

GIOACCHINO ROSSINI



CYRILIK SEWILSKI

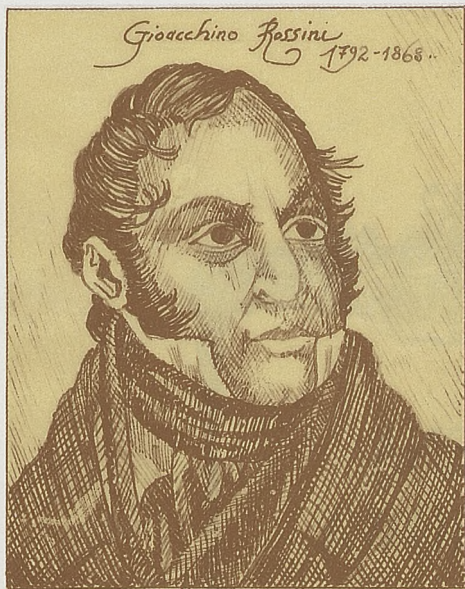
Teatro dell'Opera di Cracovia



**Dyrektor Naczelny i Artystyczny
EWA MICHNIK**

**V-ce Dyrektor
ALEKSANDER NOWAK**

**Kierownik literacki
JÓZEF OPALSKI**



MAŁA KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI JOACHIMA ROSSINIEGO

1792

29 lutego w Pesaro (Włochy, prowincja Marche) przyszedł na świat Gioacchino (Joachim) Rossini, syn Józefa, miejskiego trębacza oraz Anny Guidarini, córki pisarza.

1799-1803

Wskutek uwięzienia Józefa Rossiniego, żona jego wraz z synem wędruje przez kilka lat, występując jako śpiewaczka na różnych scenach prowincjonalnych. W tym czasie Joachim pobiera początki nauki muzyki, występuje też w różnych chórach w Lugo i Bolonii.

1804

Rossini kontynuuje naukę śpiewu i fortepianu w Bolonii pod kierunkiem śpiewaka Aniola Teseiego, później uczy się u kanonika Józefa Malerbiego. W tym czasie próbuje sił jako śpiewak oraz korepetytor solistów i chóru w prowincjonalnych teatrach operowych.

1806

Rossini kończy naukę u Malerbiego.

1807

Wstępuje do Liceo Filharmonico w Bolonii, gdzie rozpoczyna naukę kompozycji pod kierunkiem o. Stanisława Mattei.

1808-1809

Dalsze studia w Liceum. Pierwsze wykonanie utworów kościelnych (m.in. *Msza* wykonana w Rawennie) oraz kompozycji świeckich wokalnych i instrumentalnych. Powstanie pierwszej opery Rossiniego *Demetriusz i Polibiusz* (wystawionej w Rzymie w r. 1812).

1810

Wyjazdy Rossiniego do Wenecji, gdzie teatr San Mosé wystawia jego operę *Weksel małżeński*.

1811

Występy Rossiniego w charakterze dyrygenta własnych i obcych utworów estradowych. Teatr del Corso w Bolonii wystawia jego operę komiczną *Dziwaczne nieporozumienie*.

1812

Teatry w Wenecji, Rzymie, Mediolanie i Ferrarze wystawiają 5 oper Rossiniego oraz oratorium *Cyrus w Babilonie*.

1813-1814

Powstaje 5 dalszych oper Rossiniego, wśród nich opera poważna *Tankred w Syrakuzach* oraz opera komiczna *Włoszka w Algierze*. Nazwisko kompozytora staje się we Włoszech głośnie.

1815

Rossini opuszcza Bolonię, zaangażowany przez wybitnego przedsiębiorcę teatralnego Dominika Barbaję jako kierownik muzyczny teatrów w San Carlo i del Fondo w Neapolu. Jego opera poważna *Elżbieta, królowa Anglii* zostaje w Neapolu przyjęta z wielkim uznaniem. Kompozytor poznaje swoją przyszłą żonę, znakomitą śpiewaczkę Izabelę Colbran. 26 grudnia podpisuje Rossini umowę o skomponowanie opery komicznej *Almaviva* czyli *Daremna przezorność* (*Cyrulik sewilski*).

