *Amadeusza* Shaffera.

Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843), Trzy głowy oficer (szlachcic), uczoney (mieszczanin), duchowny, rys. piórkim, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer.



Sprawa to ogólnie znana, że Beaumarchais *Cyrułika* zrazu pisał jako operę... W pierwotnej redakcji był to tekst przeznaczony dla aktorów – śpiewaków paryskiego Théâtre Italien\*. Do późniejszej komedii przeszło z niej pięć czysto muzycznych numerów. Taki charakter ma druga scena pierwszego aktu, w której Figaro, z gitarą przewiazaną przez plecy wstęga, kleci biesiadną pieśń, szydząc przy tym z operowych tekściarzy, podkładających pod muzykę głupstwa, których nie warto nawet wypowiadać. Almaviva (I, 6) wyznaje miłość Rozynie śpiewając serenadę, ona zaś rewanżuje mu się „supermodną” aryjką (III, 4). Bartolo, którego współczesna muzyka po prostu usypia, nuci przebrzmiałe kuplety z czasów, które pamięta tylko on. Każda z postaci ma więc z komedii własny muzyczny popis. Nawet Bazylion, którego tyrada z sofistyczną pochwałą oszczerstwa naszpikowana jest terminologią muzyczną (*pianissimo, piano, rinforzando, crescendo, chorus*), a do tego jeszcze ujęta w formę rozległego crescenda – jak *Bolero* Ravela czy nasz *Krzesany*... W sztuce jest nawet miejsce na instrumentalne *intermezzo* z gwałtowną burzą\*\*, która wybucha między aktami trzecim i czwartym.

Tak muzycznie pomyślany tekst musiał kusić kompozytorów, choć jedynie Giovanni Paisiello osiągnął swym *Cyrułikiem* nieklamany sukces. Kiedy Stendhal pisał entuzjastyczną pochwałę Rossiniego – jego młodzieńcze dziełko ukazało się w druku w 1823 roku – był to wciąż szlagier, jak się zdawało, nie do przebiccia. By przydać blasku wschodzącej sławie „genialnego łabędzia”, Stendhal odwieczną i sprawdzoną metodą pomniejsza jak może rangę dokonań nieżyjącego już neapolitańskiego mistrza. Paisiello – rzuca prote-

kcjonalnie – nigdy nas tak nie wzrusza jak Cimarosa, nie wywołuje też w duszy widza obrazów, których namiętność zapewnia zmysłom rozkosz. Jego uczucia nie wznoszą się ponad urok i wdzięk. W tym jest zaprawdę znakomity. Jego wdzięk ma coś z powabu Correggia. Jest czuły, rzadko pikantny, jeszcze rzadziej uwodzicielski, nieodparty (...). Znamienne dla Paisiella jest uporczywe powtarzanie tego samego ustępu w taki sposób, że za każdym razem zachodzi w nim coś nowego.\*

Od 1776 roku Giovanni Paisiello marzył w Petersburgu jako nadworny kompozytor Katarzyny. Właśnie tam poznał komedię Beaumarchais'go, która w stolicy Rosji znalazła więcej uznania niż w Paryżu. Zrozumiałe, że wziął to pod uwagę, gdy przyszło mu wybrać coś na libretto nowej opery. Znał już zamiłowania i słabości rosyjskiej publiki; jej upodobanie do włoskiej opery, i to, że nie pojmując języka niewiele kapowała. Jako praktyk, rozumiał, że przyjemniej jest siedzieć w teatrze, gdy się coś tam rozumie, dlatego modna, ogniskująca uwagę francuska komedia miała zalety atrakcyjnego tworzywa. Libretto sporządził mu Petrossellini. Fachman, z którego usług (bądź gotowych już prac) korzystali najlepsi: Cimarosa, Salieri, Mozart. Paisiello jasno określił, czego chce, i jeszcze wyraźniej, czego nie chce. Pertraktacje musiały przebiegać jak w prologu *Ariadny na Naksos*. Rzecz miała być krótka. W żadnym razie nie dłuższa niż półtorej godziny.\*\* Należało ograniczać recytatywy – tak pod względem długości jak i ich liczby. Bezapelacyjnym wymogiem był rygor zachowania kolejności scen, by

\* Stendhal, *Vie de Rossini*, t. 1, Edition d'Aujourd'hui, Paris 1977, s. 6. Offsetowa reedycja paryskiego wydania z 1929 r.

\*\* Daniela Goldin, *Le Barbier de Séville de Beaumarchais à Paisiello*, „L'Avant-Scène Opéra” nr 37; Rossini, *Le Barbier de Séville*, Paris 1981, s. 172-180; Alfred Loewenberg, *Paisiello's and Rossini's Barbieri di Siviglia*, [w:] Music and Letters XX, 1939, s. 156-167; Leopold Silke, *Paisiello: il Barbieri di Siviglia*, [w:] Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, hrsg. von Carl Dahlhaus, Forschundinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döring, t.IV, München/Zürich 1991, s. 634 nn.

\* Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Théâtre..., s. 21.

\*\* P.A. Caron de Beaumarchais, *Cyrułik sewiński*, przekład i wstęp Tadeusz Żeleński-Boy, Warszawa 1951, s. 143: *Podczas antraktu scena zaciemnia się, słychać nawalnicy, której głosy odzwierca również orkiestra.*



## FAKTOTUM Z BRZYTWĄ CZYLI METAMORFOZY FIGARA

widz, kojarząc je z lepiej znaną komedią, mógł podążać za akcją. Rezultat tych zabiegów był oczywisty. Ze sztuki zostało torso: tekst skutecznie oczyszczony z aforyzmów i kalamburów – bez powabu, bez poloru, bez dowcipnego słowa, którego przecież i tak nikt by nie zrozumiał. Zdumienie więc budzi powodzenie, jakie ta postna wersja, skrojona podług możliwości odbiorczych specyficznego widza, miała również w teatrach niemieckich, włoskich, nawet francuskich. Dopóty, dopóki nie przyćmili jej Sterbini z Rossinim. Rzecz w tym, że szturmując taką publiczność autorzy petersburskiego *Cyrulika* zastosowali wszelkie środki, chwyt i gagi z arsenału gromadzonego przez twórców opery *buffa*. Centralną postacią jest tu zatem przerysowany Bartolo\*, który tak jak Rozyna ma aż dwa popisowe numery solowe, podczas gdy wszystkie inne postaci muszą się obejść jednym. Bartolo uczestniczy aż w sześciu z dziewięciu duetów i ansambli. W porównaniu z komedią mamy tu więc do czynienia z oczywistym odwróceniem hierarchii ról. Z trzech partii na głosy niskie najważniejszą otrzymał bas *buffo*. Co się tyczy Figara, który jest tak czy siak inicjatorem lub aranżerem wszystkich zdarzeń i działań, jego partia – muzycznie – wypada blado nawet przy tym, co do wyśpiewania ma Don Bazyljo. Wszystko to czyni z *Cyrulika* petersburskiego ucieszne *nic*, udaną farsę, uroczą *niaiserie* – nic mniej, ale na pewno nic więcej. U Rossiniego Figaro jest barytonem. Wyzwania wokalne i muzyczne, jakim musi sprostać, są równorzędne z tym, czego oczekuje się i od tenora i od basa. Bo to Rossini, jako pierwszy, uznał odrębność trzeciego, „barytonowego fachu”! Inni, jak Paisiello, wciąż jeszcze rozróżniali tylko dwa męskie\*\* rejestry:

\* Angelo Foletto, Da „Fils Caron” a Figaro: un pre-rivoluzionario filosofo barbiere adottato dall’opera comica italiana, w: Robespierre & Co. Atti della ricerca sulla Letteratura Francese della rivoluzione, diretta da Ruggero Compagnoli, 4; Il Melodrammatico, Quinto Seminario Internazionale Centro Interfacoltà Sorelle Clarke dell’Università di Bologna, Bagni di Lucca, 6-8 novembre 1989, a cura di Michala Mentoli, Bologna 1992, s. 325-348; Volker Scherliss, *Il Barbiere di Siviglia. Paisiello und Rossini*, [w:] *Analecta* 21 (Colloquium „Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden”, Rom 1978, s. 385-433.  
\*\* Dominique Pavesi, *La symbolique des voix*, [w:] *Colloque de Cresey* 1985, Littérature et Opéra. Textes recueillis par Philippe Berhier et Kurt Ringer, Grenoble 1987.



## FAKTOTUM Z BRZYTWĄ CZYLI METAMORFOZY FIGARA

tenorowy, wysoki, i basowy, niski. To, że główną postacią w jego operze jest niezdara Bartolo, skutkuje w szczególny sposób; ten gdera, tetryk, odludek i safandula wszystkim daje się stale wodzić za nos, a ponieważ wszystko też kręci się wokół niego, tempo u Paisiella wciąż „siada”, adwersarzom brak werwy, sytuacjom subtelniejszego komizmu i dynamiki\*. Wskutek okoliczności, w jakich powstało i narzuconych przez nie ograniczeń dzieło w literaturze przedmiotu zyskało status „oper literackiej” *avant la lettre*\*\*.