1816

W rzymskim teatrze Argentina odbywa się 6 lutego prapremiera *Cyrulika sewilskiego*. Pierwsze jej przedstawienie spotyka się z niepowodzeniem, dalsze jednak budzą entuzjazm słuchaczy. Duży sukces przynoszą kompozytorowi też dwie inne opery wystawione w tym roku: *Otello* i *Gazeta*.

1817

Wielkie powodzenie osiągają dwie nowe opery Rossiniego: *Kopciuszek* i *Sroka złodziej*.

1819

Wystawiona w Neapolu opera poważna *Dziewica jeziora* zostaje początkowo przyjęta bardzo chłodno, później jednak zdobywa duże uznanie.

1821

Rossini poślubia w Bolonii Izabelę Colbran i opuszcza wraz z nią Włochy, powołany przez operę cesarską w Wiedniu.

1822

Entuzjastyczne przyjęcie w Wiedniu. Odwiedziny Rossiniego u Beethovena. W drugiej połowie roku przebywa Rossini przez krótki czas w Bolonii, a potem zatrzymuje się dłużej w Weronie, gdzie wystawia swoje kompozycje (kantaty), związane z odbywającym się tam kongresem politycznym.

1823

Duże powodzenie opery poważnej *Semiramida*, wystawionej w Wenecji. W październiku zostaje Rossini wraz z żoną zaangażowany przez Teatr Włoski w Londynie. Jadąc do Anglii zatrzymuje się w Paryżu, przyjmowany tam entuzjastycznie.

1824

Rossini jest czynny w teatrze londyńskim, gdzie wystawia kilka swoich dawniejszych oper. Komponuje też mniejsze utwory związane tematami z Anglią. W listopadzie opuszcza Londyn i obejmuje stanowisko dyrektora muzycznego Teatru Włoskiego w Paryżu.

1826

17 października obejmuje Rossini kierownictwo Wielkiej Opery w Paryżu. Dokonuje w tym czasie przeróbek dwóch swoich dawniejszych oper poważnych. (*Zdobycie Koryntu i Mojżesz*) i wystawia je na powierzonej sobie scenie.

1829

3 sierpnia odbywa się prapremiera *Wilhelma Tella*. Zaraz potem Rossini rezygnuje ze stanowiska kierownika opery, wyjeżdża z Paryża i osiada w Bolonii.

1831

Rossini odbywa szereg podróży, m.in. do Hiszpanii, gdzie na prośbę prałata don F. de Verela pisze w Madrycie *Sabat Mater* (wersja pierwotna, niepełna), po czym udaje się do Paryża, gdzie pozostaje przez kilka lat.

1835

Powstaje zbiór małych arii i duetów pt. *Wieczory muzyczne*, napisane do tekstów Metastazja i hr. Pepolego. W tomie tym znajduje się słynna *Tarantella (La Danza)*.

1836

Podróż Rossiniego w towarzystwie bankiera Rotschilda do Belgii i Nadrenii. W tym samym roku powraca kompozytor do Włoch. Początkowo zatrzymuje się w Mediolanie, potem osiada w Bolonii, gdzie pozostaje do r. 1848. Pierwszym jego zajęciem w tym mieście jest reorganizacja znajdującego się wtedy w stanie upadku Liceo Filharmonico, szkoły, do której w młodości sam uczęszczał.

1842

Wystawione w Paryżu w dniu 7 stycznia dzieło Rossiniego *Stabat Mater* (w drugiej redakcji) odnosi wielki sukces.

1848

28 kwietnia opuszcza Rossini Paryż i przenosi się do Florencji gdzie pozostaje przez 7 lat. W okresie tym komponuje niewiele, czego przyczyną jest wyczerpanie nerwowe.

1855

Wskutek pogorszenia się stanu zdrowia dnia 26 kwietnia wyjeżdża Rossini do Paryża, aby przeprowadzić tam kurację. Osiada na przedmieściu (wówczas odrębnej gminie) Passy. Rozpoczyna się długoletni okres niemal całkowitej bezczynności artystycznej kompozytora.