Słusznie? I tak, i nie, bo choć autorzy idą za pierwowzorem krok w krok, w niejednym miejscu wręcz go nawet kopiują, w gruncie rzeczy sprzeniewierzają się jego literze i jego *esprit*, wpisując całą historię w obcy jej, butwiejący już schemat opery *buffa*.

Jeśli Rossini i jego librecista okazują się ludźmi szlachetniejszego smaku, to w niemałej mierze dlatego, że tego błędu akurat udało im się szczęśliwie uniknąć. Dla Rossiniego *Cyrulik*, zwłaszcza praca nad nim, to była sprawa tempa, ostrego tempa. Wystarczy przypomnieć fakty. Prapremiera opery, w bajecznym rzymskim Teatrze (di Torre) Argentina odbyła się 20 lutego 1816 roku i zakończyła źle – bez owacji, bez braw, za to harmidrem i awanturnicznym wrzaskiem. Libretto dzieła, skreślone na łapu-capu i zapewne w popłochu, było gotowe dopiero 29 stycznia. Sterbini, który to zamówienie otrzymał jedenaście dni wcześniej, sprawił się z wszystkim nad wyraz szybko, lecz na czyszczenie, cyzelowanie wierszy brakowało po prostu czasu. Rossini mógł tylko rachować dni. Odliczywszy przedpremierowy tydzień, bo tyle przynajmniej potrzebował na próby, odjawszy czas, jaki zabiera rozpisanie

\* por. Umiarkowany list o upadku i krytyce *Cyrulika sewińskiego*: Ja, który zawsze kochałem muzykę (...), słuchając sztuki, która najwyżej mnie interesuje, tapie się na tym, iż mimo woli wolam zniecierpliwiony. Ech! Jedźże naprzód, muzyko! Po co powtarzać? Nie dość się wleczesz? Miałem opowiadać żywo, bejdrzysze!, por. P.A. Caron Beaumarchais, *Cyrulik sewiński*..., s. 54.  
\*\* Ceny, których libretta są bliższe literackim pierwowzorom (jak *Elektra* Straussa, *Wozzeck* Berga, *Antygona* Orffa z oryginalnym tekstem Sofoklesa), a nie te, które są swobodnymi przeróbkami (jak szekspirowskie czy schillerowskie opery Verdiego (*Makbet*, *Otello*, *Falstaff*, *Joanna d'Arc*, *Zbójcy* (*Masnadieri*), *Luisa Miller*, *Don Carlos*).



głosów orkiestry, na twórczą robotę kompozytorską zostało mu raptem szesnaście dni. Podobno (bo nie ma na to dowodów) Sterbini dostarczał mu tekst partiami. Ale i wtedy mógł zyskać najwyżej kilka dni.\* Wszystkie te niedogodności miały, ma się rozumieć, fatalne skutki. Że to, co mu dawał Sterbini, przyjmował krytycznie, świadczą retusze, jakie nanosił na tekst już w trakcie komponowania.\*\* Na skrupulatną redakcję, gruntowniejsze zmiany, na przeróbki, ukrócenie gaudulstwa nie było czasu. Zawrotne tempa, w jakie muzyka wpada to tu, to tam, dają wyobrażenie o szaleńczym pośpiechu, w jakim wtedy pracował.

Doskonałym tego przykładem jest stretta finału pierwszego aktu z fantastycznym konceptem kuźni, w której aż dudni: *Mi par d'esser con la testa/In un'orrida fucina/dove cresce e mai non resta dell'incudini sonorne/l'importuno strepitar./Alternando questo e quello/pesentissimo martello (Zdaje mi się, że dokoła tysięcy młotów z twardej stali/o kowadło wściekle wali, o kowadło wściekle wali./Ledwie mi nie puchnie głowa – jak za gromem spada grom!/Taki hałas opętany, dźwięczą szyby, jęczą ściany!/Giną słowa, pęka głowa, runie chyba cały dom.)* Muzyka przechodzi w tym miejscu w zgiełk. Po prostu razi, bo ma razić, tak jak razi przecież tępy stukot młotów! Świat oszalał, świat pędzi na oślep i wpadł w wir; ludzie stają na głowie, wydarzenia przerastają postaci. Tak jest także w szalonym finale pierwszego aktu *Włoszki w Algierze* (1813), tyle że tam bohaterowie mogą jeszcze uciec w szaleństwo. Tu stoją tylko porażeni hałasem. Człowiek jako ofiara mechaniki. Pogłos oświeceniowej fascynacji modną koncepcją człowieka jako żywej maszyny. Z drugiej strony krytyka zawrotnego rozpełnienia i postępu agresywnej techniki.\*\*\* W orkiestrze ten

przemysłowo-muzyczny demoniczny realizm kreują kotły. Na scenie o ten sam efekt troszczą się śpiewacy. By pojąć, w czym rzecz, do czego zmierza ta cała krytyka, trzeba zdać sobie sprawę ze wstępu, z jakim Rossini traktował zmiany w technice wokalne. Jak nie mógł wprost znieść wysokich dźwięków piersiowych, wypierających typowe dla szlachetnego *bel canta* dźwięki głowowe\*.

U Beaumarchais'go takich estetycznych dywagacji nie ma. Akt I zamyka utarczka Bartola z Rozyną o list. Ponieważ Petrosellini nie mógł odstąpić od sztuki ani na krok, u Paisiella kończy się on mdłąwą nieco kawatyną Rozyny. Sterbini obrał inną drogę. Sam też starał się trzymać komedii i respektować kolejność scen, ale w detalach poczynał już sobie śmieiej, nie lękając się zmian, jeśli mogły spotęgować efekt sceniczny czy muzyczny. Z rozmysłem eskaluje więc kłótnię doktora z hrabią, by wyprowadzić z niej bombastyczny finał. Jego tekst w tym miejscu to wzór przykładnego libretta. Robota autora, który powściąga i poetyckie pretensje, i temperament brawurowego wersyfikatora. Stretta liczy zaledwie dwanaście wierszy. Kluczowym jest w niej słowo kuźnia – *fucina* – jedyne, zresztą, jakie ludzkie ucho jest w stanie wyłowić z ogólnego zgiełku.

Rzadko kto tak skutecznie charakteryzuje postaci muzyką, jak Rossini w swych najlepszych dziełach. A czyni to w sposób chwalebny, ponieważ unika „dźwiękowego malarstwa” i gdy chce coś o kimś powiedzieć, pisze po prostu muzykę, ograniczając „portret” do czystej muzyczności. Jak w arii o plotce (*La calunnia è un venticello*), z której o plotce nie dowiadujemy się nic ponad to, co wiadomo skądinąd, wiele za to o typku, jakim jest Don Basilio.

\* Herbert Weinstock, *Rossini. A Biography*, London-New York 1968 (IV).

\*\* Alberto Zedda, *Appunti per una lettura filologica del Barbieri*, [w:] *L'Opera*, t. V, Milano 1966, s. 1 nn., tenże, *In margine all'edizione critica del Barbieri di Siviglia*, *Boletino del Centro Rossiniano di Studi*, nr 1, Pesaro 1970.

\*\*\* *La Mettrie, Człowiek maszyna*, przekład Stefan Rudniański, Warszawa 1984.

\* Choćby legendarne wysokie „C” tenora G. L. Dupreza jakimo tym pisze znawca *bel canta*, Rodolfo Celetti. Por. R. Celetti, *Arnold ou l'invention de „Ut” de poitrine*, *L'Avant-Scène Opéra*, nr 118, Paris 1989, s. 106 nn.



## FAKTOTUM Z BRZYTWĄ CZYLI METAMORFOZY FIGARA

Zgrabną arię z podobnym tekstem napisał też Paisiello. Rzecz nie w tym, która komu bardziej się podoba, tylko jak każdy z nich ten sam temat potraktował muzycznie. U Paisiella, tam, gdzie tekst mówi o piorunach czy grzmotach, tam grzmi, huczy i błyska też w nutach. U Rossiniego jest to figura szeroko rozpiętego crescendo, ze słowem, jako elementem wspomagającym muzykę, którego nie ma potrzeby specjalnie ilustrować. Ciekawa jest też kawatyna Figara i jej dwojaki tekst. Urywane pośpiesznie czterogłoskowce\*, skrótkowo obrazujące temperament balwierza, i długie wiersze, z wyliczankami i okrzykami, demaskujące go jako krzykacza i samochwałę. Słychać to też w orkiestrze. Raz są to śmiałe skoki – kwintowe lub oktawaowe, gdzie indziej alternacje toniki i dominanty. Skoki interwałowe towarzyszą chwilom samozachwytu, w jaki popada, gdy „komponuje” wiersze; przechwałkom, gdy wylicza zawody, jakimi się trudnił, albo kiedy się chełpi (w stretcie), jaki to niezastąpiony zeń człowiek, akompaniują zwykle alternacje.

U Beaumarchais'go (w *Cyryliku*) Figaro to poeta zarabiający na chleb grzebieniem i brzytwą. W *Weselu Figara* jest sługą *tout court* i nawet nie wiemy czy kosmetyka hrabiego należy do jego obowiązków. Sterbini wspaniałomyślnie przywraca mu zawód. Każe mu go nawet polubić, co czyni zeń fryzjera z wyboru. Tym prostym gestem uniezależnia go od Almavivy i wszelkich innych hrabiów. Stąd duma, z jaką zachwala swój zakład! Zawód, który uprawia, daje mu wstęp do najlepszych domów. Otwiera drzwi zamknięte na spust nawet dla Almavivy. Bywa posłańcem i powiernikiem. Z tym wszystkim zna swoje miejsce. Nie jest arbitrem mody jak wyszerezeni obecni fryzjerzy, z elitami wiąże go tylko fach. Wobec otaczającego świata jest jak przyczajony pajak snujący cicho swoją cienką sieć. *Tenuem texens sublimis aranea telam...*

Józef Baliński



\* Zgodnie z zasadami metryki włoskiej autorzy librett mogli stosować cztero-, pięcio- lub sześciogłoskowce, czterogłoskowce zdarzają się jednak najrzadziej.

Z ROZMOWY WAGNERA Z ROSSINIM (1860)  
O JEGO SPOTKANIU Z BEETHOVENEM (1822)

Rossini: Znane nam portrety Beethovena oddają dość wiernie jego fizjonomię. Żaden rylec nie wyrazi jednak tego nieokreślonego smutku, który tchnie z wszystkich jego rysów. Spod gęstych brwi, niczym z głębi jaskiń, lśniło dwoje oczu, które, choć małe, zdawały się człowieka przenikać. Głos miał miękki, lekko zachrypły. Kiedyśmy weszli, z początku nie zwrócił na nas uwagi, pochylony jeszcze przez parę chwil nad jakimiś drukowanymi nutami, które kończył poprawiać.

Potem, unosząc głowę, zwrócił się do mnie szorstko, dosyć zrozumiała włoszczyzną: Ach, Signor Rossini, więc to pan jest kompozytorem *Cyrulika sewilskiego*? Winszuję, to wspaniała opera *buffa*. Przeczytałem ją z przyjemnością i jestem zachwycony. Będą ją grać, póki istnieć będzie opera włoska. Niech pan nie próbuje niczego innego poza tym gatunkiem. Kusiłby pan los, gdyby chciał zdobyć powodzenie w muzyce innego rodzaju.

Kiedy Carpani\*, który towarzyszył Rossiniemu, zauważył, że Rossini napisał wiele oper *seria*, wymieniając *Tankreda*, *Otella* i *Mojżesza w Egipcie*, Beethoven odparł: Istotnie, przeglądałem je. Niechże pan jednak zważy, że opera *seria* nie leży w charakterze Włochów. Mają zbyt mało wiedzy muzycznej, by się zająć prawdziwym dramatem. Skąd zresztą mieliby ją we Włoszech brać? (...) Za to w operze *buffa* nikomu nie starczy dowcipu, by wam dorównać. Opera *buffa* to wasze przeznaczenie. Z racji języka i ze względu na żywość temperamentu. Weź pan Cimarosę. O ileż komizm jego oper przewyższa wszystko inne. To samo z Pergolesim. Wy, Włosi, stawiacie na piedestale jego sakralną muzykę, wiem o tym. Przyznaję, że w *Stabat Mater* jest wiele uczucia, brak jednak formy, brak urozmaicenia, jest więc monotonne, gdy tymczasem *La serva padrona*... Powiedziałem mu, jak bardzo podziwiam jego geniusz, jak wdzięczny jestem, że dał mi okazję moją wdzięczność wyrazić. Odpowiedział

Z ROZMOWY WAGNERA Z ROSSINIM (1860)  
O JEGO SPOTKANIU Z BEETHOVENEM (1822)

z głębokim westchnieniem i dokładnie tymi oto słowami: *Oh! Un infelice*. Po chwili milczenia spytał o parę szczegółów dotyczących włoskich teatrów operowych, dopytywał o słynnych śpiewaków, o to, czy opery Mozarta wykonywane są u nas często czy rzadko, i czy podoba mi się włoska trupa występująca w Wiedniu. Potem, życząc mi udanego wykonania *Zelmiry* i sukcesu, wstał i odprowadził nas do drzwi. Tam jeszcze raz powtórzył: Przede wszystkim Niech pan tworzy jak najwięcej Cyrulików!

\* Giuseppe Antonio Carpani (1751-1825) poeta, tłumacz, biograf zaprzyjaźniony z Beethovenem, Haydnem, Rossinim, Salierim.



Józef Danhauser (1805-1845), *Wyimaginowany salon czcicieli Beethovena* (z Franciszkiem Lisztem przy fortepianie, Marią d'Agout u jego stóp, Georges Sand w fotelu; obok niej Alexandre Dumas, wyżej, wsparty o fotel, Victor Hugo; na lewo od Liszta Niccolò Paganini i Gioacchino Rossini), Berlin, Nationalgalerie. Staatliche Museen Preussischen Kulturbesitz.

Wysiadłszy z *sediolo* poszedłem do foyer la Scali, by posłuchać próby *Mahometa*, którego skomponował Winter. To sławny Niemiec. W *Mahomecie* jest wzniosła modlitwa, którą śpiewa Galli, pani Festa i Bassi. Oczekują tu Rossiniego: ma opracować temat *Sroki złodziejki*, którą Gherardini przekłada na włoski. Opera będzie się podobno nazywać *Gazza ladra*. Jest to, zdaje mi się, smutny temat, niezbyt nadający się do muzyki. O Rossinim mówią tu wiele złego. Że jest leniwy, okrada przedsiębiorców, okrada sam siebie itd., itd. Co z tego, skoro jest tyłu cnotliwych muzyków, którzy mnie nudzą! Dziś wieczór, kiedy siedziałem na wyplatany słońce przed kawiarnią, pośrodku wielkiego placu, naprzeciw Palazzo Vecchio, mimo tłumy i zimna – niegodnych większej uwagi – widziałem wszystko, co niegdyś się na tym placu działo. Tu Florencja ze dwadzieścia razy próbowała zdobyć wolność, tu też płynęła krew za konstytucję, której nie można było wprowadzić w życie. Na wieży wybiła siódma. Obawa, że nie znajdę miejsca w teatrze, kazała mi porzucić ten straszny widok. Pędzę do teatru *Hhohhomero*, jak się wymawia tutaj słowo *Cocomero*. Szalenie mnie razi ten wychwalany język florencki. Zaczyna się symfonia, odnajduję przemiłego Rossiniego. Poznałem go po pierwszych trzech taktach. Zszedłem na parter i spytałem: istotnie, *Cyrylik sewilski*, którego tu grają, to jego dzieło. Odważył się, jak człowiek prawdziwie genialny, na nowo opracować temat, który przyniósł sławę Paisiellemu. Rolę Rozyny gra pani Giorgi, której mąż był sędzią w trybunale za francuskich rządów. W Bolonii pokazywano mi młodego oficera kawalerii, który gra *primo buffo*. We Włoszech nie przynosi ujmy robienie czegoś, co jest rozsądne. Innymi słowy, kraj ten jest mniej zepsuty honorem *à la Luis XIV*. *Cyrylik sewilski* Rossiniego to obraz Gwida: nonszalancja wielkiego mistrza. W niczym nie czuje się wysiłku ani rzemiosła. To niezmiernie inte-

ligentny człowiek, bez żadnego wykształcenia. Czegoż by nie dokonał Beethoven, gdyby miał takie pomysły! To mi trochę wygląda na plagiat Cimarosy. W *Cyryliku sewilskim* nie znajduję nic nowego prócz tria Rozyny, Almavivy i Figara w drugim akcie. Ale ten śpiew należało połączyć ze słowami wyrażającymi siłę charakteru i zdecydowanie, a nie z rozwiązaniem intrygi. Kiedy czyha niebezpieczeństwo, kiedy jedna minuta może zgubić wszystko lub uratować, powtarzanie po dzieśięć razy tych samych słów jest jednak nazbyt rażące. Tę konieczną niedorzeczność muzyki można z łatwością naprawić. Rossini tworzy od kilku lat opery, które mają tylko jeden lub dwa fragmenty godne *Tankreda* i *Włoszki w Algierze*. Zaproponowałem dziś wieczór, by te wszystkie fragmenty zebrać w jedną operę. Ale wolałbym stworzyć tylko jedno trio z *Cyrylika* niż całą operę Sollivy, która tak mi się podobała w Mediolanie.