1868

Powstaje ostatnia kompozycja Rossiniego „fanfara” pt. *Korona Włoch*, poświęcona królowi Wiktorowi Emanuelowi II. W dniu 12 lutego odbywa się w Paryżu pięćsetne przedstawienie *Wilhelma Tella*, co staje się okazją do wielkich uroczystości na cześć kompozytora. W jesieni zapada Rossini na zapalenie płuc; mimo nadzwyczaj troskliwej opieki lekarskiej umiera w dniu 13 listopada. Zwłoki jego pochowano na paryskim cmentarzu Père Lachaise; w r. 1887 przewieziono je uroczystie do Włoch i złożono w kościele Santa Croce we Florencji.



Trabella Gibrun, pierwsza żona Rossiniego

Kiedys Rossini byl z wizytą u znakomitego pisarza Alfonsa Daudet w jego podparyskiej rezydencji. Po skończonej wizycie gospodarz, odprowadzając gościa na dworzec kolejowy, na którym lokomotywy czyniły ogromny hałas, rzekł do Rossiniego:

— Wyobrażam sobie, drogi mistrzu, jak pańskie uszy muszą teraz cierpieć...

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

GIOACCHINO ROSSINI

(29 II 1792 Pesaro — 13 XI 1868, Passy pod Paryżem)

Przyszły autor „Cyrulika sewilskiego” studiował grę na fortepianie a następnie śpiew w Bolonii. Pierwszą operę napisał mając lat 14 („Demetriusz i Polibiusz”). W teatrze zadebiutował jednak cztery lata później operą „La cambiale di matrimonio” („Weksel małżeński”), którą napisał na zamówienie weneckiego teatru San Moisé w roku 1810. Kolejne dzieła („Dziwaczne nieporozumienie”, „Jedwabna drabinka”, „Kamień probierczy”, „Signor Bruschino”, kantata „Dydona opuszczona”, oratorium „Cyrus w Babilonie”) przynoszą Rossiniemu prawdziwą popularność. Wielkim sukcesem staje się „Tankred w Syrakuzach”, oparty na tragedii Woltera (1813) i w tym samym roku przyjęta z entuzjazmem wspaniała opera komiczna „Włoszka w Algierze”. Teraz opery rodzą się jedna za drugą „Elżbieta, królowa Anglii”, „Turek we Włoszech” i wreszcie „Cyrulik Sewilski” (który po całkowitym fiasku premiery rzymskiej w 1816 roku, zaczął wkrótce święcić niebywałe triumfy w całej Europie). W następnym roku powstaje „Kopciuszek”, jedna z najbardziej czarujących oper mistrza z Pesaro, później „Sroka złodziejka”, „Otello” i „Semiramida”. Z końcem roku 1823 Rossini wyjeżdża do Londynu (prowadzi tam cykl swoich oper) a następnie osiada w Paryżu, obejmując stanowisko dyrektora Opery Włoskiej. W ciągu 19 lat Rossini stworzył 38 oper i wiele innych utworów wokalnych i instrumentalnych. Był u szczytu sławy i powodzenia materialnego. Ostatnią operą, napisaną dla Opery Paryskiej, jest „Wilhelm Tell” (1829). Zniechęcony jej niepowodzeniem Rossini przestaje komponować na lat prawie czterdzieści. Ostatnim jego większym dziełem jest „Stabat Mater”.

Pisze Józef Kański: „Rossini to bez wątpienia jeden z najświetniejszych w historii kompozytorów operowych i jemu to w przeważającej mierze zawdzięcza muzyka włoska ponowny wzrost swoich wpływów i znaczenia na terenie Europy. Najistotniejsze cechy jego talentu to wyjątkowa łatwość inwencji melodycznej, nieporównany zmysł humoru, wyrażanego muzycznymi środkami, trafność muzycznej charakterystyki osób lub sytuacji. Dlatego też był Rossini nade wszystko mistrzem w dziedzinie opery buffa i w jego właśnie twórczości ten gatunek muzyczny osiągnął szczyt

rozkwitu. Nie znaczy to, by należało lekceważyć twórczość Rossiniego w zakresie opery seria, reprezentowanej między innymi przez takie dzieła, jak: „Tankred”, „Otello”, „Mojżesz”, a przede wszystkim „Wilhelm Tell”. Dobry smak, zgrabność konstrukcji i niezwykła finezja łączą się u Rossiniego z prostotą użytych środków (np. w zakresie instrumentacji). Opery Rossiniego przynoszą ponowny rozkwit stylu tzw. włoskiego bel canta, kontynuowanego następnie przez Belliniego, Donizettiego i częściowo także przez Verdiego (we wczesnym okresie jego twórczości).”