W Terracina, we wspaniałej oberży zbudowanej przez Piusa VI, który umiał rządzić, proponują nam, byśmy zjedli kolację z podróżnymi przybyłymi z Neapolu. Wyroóżniam wśród siedmiu czy ośmiu osób bardzo przystojnego blondyna, trochę łysiejącego, mającego około dwudziestu pięciu czy dwudziestu sześciu lat. Rozpytuje go o nowiny z Neapolu, zwłaszcza o muzykę. Odpowiada mi jasno, błyskotliwie, dowcipnie. Pytam, czy mogę mieć nadzieję, że zobaczę jeszcze w Neapolu rossiniowskiego *Otella*. Odpowiada z uśmiechem. Mówię mu, że Rossini jest w moich oczach nadzieją włoskiej szkoły, że to jedyny człowiek z wrodzonym talentem, że swoje sukcesy opiera nie na bogactwie akompaniamentu, lecz na urodzie śpiewu. Widzę u mego nieznanomego odcień zakłopotania. Towarzysze podróży uśmiechają się. Słowem, był to sam Rossini. Na szczęście i całkiem wyjątkowym przypadkiem nie wspomniałem o lenistwie wspaniałego geniusza ani o jego licznych plagiatach. Rossini

## STENDHAL O ROSSINIM (Z PISM RÓŻNYCH)

powiada, że Neapol chce innej muzyki niż Rzym, a Rzym innej niż Mediolan. A muzycy zarabiają tak mało! Trzeba bez ustanku gonić z jednego końca na drugi koniec Włoch, a nawet najładniejsza opera nie przynosi im choćby dwóch tysięcy franków. Mówi, że powodzenie *Otella* było połowiczne, że jedzie do Rzymu tworzyć *Kopciuszkę*, stamtąd do Mediolanu komponować dla La Scali *Srokę złodziejkę*. Ten biedny geniusz żywo mnie interesuje. Jaka szkoda, że w tym nieszczęsnym kraju nie ma króla, który by mu dał pensję, ze dwieście talarów, i w ten sposób pozwolił czekać na chwilę natchnienia. Jakże tu się ważyć wyrzucać mu, że tworzy operę w dwa tygodnie? Píše na koślawym stole w kuchennym hałasie oberży zgęstniałym atramentem, przyniesionym mu w starym słoiku po pomadzie. Jest to Włoch, który w moim pojęciu ma najwięcej inteligencji, czego na pewno się nie domyśla, bo w tym kraju trwa jeszcze panowanie pedantów. Powiedziałem mu o mym entuzjazmie dla *Włoszki w Algierze* i spytałem, co on najbardziej lubi we *Włoszce* czy w *Tankredzie*. Odparł, że *Matrimonio segreto*... W tym jest wdzięk, bo *Potajemne małżeństwo* jest tu tak zapomniane jak w Paryżu tragedie Ducisa. Dlaczego nie można pobierać opłat od trup aktorskich grywających najmniej dwadzieścia jego oper? Według niego w obecnym zamęcie nie można tego nawet proponować. Siedzieliśmy przy herbacie do północy. Był to mój najmiłszy wieczór we Włoszech. W końcu rozstałem się z wielkim kompozytorem z uczuciem melancholii. Canova i on to przecie wszystko, co posiada dziś ziemia, jeśli chodzi o geniusz. Powtarzam więc sobie ze smutną radością okrzyk Falstaffa: *there live not three great men in England and one of them is poor and grows old\**

przekład Felicja Śniatecka-Wowerowa

\* U Szekspira (*Henryk IV*, cz. 1, akt II, scena 4) brzmi to trochę inaczej: *there live not three good men unchanged in England and one of them is fat and grows old. Nie znajdziesz w Anglii trzech uczciwych ludzi nie powieszonych, a jeden z nich utył i starzeje się* (przekład L. Urlicha).

## STENDHAL O ROSSINIM (Z PISM RÓŻNYCH)

Pani Feron zdobywa tu powodzenie u muzycznej hołdki, gamami wstępującymi, zstępującymi i chromatycznymi. Puccita leży, a w sobotę jest niezwykła *Gazza larda!* Rossini zrobił pięć oper, które wciąż przepisuje, *Gazza* to próba wyrwania się z koła. Zobaczymy. Jeśli zaś idzie o *Cyrulika*, hm... Zagotuj razem cztery opery Cimarosy, dwie Paisiella i jedną symfonię Beethovena, chwycić to wszystko w żywe tempa – w ósemki, mnóstwo trzydziestek dwójek, a będziesz miał *Cyrulika*, który jest niegodzien rozwiązać rzemyska *Sigillarze*, *Tankredowi* czy *Włoszce w Algierze*.

Przekład Hanna Szumańska-Grossowa



Silvestro Valeri (1814-1902), Portret Stendhala w mundurze konsula, 1836, Grenoble, Musée Stendhal.



## FRYZJERZY, FRYZURY, PERUKI

Kto zna pana Dupaina, który wszędzie ogłasza swoją *Sztukę czesania na różne sposoby!* Kto go czytał? Może tylko ja. Z zapalem sławi on powiewną ozdobę strojącą ludzkie głowy i osłaniającą czoła. A że talent swój trzeba wychwalać, by zejść daleko, pan Dupain nie posiada się z zachwytem nad kunsztem, z jakim podcina i zwija papiloty, skręca loki, karbuje, układa, pomaduje, fryzuje i pudruje na dwieście, trzysta różnych sposobów – uległe lub krnąbrne włosy wytworzył paniczów czy pięknych niewiast. Kunszt czesania jest niewątpliwie najbliższy doskonałości. Peruka miała swych Corneille'ów, Racine'ów, Wolterów; przy czym – co się innym nie zdarza – perukarze nie naśladują się wzajemnie. Peruka, w swych początkach przesadna i dziwaczna, z czasem przyjęła naturalne ułożenie. Czyż nie można by się tu dopatrzeć analogii ze sztuką dramatyczną, która najpierw była napuszona i śmieszna w swej sztuczności, potem, wskutek refleksji, powróciła do granic natury prawdy. Wielka, nastrzępiona peruka wyobrażać może nadętą, bombastyczną tragedię: peruczka lżejsza, wybornie oddająca barwę, a nawet nasadę włosa, peruczka, która, rzekłbyś, zrasta się z głową i nie jest jej obca, taka peruczka przedstawia dramat wierny prawdzie. Nastroszone staroświeckie peruki wpadają w gniew, ale w końcu będą musiały ustąpić miejsca młodszej rywalce. Widzicie główkę tej pięknej pani, wabiącej oko świetną koafiurą z długimi, zwiewnymi splotami? Otóż wiedzcie, że to nie są jej własne włosy; pożyczyla je od zmarłych. To, co ją w waszych oczach zdobi, to szczątki zwłok zarażonych może strasznymi chorobami, których same nazwy byłyby dla tej wrażliwej niewiasty obrazą. A jednak pyszni się cudzymi włosami. Naraża się na zarazę, jaką być może jeszcze w sobie kryją. Niewiasty wolą znosić dotkliwe swędzenie niż wyrzec się koafiury. Swąd łagodzą za pomocą skrobaczek. Krew im uderza do głowy, oczy zachodzą krwią albo



Daniel Chodowiecki (1726-1801), *U fryzjera*, ok. 1770, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer.

## FRYZJERZY, FRYZURY, PERUKI

pałają niespokojnie, nic to, skoro mogą się w zamian chlubić wspaniałym „gmachem” na głowie. Prócz sztucznych włosów w skład koafiry wchodzi ogromna nabita włosiem poduszka i las szpilek długich na pięć albo osiem cali, których ostre końcówki wpijają się w skórę. Mnóstwo pudru i pomady, przesyconych wonnościami i szybko jełczejących, drażni nerwy. Transpiracja głowy jest zahamowana. Gdy idzie o tę akurat część ciała, nie jest to bez szkody dla zdrowia. Gdyby tak na tę piękną główkę zniecacka spadł jakiś ciężar, wszystkie grotty stalowe, od których się jeży, pokułyby ją jak rzeszoto. W czasie snu sztuczne włosy, szpilki i substancje barwiące owijają się jeszcze parokrotnie przepaską. Opatrzona tak głowa zwiększa objętość gorejąc. Z tego zamilowania do cudacznych fryzur biorą początek choroby oczu, łęgnie się robactwo, pojawia się zapalenie skóry. Koafiry nie zdejmują się w czasie spoczynku, a poduszczykę, główny fundament tego „gmachu” zmienia się dopiero wówczas, gdy ją przeżre do szczeru paskudztwo, którego nazwa chyba mi nie przejdzie przez usta. Kobiety zwykle nie chcą marnować czasu na zdejmowanie z głowy wszystkich tych dodatków. Zbyt sobie cenią godziny rozrywek, a całe dni spędzają przy stole, na grach i tańcach. Na spoczynek udają się o drugiej czy trzeciej nad ranem. Piękna dama niszczy tym sobie zdrowie, skraca życie, traci resztki własnych, skąpych włosów, cierpi na fluksję, ból zębów, uszu i na różę. Wieśniaczka utrzymuje głowę czysto, zna tylko białą i dobrze upraną bieliznę, używa bezwonnej pomady i pudru bez zapachu. Na żadną z tych dolegliwości nie cierpi, do późnej starości zachowuje włosy i szczyli się ich splotami, którym wiek z siwizną dodają powagi.

Sebastian Mercier  
przekład Anna Jakubiszyn-Tatarkiewicz

po prawej: William Hogarth (1697-1764), 5 klas peruk: biskupie, urzędnicze, jurystyczne (*Lexonic*), cudaczne (*Queerinthian*), złożone i na wół naturalne, 1761; Londyn, British Museum.