Józef Opalski



Stefan Kisielewski

Joachim Rossini

29.II.1792 — 13.XI.1868

„Miałem łatwość i dużo instynktu...” powiedział jakby usprawiedliwiając się Rossini do Ryszarda Wagnera, gdy spotkali się w Paryżu w roku 1860. Słowa te autor *Cyrulika sewilskiego* wypowiedział w trzydziestym pierwszym roku swego dobrowolnego milczenia twórczego, które trwać miało lat przeszło trzydzieści osiem — wypadek bez precedensu w historii muzyki. Nazwisko jego rozmówcy staowało się już tymczasem symbolem nowej bezkompromisowej i wielkiej sztuki niemieckiej przede wszystkim nowej koncepcji opery. Wagner powiedział po tej rozmowie, że uważa Rossiniego za jedyne naprawdę wielkiego człowieka spośród wszystkich muzyków, jakich poznał w Paryżu.

Z czego tłumaczył się wówczas Rossini? Zapewne ze zmarnowanego, jak uważał, talentu i życia, z lenistwa, z tego, że pisał muzykę do płytkich fars i sztucznie napuszonych tragedii, muzykę prosto i naiwnie homofoniczną, nie zagłębiającą się w tajniki kontrapunktu i harmonii chromatycznej. A tymczasem nie domyślał się wcale, że bynajmniej nie ma się z czego usprawiedliwiać i że jeszcze nie wiadomo, kto z łaski Sprawiedliwej Pani Historii okaże się większy: Joachim Rossini czy Ryszard

Wagner. Perspektywa stuleci rządzi się swymi nieubłaganyymi prawami i przewartościowuje zjawiska artystyczne w sposób częstokroć zupełnie niespodziewany. Wagner sądził, że w dziele jego najdonioślejszą sprawą jest reforma dramatu muzycznego — nie przypuszczał natomiast, że — być może — przejdzie do historii jako wynalazca szeregu nowych połączeń harmoniczych, z których zresztą wiele zawdzięczał Lisztowi. Kto wie, czy po latach, gdy doszczętnie już utonie w zapomnieniu *Tetralogia*, gdy z całego Wagnera pozostanie jedynie kilka stron wstępu do *Tristana* jako ważny dla muzykologów dokument historyczny, czy wówczas po dawnemu *Cyrulik sewilski* nie będzie zapełniał sal operowych całego świata wdzięczną publicznością, po staremu nie mogącą się oprzeć temperamentowi Figara i komizmowi Don Basilia? Wolno przypuszczać, że tak będzie, tak jak wolno uważać *Klub Pickwicka* za większą powieść niż *Anna Karenina* lub *Zbrodnia i kara*. Nic nas dzisiaj nie obchodzi, że „włoszczyzna” była wówczas dla niejednego z wielkich Niemców czy Francuzów symbolem płytkości, łatwizny, złego smaku, że piorunowali na nią i Beethoven, i Weber, i Berlioz, i Meyerbeer, i Wagner. Historia obiektywna, powściągliwa i działająca bez komentarzy, zestawiała różnobarwną mozaikę dziejów muzyki w sposób zabójczo bezceremonialny, umieszczając wczorajszych przeciwników obok siebie i pozostawiając nam wybór — historia muzyki wartościuje bowiem zjawiska na zasadzie ich jakości i intensywności — nie kierunku. Walka między poważnym dramatem muzycznym a niepoważną, „płytką” operą komiczną toczona była w ciągu wieków na różnych piętrach historii: prowadzili ją zwolennicy Monteverdiego i Glucka, Webera i Wagnera. Ich sukces historyczny zależał jednak od kalibru przeciwnika: gdy kaliber ten był mały — wygrywali bezapelacyjnie; w przypadku Rossiniego sprawa pozostaje otwarta. Podczas gdy zapomniano o „piccinistach”, gdy nazwisko Paesiella czy Zingarellego są tylko pustym dźwiękiem, gdy dziesiątki i setki włoskich kompozytorów operowych utonęło w odmęcie czasu, Rossini żyje i trwa, wymykając się wszelkim nieżyczliwym czy przemądrzałym wartościowaniom. Gdy słuchając tej muzyki odpoczywamy po koturnach i spiętrzeniach jego antagonistów-neoromantyków, dochodzimy do wniosku, że autor *Cyrulika* jak Mozart uchwycił coś ponadczasowego, jakąś ludzką wieczność: wszystko się zestarzeje i przeminie, a Figaro, zawsze młody — zostanie.