## FRYZJERZY

Chaplinowi

W pustej golarni siedzą Fryzjerzy pod ścianami.  
Patrzą, czekają, gości nie ma, Więc nudzą się.  
Sami się czeszą, sami się gola, sami, sami,  
Mówią, co wiedzą, drzemią i chrapia, i budzą się.

Idą do okna, nic nie ma w oknie.  
Wracają do luster, w lustrach – fryzjerzy,  
Gładko uczesani, ulizani żalobnie,  
Upudrowani, piękni fryzjerzy.

Gazetę czytają, czoła trą i gwizdzą.  
Chodzą, czekają na rzecz obcą, rzecz inną.  
A tymczasem przed lustrem kłaniają się i mizdrza,  
Ziewają, polykają senność pustynną.

Będzie burza, w miasteczku sino, koguty pieją.  
Fryzjerzy się boją, chodzą prędko – już grzmi,  
Fryzjerzy płaczą, fryzjerzy śpiewają, fryzjerzy szaleją,  
Zwalniają kroku i nagle chodzą *a ralenti*.

Podnoszą ręce bardzo powoli, bardzo powoli,  
Kręcą głowami bardzo powoli i chodzą z łaski.  
I niemym szeptem ruszają ustami, wpatrzeni w stolik,  
W nikłowy przedmiot, który ich urzekł śmiertelnym blaskiem.

A teraz się wiją, włączą na ściany, ulewę słyszą,  
A teraz się płaszczą przed lustrem zdumionym – „patrz! tam! tam!  
Fryzjerzy tańczą, fryzjerzy krzyczą, w powietrzu wiszą  
I aniołami fruwać w głębi lustrzanych ram.

Julian Tuwim

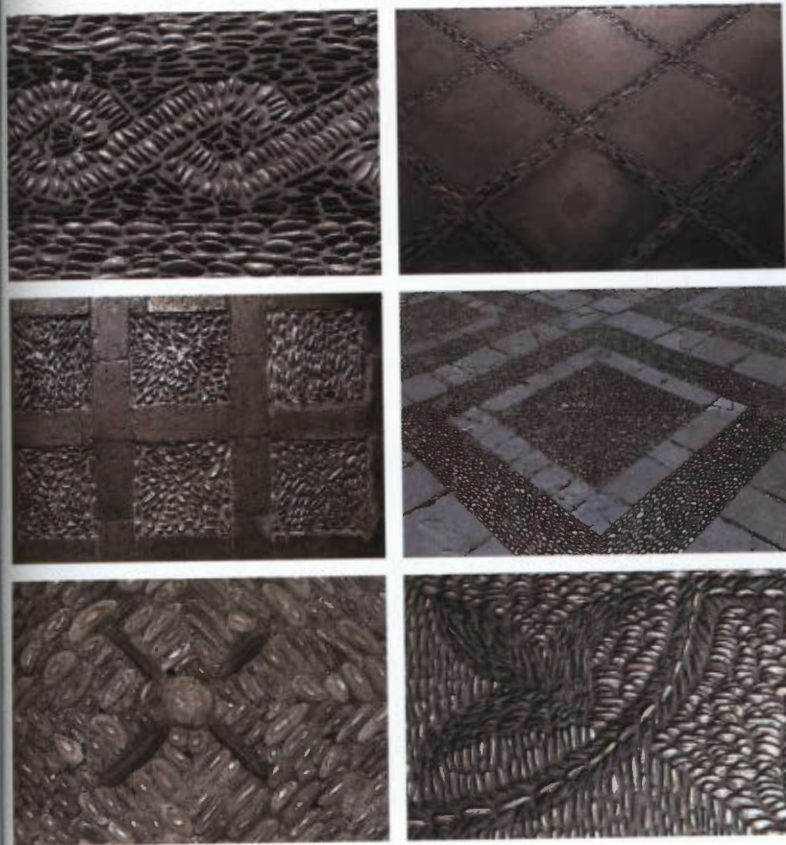


Marek Włodarski, Fryzjer, 1925, Łódź, Muzeum Sztuki ms2.

QUIEN NO HA VISTA A SEVILLA, NO HA VISTO A MARAVILLA\*

Sewilla leży nad Gwadalkiwirem, na rozległej równinie. Jest to miasto wielkie, rozproszone, nowoczesne, wesołe, uśmiechnięte, żywe. Niepodobna znaleźć lepszego kontrastu z Kordobą. Kordoba to miasto martwe, w Sewilli przeciwnie, kipi i wre życie, wesoły zgiełk unosi się nad nią o każdej porze; ledwie starcza jej czasu na sjęstę. Wczoraj obchodzi ją niewiele, jutro jeszcze mniej, cała jest w terażniejszości; wspomnienia i nadzieje są szczęściem nieszczęśliwych ludów, a Sewilla jest szczęśliwa. Trzy, cztery razy do roku domy pokrywa świeża warstwa pobiałej, co przydaje im schludności i czystości, ale zakrywa przed badawczym okiem resztki arabskich i gotyckich rzeźb. Nic bardziej monotonnego jak ta sieć ulic, gdzie spojrzenie natrafia tylko na dwa kolory: indygo nieba i kredową biel murów, na które nakładają się niebieskie cienie sąsiednich budynków, bo w gorących krajach cienie są niebieskie, nie szare, toteż przedmioty wyglądają jakby z jednej strony oświetlał je księżyc, a z drugiej słońce; ale ten zupełny brak ciemnych tonów stwarza całość pełną życia i radości. **Poprzez kraty zamkniętych bram widać wewnętrzne dziedzińce** ozdobione kolumnami i obrazami, wyłożone mozaiką, z fontannami, donicami kwiatów i krzewami. Bruk jest z małych kamyków, jak we wszystkich miastach Hiszpanii, ale ma po obu stronach, na podobieństwo chodnika, pas płaskich i dość szerokich kamieni, po których idzie się gęsiego; przy spotkaniu ustępuje się zawsze pierwszeństwa kobietom, w czym widać doskonałą grzeczność przyrodzoną Hiszpanom nawet z najniższej klasy.

Teofil Gautier  
przekład Joanna Guze



\*Nie widział cudu ktoś, kto nie widział Sewilli

## W SEWILLI CHCIAŁOBY SIE PODGLĄDAĆ

Po Sewilli został smak nadpsutego owocu i niedosyt. Klimat tu jest leniwy, mistyczny, zmysłowy, życie wydaje się pozorne; wydaje się, że ludzie chodzą po ulicy, pracują w biurach, kupują na rynkach, jedzą w restauracjach – dla niepoznaki; po to, by zasłonić jakieś sprawy, o których się nie mówi, których nie wolno wystawiać na widok publiczny. O ile w Grenadzie chce się – aż do osłupienia – oglądać, o tyle w Sewilli chciałoby się podglądać i zgadywać...

Uderzyło mnie coś, na co nie ma nazwy: szczególnie kolor nieba. Jest pociągnięte szklivem jak fajans. Może tu leży sekret produkcji azulejos, tych kafelków przeważnie lazuruowych, pokrytych kaligrafią arabską, którymi obłożone są ściany, ławy i mury na południu Hiszpanii. Andaluzyjczycy znają tylko tę szklistą niebieskość, która błyszczy, po której pełza biały, przezroczysty płomień. Bardzo mi odpowiada potrzeba ludzi dawnych wieków przerabiania przyrody na sztukę. Na przykład potrzeba uwięzienia nieba w kafelkach albo przetłumaczenie roślin na kaligrafię. Obecnie sztuka neguje przyrodę na rzecz abstrakcji. Podejrzewam, że często słowem „abstrakcja” zastępuje się słowo „pustka”. Nie ma zachwyty, nie ma miłości, nie ma nadziei – jest abstrakcja.

Abstrakcjonisci są zafascynowani nie tyle życiem, co plazmą, która je poprzedza, albo fosforescencją jego rozkładu.

Zatrzymuję się dla nabrania tchu na jakimś śródmiejskim tłumnym placyku. **Ściemniło się i niektóre balkony w kształcie wysokich oszklonych klatek** jaśnieją od wnętrza. Jeden z nich, na pierwszym piętrze narożnego domu, rozbłysł nagle jak scena po podniesieniu kurtyny, odsłaniając obrazek rodzajowy...



Maria Kuncewiczowa  
przekład Piotr Niklewicz

## SEWILLA MA WIELE DO POWIEDZENIA

Podczas ostatniej podróży miałem możliwość utwierdzić się w przekonaniu o powiązaniach i oczywistym współgraniu kolorytu i smaku legendy o Don Juanie z miejscem, gdzie została zlokalizowana. W mieście takim jak to, którego wiek liczy się na tysiąclecia, będącym kolebką tyłu cywilizacji, wszystko przepojone jest wspomnieniami, każdy przedmiot mieni się tysiącem aluzji. Podróżnik przyjechawszy do Sewilli sądzi, że znalazł się w szumiącym roju pszczoł, które go atakują niezliczoną chmurą, starając się przesyć jego duszę miodem, a jednocześnie wbić w nią swe żądło. Gracián mówił o czasie, że posiadał znajomość wielu rzeczy ze względu na swą starość. Cóż dopiero mogłoby powiedzieć to miasto liczące już trzy tysiące lat? Sewilla ma wiele do powiedzenia, co więcej nie ma drugiego miasta, które by miało taką łatwość ekspresji. Gdzie indziej zwyczaj mówienia mają tylko ludzie: tu wszystko mówi, zacienione zaułki i słoneczne place, cegła w murze, kwiaty na balkonie. Zewsząd dochodzą głosy, gesty, znaki. Gdy słuchamy zramolalej rzeki, która udziela nam lekcji tocząc wolno swe wody; gdy goździki z Triany ciskają w nas sentencjami. Światłość Sewilli ma w sobie coś dziwnie niespokojnego. Wszystko wibruje, płynie, drga, trzepocze. Cóż widzimy patrząc? Korowód przesuwany się przed oczyma naszej wyobraźni w takt przyspieszonego rytmu. Kolory karnawału, czerwień aksamitów, zieleń staników, biel mniszych habitów, jak u Zurbarána, błękity Murilla, purpurę krwi. Słyszymy kakofonię dźwięków: wybuchy śmiechu z lamentami, urywki piosenek, drewniane kołatki Wielkiego Piątku, dzwony zwiastujące Zmartwychwstanie. Legenda uderza nam do głowy. Mieszkaniec Sewilli lub przybysz zatrzymujący się w mieście są o krok od pijaństwa lub na lekkim rauszu, kiedy pijący jest już podochocony, lecz jeszcze w pełni władz umysłowych i duchowych...

José Ortega y Gasset  
przekład Piotr Niklewicz

Sewilla. Ziemski adres wielu bohaterów operowych: świętej pamięci Krzysztofa Kolumba (Franchetti, Milhaud), Don Juana – grzesznika (Gazzaniga, Mozart, Dargomyżski), Don Juana – pokutnika (Tomasi/Miłosz), bastarda Figara, baskijskiej Cyganki Carmen... Beaumarchais widział w niej miasto – klatkę. Miasto krat, z hukiem zatrzaskiwanych okien (I, 6), zaryglowanych bram (II, 9), zamkniętych drzwi (I, 3) „zakluczonych” żaluzji (I, 3), *Wszystkie okna wychodzące na ulicę są zakratowane* informuje pierwsze *didaskalion* jego komedii. Za jednym z nich rwie się do wolności i do miłości zniewolona inteligentna mieszczka córka. Ma na imię Rozyna. Jak w *Weselu* Mozarta, u Rossiniego przedstawia się sama w arii otwierającej drugi obraz. Tak jak tam jest to trzeźwa samoanaliza. Przebudzony Eros odkrywa jej perspektywy wolności i tajemnice erotycznych emocji. Niezłomna wola spełnienia (*Io giurai, la vincerò*), pomysłowość, determinacja, odwaga – wszystko, co nie się pojęcie *virtus* – implikują charakter i narzucają ton tej wirtuozowskiej arii.

Swą pierwszą randkę przeżywa podczas lekcji muzyki. To codzienne zajęcia młodych ludzi jej czasów i jej sfery miało ogromny potencjał erotyczny i stało się ulubionym tematem literatury i rodzajowego malarstwa. Lekcja śpiewu lub gry – na harfie, gitarze, skrzypcach, wirginalach czy klawesynie – to estetyczna przyjemność wspólnego muzykowania, to także okazja do flirtu, zetknięcia ciał, rozbudzenia czy uwolnienia ze skrepowania już rozbudzonej zmysłowości. Temat podnoszony przy różnych okazjach, bynajmniej nie staroświecki, efektowny, do dziś pobudzający wyobraźnię. W ujęciu mistrzów takich jak Vermeer, Watteau, Fragonard, Balthus, Choderlos de Laclos czy Ionesco metaforyczny i podatny na innowacje.

## LEKCJA GRY NA HARFIE

Wczoraj przyszedł jak zwykle. Byłam tak zmieszana, że nie śmiałam nań popatrzeć. Nie mógł mówić ze mną: mama była w pokoju. Domyślałam się, że będzie zmartwiony, skoro zobaczy, że nie ma listu. Nie wiedziałam, jak się zachować. W chwilę potem zapytał, czy ma przynieść harfę. Serce mi biło tak mocno, że nic nie byłam w stanie odpowiedzieć, tylko: „tak”. Kiedy wrócił, było jeszcze gorzej. Popatrzyłam nań tylko króciutko. On nie patrzył na mnie, ale wyglądał, że można by pomyśleć, że jest chory. Strasznie mi było ciężko. Zaczął stroić harfę, a potem podając ją, rzekł: „Ach, pani...” Tylko tyle, ale takim tonem, że wszystko się we mnie zatrzęsło. Wzięłam parę akordów nie wiedząc zupełnie, co czynię. Mama spytała, czy nie będziemy śpiewać. On wymówił się, że jest nieco cierpiący, ja nie miałam wymówki. Byłabym wolała nigdy nie mieć głosu. Umyślnie wybrałam arię, której nie przerabiałam, bo byłam pewna, że nie umiałabym śpiewać i że musiano by się czegoś domyślić. Szczęściem, zjawił się ktoś: skoro tylko usłyszałam turkot karety, przerwałam i poprosiłam go, aby odniósł harfę. Bałam się strasznie, że całkiem sobie pójdzie, ale nie: wrócił. Gdy mama i ta pani, która przyjechała, rozmawiały z sobą, chciałam nań popatrzeć jeszcze chwileczkę. Spotkałam się z jego oczami i nie podobna mi już było się oderwać. Wyszłam z pokoju i napisałam na karteczce: „Niech pan nie będzie taki smutny”. Nie możesz chyba powiedzieć, żeby w tym było co złego; zresztą, to było już nad moje siły. Założyłam za struny, jak on tamten list, i wróciłam. Czułam się spokojniejsza. Prosiłam, by przyniósł harfę. Widziałam że niczego się nie domyśla. Ustawił harfę w ten sposób, że mama nie mogła widzieć, i wziął mnie za rękę, przy tym uściśnął... ale jak!... trwało to tylko chwilę. Nie umiem ci powiedzieć, jak było przyjemnie. Mimo to cofnęłam rękę. Więc nie mam sobie nic do wyrzucenia.

Choderlos de Laclos  
przekład Tadeusz Zeleniński-Boy



## LEKCJA GRY NA SKRZYPCACH

Róża stała pod piecem w mieszkaniu pana dyrektora, znakomitego skrzypka, boskiego Januarego, który roznosił po świecie sławę polskiego imienia. Boski January był nieobecny. Jego głowa kołysała się zapewne nad skrzypcami, czarując damy albo na jakichś walansjeną rozszywanych poduszkach tarzała się czułym *tête à tête* z kędzierzawą główką koryfejki baletu. Pan dyrektor był nieobecny, a Róża stała pod piecem, czekając, kiedy Aniela Bądska zechce łaskawie zaakompaniować jedynej uczennicy papy *Moment musical* Szuberta. Czarnej, chudej dziewczynie z rumieńcami latającymi jak płomień po śniadych policzkach, z lśniącym długim warkoczem, z kacapską wymową i niemodnym medalionem na szyi. Wtedy skrzypnęły drzwi, pod piecem stanął Michał Bądski, najmłodszy syn mistrza. Róża poweselała, już chciała roześmiać się, dygnać, dużo nagadać swoim śpiewnym kacapskim akcentem, ale Michał położył palec na ustach. Przysunął się bliżej, zaczął niby dłońmi szukać po piecu najcieplejszego kafła i tak zagarnął, otulił, rozgrzał całą Różę. Później wśliznął się ramieniem pod ramię, policzek przybliżył do policzka i powiedział cicho: Niech ona sobie gra. A my – tak. Uścisnął lekko, patrzył. Niebieskie, blade w złotych rzęsach spojrzenie Michała spływało na nią jak rzeka – powolna, nieunikniona, groźna. Była bezradna, upokorzona, ale bała się drgnąć, żeby spojrzenia nie spłoszyć. Aniela przeostała grać. Boże, jaka śmieszna ta mała – rzekła. Różę nie dotknął okrzyk. Natomiast Michał obruszył się, obrócił Różę delikatnie pod światło lampy i wyszeptał: *Sieh mal, sieh mal, diese, diese Nase...* Rodzeństwo Bądscy w chwilach wielkiej poufności mówili do siebie po niemiecku. Aniela odpowiedziała: *ja, ja, das hat sie schon, eine wunderschöne Nase.* No co, Różyczko, zagramy naszego Szuberta?

Maria Kuncewiczowa



Balthus (1908-2001), *Lekcja gitary*, 1934, Zurych, Thoman Amann Fine Art.