O tych perspektywach Rossini nie wiedział: upojony niebywałymi sukcesami swej młodości, w drugiej połowie życia karmił się już tylko goryczą, goryczą, jakbyśmy powiedzieli dziś, wynikłą z „kompleksu niższości”. Uwierzył tym wszystkim, którzy go nazywali włoskim kataryniarzem, którzy w jego łatwości twórczej widzieli dowód tandeciarstwa, a nie geniuszu, zaś w trwonieniu olśniewającej inwencji muzycznej na byle jakie libretta dostrzegali tylko lenistwo i płytkość umysłu, nie zaś boską, naiwną lekkomyślność duchowego bogacza. Nie oszczędzano go nigdy od czasu, gdy pierwszą wielką „niemiecką łaźnię” sprawił mu

w Wiedniu Weber (1822). W tymże roku przyjął go Beethoven, chwając łaskawie *Cyrulika*, lecz odmawiając autorowi prawa do zajmowania się operą poważną (co zresztą wcale nie było jego zadaniem: tragedie tworzyli inni, on miał pozostać królem komedii). Nie głaskano go i później — znęcali się nad nim Berlioz i Meyerbeer, atakował go Wagner; Rossini miał przecież powodzenie i sławę, nie było więc po co go oszczędzać. Znaleźli się jednak wśród artystów i inni — przyjaciele, zwolennicy. Kochał go Liszt, muzykę jego niezwykle wysoko stawiał Chopin, wielkim jego, entuzjastycznym miłośnikiem był Stendhal, który nawet napisał o nim książkę (*Vie de Rossini*, Paryż 1823) — a nie należał on przecież do zwolenników opery w ogóle. Podobno *Cyrulikiem* zachwycił się także bawiący w roku 1821 w Wiedniu Hegel.

Rossini nigdy nie oburzał się na tych, którzy go atakowali. Przeciwnie, traktował ich z wyszukaną grzecznością, z serdecznością nawet — był uroczo bezpośredni, skromny, taktowny. Webera, który w roku 1825 przeproszał go w Paryżu za brutalność swych wiedeńskich ataków prasowych, potraktował jak brata. Ale gorycz gromadziła się na dnie duszy; ataki ze strony muzyków „poważnych” były dlań okazje się, istotniejsze niż stałe entuzjastyczne manifestacje tłumów czy fawory monarchów. Bolały go owe ataki, zwłaszcza gdy pochodziły od Niemców; miał w sobie nieodwzajemnioną miłość do muzyki niemieckiej, w młodości studiował drobiazgowo dzieła Haydna i Mozarta, o czym opowie Wagnerowi podczas wzmiankowanego spotkania. On to powiedział, że „Beethoven jest wielki, lecz Mozart — jedyny”. Przeciwnicy nie dostrzegli, iż Rossini, oficjalny reprezentant, przywódca i pogrobowiec włoskiej opery komicznej (po nim objawił się tylko Donizetti, a w wiele lat potem przyszedł jeszcze *Falstaff* Verdiego), był zarazem — jej reformatorem. W jego zróżnicowanej kolorystycznie orkiestrze, w jego szybkich, przejrzystych melodyjkach, w uporczywej ruchliwości rytmicznej, w ograniczeniu ozdobników wokalnych na rzecz jasności linii (ozdobniki te, ku zdziwieniu wielu ówczesnych praktyków, jął zapisywać dokładnie, nie pozostawiając ich wykonania inwencji i pomysłowości śpiewaków), we wszystkim tym kryły się wpływy symfonii Mozartowskiej, kryła się nowość, którą wzdragali się uznać ówczesni ortodoksi „włoszczyzny” — Paesiello i Zingarelli. W Rossiniowskiej afirmacji opery włoskiej zawierał się pewien element sprzeciwu i reformy: zdecydował on o uniwersalizmie tej muzyki — nawet w epoce Beethovena.