#### Zródła tekstów:

Beaumarchais Pierre-Augustin Caron, *Cyrulik sewilski*, przekład i wstęp Tadeusz Zelenicki-Boy, Warszawa 1951, Książka i wiedza; Gautier Teofil, *Podróż do Hiszpanii*, przekład i posłowie Joanna Guze, opracowanie Joanna Guze i Paweł Hertz, Warszawa 1979, PIW; Horváth Odón von, *Figaro Lubił się scheiden* (*Figaro się rozwódca*), [w teżej:] *Gesammelte Werke*, Kommentierte Werkausgabe herausgegeben von Traugott Krichsche unter Mitarbeit von Susanne Foral-Krichsche, Frankfurt am Main 2001, Suhrkamp; Kuncewiczowa Maria, *Cudzoziemka*, wyd. VII, Warszawa 1980, Pax; Kuncewiczowa Maria, *Sevilla* [w teżej:] *Don Kichote i niańki*, Warszawa 1967, Pax; Laclós Choderlos de, *Niebezpieczne związki*, przekład Tadeusz Boy-Zelenicki, Warszawa 1960, PIW; Mercier Sebastian, *Obraz Paryża*, przekład Anna Jakubiszyn-Tatariewiczowa, Warszawa 1959; Michotte Edmund, *Souvenirs. La visite de Richard Wagner à Rossini. Détails inédits et commentaires*, Paris 1906; Ortega y Gasset, José, *Wprowadzenie do Don Juana*, [w teżej:] *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przekład Piotr Niklewicz, wybór i wstęp Stanisław Cichowicz, Warszawa 1980, Czytelnik; Stendhal, *Korespondencja*, przekład Hanna Szumańska Grossowa, wybór Iwona Wachłowska, Warszawa 1963; Stendhal, *Wybór z pism różnych*, przekład Felicja Śniatecka-Wowerowa, wybór Joanna Guze, Warszawa 1963; Tuwim, Julian, *Wiersze wybrane*, opracowanie Michał Głowiński, wyd. III, Wrocław 1973, BN I 184. Tłumaczenia, jeśli nie podano inaczej, Józef Baliński, skróty nie wszędzie zaznaczone.

#### Ilustracje:

s. 1. William Hogarth (1697-1764), *The Laughing Audience* (*Rozbawiona publiczność*) 1733, Cambridge, Fitzwilliam Museum; s. 4. Luigi Lablache, *Włoski bas francusko-iryskiego pochodzenia, jako Figaro*, litograf., Mediolan, Museo alla Scala.; s. 14. Tytułowa strona oryginalnego libretta Sterbinięgo z 1816 roku.; s. 17. *Lekcja muzyki*, litogr. Lemerciera; poniżej: Heinrich Remberg, *Serenada i List*; 2 sceny z *Cyrulika Sewilskiego*, litogr.; s. 19. Gustaw Kölle, *Cyrulik sewilski*, „Comics”, z. VI, Berlin 1882.; s. 20. Nadar, właśc. Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910) *Portret Rossinięgo*, ok. 1856, fot.; s. 23. Jean Marc Nattier (1684-1766), *Portret Beaumarchais ego*, Paryż, Luwr, kolekcja Bordes-Guilley-Lagache.; s. 27. Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843), *Trzy głowy [oficer / szlachcic, uczoney / mieszczańin, duchowny, rys. piórkami, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer*; s. 31. Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1843), *Giovanni Paisiello*, Turyn, Teatro Reggiao.; s. 33. Rossini około 1820 r. Autor nieznan. Bolonia, Museo Bibliografico Musicale.; s. 36-37 Giovanni Paolo Pannini (1691-1765) *Uroczysty koncert w rzymskim Teatro Argentina, 1747*, Paryż, Luwr.; s. 39. Wachlarz z postaciami *Cyrulika sewilskiego*, Paryż, Musée Carnavalet.; s. 41. Józef Danhauser (1805-1845), *Wymaginywany salon czcicieli Beethovena* (z Franciszkiem Lisztem przy fortepianie, Maria d'Agout u jego stóp, Georges Sand w fotelu; obok niej Alexandre Dumas, wyżej, wsparty o fotel, Victor Hugo; na lewo od Liszta Niccolò Paganini i Gioacchino Rossini), Berlin, Nationalgalerie. Staatliche Museen Preussischen Kulturbesitz.; s. 45. Silvestro Valeri (1814-1902), *Portret Stendhala w mundurze konsula*, 1836, Grenoble, Musée Stendhal.; s. 47. Daniel Chodowiecki (1726-1801), *U fryzjera*, ok. 1770, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer.; s. 49. William Hogarth (1697-1764), *5 klas peruk :biskupie, urzędnicze, jurystyczne (Lexonic), cudaczne (queerinthian), złożone* i *użył naturalne*, 1761; Londyn, British Museum.; s. 52. Marek Włodarski, *Fryzjer*, 1925, Łódź, Muzeum Sztuki ms2.; s. 53. chodnik Sewilli; s. 55. okna Sewilli; s. 59. Louis-Roland Trinquesse (1746-1800), *Lekcja muzyki*, ok. 1774, Monachium, Alte Pinakothek.; s. 61. Balthus (1908-2001), *Lekcja gitary*, 1934, Zurych, Thoman Amann Fine Art.

#### Zródła ilustracji:

Rossini, *Le Barbier de Séville*, L'Avant Scène Opéra, nr 37, Paris 1996; [Opern-Typen (Gustav Kölle 1882)], *Die Bibliophilen Taschenbücher. Harenberg Kommunikation*, Dortmund 1979; *Die Entdeckung der Wirklichkeit*. Deutsche Malerei und Zeichnung 1765-1815, (Katalog wystawy), Schweinfurt, Museum Georg Schäfer 15.VI-02.XI 2003; Jenny Uglov, *A Life and a World*, London 1997; Roy Claude, *Balthus*, Paris, 1996, Gallimard; *Meisterwerke der Französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*, National Gallery of Canada, National Gallery of Art Washington, Gemälde Gallerie. Staatliche Museen zu Berlin im Alten Museum (Katalog wystawy 2003-2004), Dumont, Berlin Und Köln.

#### Zdjęcia:

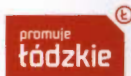
s. 8 fot. Maciej Piąsta, s. 9 fot. Alina Yavorskaya, s. 10 i 11 fot. Katarzyna Złowska, s. 12 fot. Maciej Stobierski, s. 13 fot. Honorata Kicmal

**Dyrektor naczelny** Wojciech Nowicki, **zastępca dyrektora ds. administracyjnych** Maciej Bargielowski, **zastępca dyrektora ds. produkcji** Krzysztof Bogusz, **zastępca dyrektora ds. inwestycyjnych** Grzegorz Kruhy, **główna księgowa** Teresa Płonowska, **Soliści: sopran**: Monika Cichocka, Aleksandra Novina-Chacińska, Anna Wiśniewska-Schoppa, Joanna Woś, Ewa Vesin, Dorota Wójcik, Patrycja Krzeszowska-Kubit, Ewa Biegas\*, Sylwia Krzysiek\*, Karina Skrzyszewska\*, **mezzosopran**: Bernadetta Grabias, Agnieszka Makówka, Olga Maroszek\*, **tenory**: Krzysztof Marciniak, Mirosław Nowiadomski, Dominik Sutowicz, Paweł Skahuba, Przemysław Baiński\*, Sylwester Kostecki\*, Tomasz Kuk\*, Sang Jun Lee\*, Pawło Tolstoy\*, **barytony**: Andrzej Kostrzewski, Zenon Kowalski, Przemysław Reznar, Adam Szerszeń, Piotr Halicki\*, Rafał Songan\*, **basy**: Patryk Rymanowski, Grzegorz Szostak, Aleksander Teliga, Robert Ulatowski, Bogdan Kurowski\*, **pianisci korepetytorzy solistów**: Tetyana Dranchuk, Danuta Antoszevska, Ewa Szpakowska, Taras Hlushko, **Balet: I soliści**: Monika Maciejewska-Potockas, Gintautas Potockas, Piotr Ratajewski, **soliści**: Valentyna Batak, Ekaterina Kitaeva-Muśko, Julia Sadowska, Witold Biegański, Nazar Botsiy, Wojciech Domagała, Jerzy Gęsikowski, Tomasz Jagodzinski, Jan Łukasiewicz, Aleksander Miedwiediew, Krzysztof Pabjanczyk, **koryfeje**: Isobel Allaway, Agnieszka Białous, Aleksandra Gryś, Ewa Kowalska-Brodek, Anna Pruszyńska-Galvany, Mariusz Caban, Artur Firaza, Yulii Itaya, Wiktor Krakowiak-Chu, Rei Masatomi, Dominik Senator, Kirill Shcherban, Ryo Takaya, **zespół**: Izabela Barbacka, Marta Borczakowska, Lydie Boutfeux, Caroline Bulst, Aleksandra Godlewska, Hanna Jankowska, Karolina Jaremko, Aneta Kosmowska, Dawid Kucharski, Minori Nakayama, Sakurako Onodera, Maria Pawelec, Hannah Sofo, Bogumiła Sołek, Klaudia Strzelczyk, Aneta Wijata, Aoi Anraku, Jakub Józwicki, Tomu Kawai, Mateusz Kubiak, Karol Mbaye, **kierownik baletu**: Dominik Muśko, **asystenci-pedagodzy**: Lubov Bakhareva, Anna Lewandowska, **akompaniatorzy**: Elżbieta Bruc, Bogusław Bigos\*, Marta Zawada\*, **koordynator baletu**: Jarosław Biernacki\*, **inspektor baletu**: Krzysztof Pabjanczyk, **Orkiestra**: I skrzypce: Ludwika Tomaszewska-Klimek, Iwona Tomaszewska, Andrzej Marchel, Ryszard Dutkowski, Marcin Budziński, Henryka Nierychło, Marek Nowakowski, Bogdan Mazur, Paweł Załucki, Karolina Pacholczyk, Aleksandra Bartoszek, Wiesława Ryczel\*, II skrzypce: Hanna Drzewiecka-Borucka, Katarzyna Galdecka-Sprawka, Lech Gutowski, Beata Bugala, Wojciech Clapiński, Ewa Walkiewicz, Ariadna Pacześniak, Patrycja Badowska, Marta Jabłońska, Katarzyna Korzycka, Andrzej Kowalczyk\*, Stanisław Plawner\*, Beata Włodek-Pędziwiatr\*, **altówki**: Maria Tomala, Kazimierz Mazur, Franciszek Nierychło, Katarzyna Piasecka-Filipiak, Jacek Rurak, Przemysław Florczak, Katarzyna Marchel, Justyna Łuczyska, Adam Brakowski, **wiolonczel**: Agnieszka Kołodziej, Maciej Baran, Joanna Zdidowska, Marek Przybyła, Ewa Żeno, Hanna Mudza, Agata Kruk-Kasprzyk, Arkadiusz Plaziuk, Adam Czyszak, **kontrabasy**: Michał Przeździecki, Miłosz Krupka, Sylwester Masioł, Marcin Wajch, Michał Łuczak, **harfy**: Dorota Szyszkowska-Janiak, Joanna Tomala, **flety**: Cezary Dynowski, Marzena Kowalczyk, Marta Durczewska-Grzywińska, Olga Leonkiewicz, Dionizy Chrzastowski\*, **oboje**: Agata Piotrowska-Bartoszek, Krzysztof Siemiński, Justyna Herc-Pabisia, Monika Woźniak, Beata Kasprzyk, **klarnety**: Piotr Maciejewski, Zuzanna Niedziela, Krzysztof Płoszyński, Mariusz Walkiewicz, **fagoty**: Andrzej Kalkandis, Michał Łabecki, Beata Strembicka, **trąbki**: Konrad Bomiński, Mirosław Dudek, Tomasz Chrzęścjanek, Adam Kowalczyk, **walturnie**: Waldemar Szelągowski, Tomasz Sopur, Marta Dominiuk-Kwiatkowska, Zbigniew Galant\*, Mieczysław Woźnica\*, **puzony**: Jacek Kasprzak, Waldemar Szubski, Dariusz

Sprawka, Bartłomiej Kruszyński, Tomasz Jagoda, Waldemar Paś\*, tuba: Jacek Dzidowski, perkusja: Sebastian Dworczak, Bożena Kozłowska, Magdalena Kowalczyk, Bogusława Stelmach, Jakub Jeziorowski, Jan Pawlak, gitara: Albin Brzeziński\*, kierownik muzyczny: Eraldo Salmieri, dyrygenci: Michał Kocimski\*, Tadeusz Kozłowski, koncertmistrz: Ludwika Tomaszewska-Klimek, inspektorzy: Waldemar Szubski, Andrzej Marchel, Chór: sopran: Anna Bacciarelli, Agnieszka Bialek, Dorota Bronikowska, Maria Goriach, Edyta Karbowska, Dagny Konopacka, Agnieszka Lechocińska, Katarzyna Nowacka, Sylwia Nowicka, Irena Pietrzak, Maria Stuczyńska, Beata Suder, Bogna Szymańska, Dorota Szymczak-Drygas, Anna Terlecka-Kierner, Karolina Widenka, Jadwiga Wiktorska-Zajac, Dorota Woźniak, Ewa Anders\*, Maria Brojek\*, Elżbieta Grzelak\*, alty: Agorica Basiuras, Anna Dylukowska-Dobiec, Ewelina Hrycak, Teresa Kmieciak-Biernacka, Dominika Kobalczyk, Anna Kobylańska-Przybyła, Katarzyna Kuźnik, Justyna Ozdowska, Paulina Pomykala, Martyna Rudelyte, Jolanta Sitek, Joanna Skobiewska, Anna Szymańska, Otylia Świdowska, Izabela Wesółowska, Agnieszka Witkowska, Marzena Zarzycka, Dorota Zatk, Wiesława Świstak-Mazur\*, Leokadia Jarzyńska\*, tenory: Michał Jan Barański, Mirosław Bednarczyk, Marcin Ciechowicz, Przemysław Cierzniewski, Krzysztof Dyttus, Wojciech Kryger, Artur Mleko, Krzysztof Poloński, Grzegorz Siwiński, Cezary Socha, Wojciech Strzelecki, Marek Twardowski, Ryszard Adamus\*, Feliks Dhubak\*, Wacław Dobrowolski\*, Jerzy Spelak\* basy: Michał Barański, Michał Błocki, Bohdan Farbiszewski, Zbigniew Gawroński, Romuald Kisielewski, Grzegorz Kujawiak, Zbigniew Kuźnik, Józef Mituta, Wiesław Rudnicki, Andrzej Staniewski, Adam Suwald, Jakub Telinga, Witold Tomczyk, kierownik chóru Waldemar Sutryk, z-ca kierownika chóru Michał Jan Barański, inspektor chóru Krzysztof Dyttus, akompaniator chóru Zbigniew Rymarczyk, kierownik działu organizacji pracy artystycznej Sylwester Kostecki, kierownik biura obsługi widzów Elżbieta Magin, kierownik działu produkcji przedstawień Katarzyna Zbłowska, zastępca kierownika działu ds. produkcji kostiumów Marzena Szkobel, zastępca kierownika działu ds. produkcji dekoracji Zygmunt Dziubiński, kierownik działu eksploatacji przedstawień Sylwester Borowski, główny specjalista ds. urządzeń sceny Marek Ziółkowski, kierownik impresariatu Krystyna Filip, kierownik działu organizacji i kadr Iwona Czubaszek, kierownik działu administracyjnego Mariola Majda, kierownik działu zaopatrzenia i transportu Marian Brodowicz, kierownik działu zamówień publicznych Ewa Danielak, kierownik działu inwestycji Paweł Malinowski, główny specjalista ds. funduszy UE Małgorzata Kazimińska, kierownik działu eksploatacji Dominik Dudziński, główny energetyk Jerzy Tomasiak, kierownik działu zakwaterowań i ochrony mienia Mariola Materka, z-ca kierownika zakładowej służby ratowniczej Sławomir Korzuszek, kierownik pracowni malarskiej Krzysztof Lisowski, kierownik pracowni perukarstwa i charakteryzacji Teresa Janicka, starszy mistrz pracowni krawieckiej damskiej Beata Adamiak, starszy mistrz pracowni krawieckiej męskiej Ewa Rykowska, starszy mistrz pracowni tapicerskiej Zdzisław Kapituła, starszy mistrz pracowni nakryć głowy i dodatków do kostiumów Anna Kolomańska, starszy mistrz pracowni modelatorskiej Marzanna Machalska, starszy mistrz pracowni szewskiej Krzysztof Pacyniak, starszy mistrz pracowni stolarskiej Jacek Tomczyk, starszy mistrz pracowni ślusarskiej Jerzy Urbaniak, główny brygadier brygady akustyków Roman Kulesza, główny brygadier brygady montażu dekoracji – koordynator sceny Jacek Wojciechowski, główny brygadier brygady napędów sceny Andrzej Maciejewski, główny brygadier brygady oświetlenia sceny Adam Trautz, główny brygadier w brygadzie mechaników Tomasz Pira, mistrz brygady garderobianych Anna Krawczyńska, brygadzieta rekwizytorni Waldemar Stańczuk

\* współpraca

INSTYTUCJA KULTURY SAMORZĄDU  
WOJEWÓDZTWA ŁÓDZKIEGO



Dofinansowano  
ze środków  
Ministra Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego.

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**

H. SKRZYDŁEWSKA  
ul. Słowackiego 10

patron medialny Teatru

**RADIO  
ŁÓDZ**  
99,2 MHz

opracowanie, ikonografia i grafika  
Józef Baliński

skład i przygotowanie DTP  
Iwona Marchewka

wydawca  
Teatr Wielki w Łodzi  
pl. Dąbrowskiego, 90-249 Łódź  
www.operalodz.com

kasa biletowa  
od poniedziałku do soboty: 12.00–19.00  
niedziele i święta (w dniu przedstawień): 15.00–19.00  
telefon: 42 633 77 77

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW  
od poniedziałku do piątku: 8.00–16.00 tel: 42 633 31 86  
e-mail: widz@teatr-wielki.lodz.pl

Bilety do kupienia on-line na stronie:



oddano do druku: 23.12.2013