Sprawę owego, przez szereg lat skrycie hodowanego kompleksu niższości Rossiniego skryształizowała premiera *Wilhelma Tella* (1829 w Paryżu). Tę pierwszą operę gruntownie przemyślaną z poważnie potraktowanym problemem libretta, operę, nad którą nareszcie pracował długo (parę miesięcy!), przyjął, mimo premierowego entuzjazmu, z niedowierzaniem, a nawet — z pewnym zawodem. Rossini, choć przyzwyczajony nawet do gwizdów krewkiej publiczności włoskiej, tym razem wyczuł zjawisko głębsze. Potrzebowano go, gdy bawił, przestał budzić

Theatre Royal Talca No 481



Giuseppina Ronzi De Begnis 2 rok Rozyny

zainteresowanie, gdy chciał mówić poważnie. Ta sprawa, plus choroba i jakieś niezbyt miłe porachunki finansowe z dworem paryskim przeważały szalę. Rossini rozstał się z operą do śmierci, pisząc zresztą i poza tym bardzo mało — zamilkł na lat 38: niewesołe to było milczenie, smutne i dla nas, którzy straciliśmy przez nie niejedną klejnot jego genialnego talentu.

Ale wróćmy, a raczej zacznijmy od lat młodości, lat tryumfów nieporównanych, olśniewających. Włochy szalały za operą: teatrów operowych było mnóstwo, a każdy z nich miał ambicję posiadania „swojego” kompozytora i wystawiania coraz to nowych, nieznanych jeszcze oper (jakież to odmienne od sytuacji dzisiejszej!). Oczywiście, większość nowych oper miała libretta zgoła byle jakie; ani publiczności, ani artystom, ani dyrektorom nie zależało na „literaturze”, na sensownych dramatach czy komediach. Scena, akcja sceniczna, to były tylko preteksty, aby artyści mogli się wyśpiewać i jak najwszechstronniej pokazać swój głos w rozmaitych ruladach, kolaraturach czy innych cudach. Publiczności zaś chodziło o piękne, wpadające w ucho melodie, o proste, lekkie, a podniecające rytmy, o przystojne śpiewaczki, o zabawne sceniczne awanturki i — co najwyżej — o wstrząsające dreszczem sensacji melodramaty. Takie były wówczas gusta pod słonecznym niebem Italii; nie ma ich zresztą co potępiać — zdarzają się gorsze.

W tę operową atmosferę skoczył młody Rossini z rozpędem — jak przysłowiowa ryba w wodę. Z teatrem muzycznym otrzaskał się od wczesnego dzieciństwa, kiedy to wraz z matką i ojcem należał do wędrownej trupy aktorskiej i brał udział w przedstawieniach, śpiewając dźwięcznym sopranem, który z czasem zmienić się miał w aksamitny baryton. (...)

Młody Rossini był właściwie samoukiem, choć pewien czas uczeszczał do liceum muzycznego w Bolonii. Z zapalem studiował muzykę niemiecką (Haydn, Mozart), obok wokalnych pisywał utwory kameralne i nawet próbował symfonicznych, co odbiło się na jego pierwszej operze *Weksel małżeński* (Wenecja 1810). Okazało się, że początkujący kompozytor zbyt duży nacisk położył tutaj na partię orkiestrową, którą dopiero „rozrzedził” i przeinstrumentował kto inny.

Po tej nauce młody człowiek błyskawicznie opanował technikę szybkiego, sprawnego i niezawodnego pisania oper dla współczesnych scen włoskich i z umiejętności tej jał robić znakomity użytek, zdobywając coraz większy rozgłos i zarabiając coraz więcej pieniędzy — którymi zarzucał olśnionych i zachwyconych rodziców. Pracuje dla scen operowych w Wenecji (debiutował w weneckim teatrze San Mosè), Bolonii, Rzymie, Mediolanie i Ferrarze, jest kierownikiem muzycznym słynnych teatrów San Carlo i del Fonzo w Neapolu — z operą powiaże go jeszcze bardziej małżeństwo ze śpiewaczką Izabelą Colbran. W swej włoskiej karierze napotyka na sprzeczny, sukcesy bywają różne, zbiera „miedziaki i kulaki”, lecz nie przejmuje się tym, tworząc wciąż nowe i nowe opery.

Jest leniwy, więc pisze szybko (!), rzucając kopistom mokre jeszcze strony partytury. Praca nad operą trwa od jednego do kilku tygodni, genialnego *Cyrulika* pisze w 13 dni (inni twierdzą że w 22), *Otella* — w 20. Do roku 1829, tj. do roku paryskiej prapremiery *Wilhelma Tella*, napisał około 40 oper najrozmaitszych rodzajów: są tutaj farsy muzyczne, wodewile czy operetki, są opery komiczne, romantyczne, historyczne, fantastyczne, są tragedie i dramaty. Do najwybitniejszych należą: *Kamień probierczy* (1812); *Demetrio i Polibio* (1812) — pierwsza opera Rossiniego o wyraźnej koncepcji scenicznej; *Tankred* (1813) według tragedii Voltaire'a, opera „w stylu niemieckim”, zawierająca ciekawe efekty instrumentalne; znakomita farsa *Włoszka w Algierze* (1813); *Elżbieta, królowa Anglii* (1815); genialny *Cyrulik sewilski* (1816); *Otello* (1816); *Kopciuszek* (1817) — opera komiczna; *Sroka złodziej* (1817) — farsa z dramatycznymi zawikłościami; *Armida* (1817) — poważna, romantyczna, w stylu *Tankreda*; *Mojżesz w Egipcie* (1818) — opera historyczna „w guście francuskim”, przerobiona w r. 1827; *Dziewica z jeziora* (1819) — opera romantyczna osnuta na motywach szkockich; *Semiramida* (1823) — opera fantastyczna; *Hrabia Ory* (Paryż 1818) — opera historyczno-komiczna i wreszcie *Wilhelm Tell* (Paryż 1829).

Opery te, częstokroć o przypadkowych, tandetnych czy płaskich librettach, są bardzo nierówne — we wszystkich jednak mamy rozsiąniętą ręką niezwykle bogactwa muzyczne. Rossini nie wiedział, że twórca opery powinien „być swoim własnym poetą” — tworzyć również libretto — nauczył go tego poniewczasie Wagner. (...)

Od roku 1821 Rossini rozpoczyna tryumfalne objazdy po swoim europejskim królestwie. Na pierwszy ogień idzie Wiedeń, gdzie witają go rzeczywiście jak króla, gdzie wielbi go też dwór cesarski i wszechwładny twórca „świętego przymierza”, minister książę Metternich. Tłumy wiwatują na cześć autora *Cyrulika* i wyprzegają konie z karety — z tymi objawami uwielbienia kontrastują jedynie zjadliwe recenzje Webera. W Wiedniu słyszy Rossini po raz pierwszy Beethovenowską *Eroicę*, która wprawia go w zachwyt; pod jej wrażeniem składa wizytę Beethovenowi, słuchając w pokorze jego uwag.

Po krótkim pobycie w Bolonii i Weronie wyjeżdża teraz kompozytor do Anglii, gdzie zaproszono go, aby wystawił kilka swych oper (Rossini dyrygował często, jak to było wówczas przyjęte, grając na fortepianie). Po drodze zatrzymuje się w Paryżu, gdzie święci znów olbrzymie tryumfy i gdzie zostaje mianowany członkiem Akademii Sztuk Pięknych. Budzi zachwyt na koncertach u księżnej de Berr, śpiewając przy własnym akompaniamencie włoskie pieśni. Był zadziwiającym pianistą: nie posiadając wirtuozowskiej techniki umiał swymi ogromnymi, mięsistymi rękami wydobywać z fortepianu dźwięki, imitujące barwy rozmaitych instrumentów orkiestry. W Paryżu również, nagabywany o autografy, napisał od ręki 60 melodii do jednego i tego samego tekstu. Istny czarodziej!

Podobne tryumfy czekają go w Londynie, gdzie zakochany w muzyce król Jerzy IV traktuje go jak suwerena, demonstracyjnie przepuszczając go pierwszego i obsypując zaszczytami. Słowem — podróż zaiste bajeczna; cóż za kariera dla syna trębacza z Pesaro!

Ale Rossiniego coraz bardziej intriguje Francja i jej życie operowe, tak różne od włoskiego. Imponuje mu gust francuskiej publiczności, szukającej w operze akcji dramatycznej i problemów ideowych, zaś od muzyki operowej wymagającej nie ozdobnego, wokalnego wirtuozostwa, lecz dramatycznego wyrazu, prostoty i skupienia. Rossini czuje, że musi zmierzyć się z tymi problemami, że sobie i publiczności winien jest jeszcze dużo wysiłku, wysiłku który ujmuje w racjonalne karby jego potoczystą, łatwą inwencję, oddając ją w służbę wielkiej, monumentalnej sztuki. Tymi problemami prześląknięte są najbliższe lata, które spędzi w Paryżu w okresie 1826-29 jako „kompozytor króla” i „królewski inspektor śpiewu”. W czasie swego dyrektorstwa wystawia oprócz oper własnych Mozartowskiego *Don Juana*, *Potajemne małżeństwo Cimarosa*, *Julietę i Romea* Zingarellego, *Ninę* Paesiella, wreszcie *Krucjatę* rzekomego człowieka przyszłości — Meyerbeera.

3 VIII 1829 to data, po której Rossini spodziewał się tak wiele — data paryskiej premiery *Wilhelma Tella*. Po próbach „sfancuszczenia” swojej opery, jakimi były przeróbka *Mojżesza* i *Hrabia Ory*, wystąpił tutaj Rossini z dziełem „głębszym”, przemyślanym i przepracowanym. Libretto osnute na narodowej legendzie szwajcarskiej posiada dużo szlachetności i wielkości, choć libreciści nadmiernie podkreślili wątek miłosny. Po słynnej uwerturze zanurzamy się w świat operowo-muzyczny, ciekawy, miejscami wręcz fascynujący. Znakomita jest tu orkiestra, bogata i barwna, z godnymi Webera efektami dźwiękowymi: zadziwia oryginalne użycie waltorni, drzewa, harfy, kwintetu, pizzicato. Są tu i piękne „pejzaże symfoniczne”, prześlicznie wplecione szwajcarskie melodie pasterskie, znakomite chóry. A jednak?

A jednak mimo premierowego sukcesu już na drugi dzień sam Rossini wiedział, że to „nie to”. Widocznie nie umie stworzyć opery „poważnej”, widocznie na zawsze już zgubiły go lata beztroskiego lenistwa i tanich powodzeń, widocznie nie jemu, lecz Meyerbeerowi przeznaczone jest objąć rząd dusz nad najkulturalniejszą publicznością operową świata. I oto w pełni sławny Rossini dobrowolnie schodzi z placu.

„Reszta jest milczeniem” — trwającym lat czterdzieści. Rossini jedzie do Bolonii, potem do Hiszpanii. Wraca znowu do Paryża i procesuje się z królewską intendenturą o dożywotnią pensję; w roku 1836 widzimy go w Belgii. Wreszcie osiada w Bolonii, gdzie reorganizuje liceum muzyczne, do którego kiedyś uczęszczał i gdzie z zapałem oddaje się pracy pedagogicznej. W roku 1843 poddaje się w Paryżu ciężkiej operacji, w roku 1846 żeni się (po raz drugi) z wieloletnią swą przyjaciółką Olimpią Pelissier. Przez cały ten czas z większych utworów pisze tylko *Stabat Mater*, i to w okolicznościach nieprawdopodobnych: nie przywią-

zując do tego zamówienia większej wagi, wykonał je „na kolanie” i tylko częściowo, polecając dokończenie utworu uczniowi swemu Tadolinemu. Po latach dopiero, zaalarmowany zbliżającym się terminem wydania dzieła drukiem, zbudził się i napisał je na nowo.

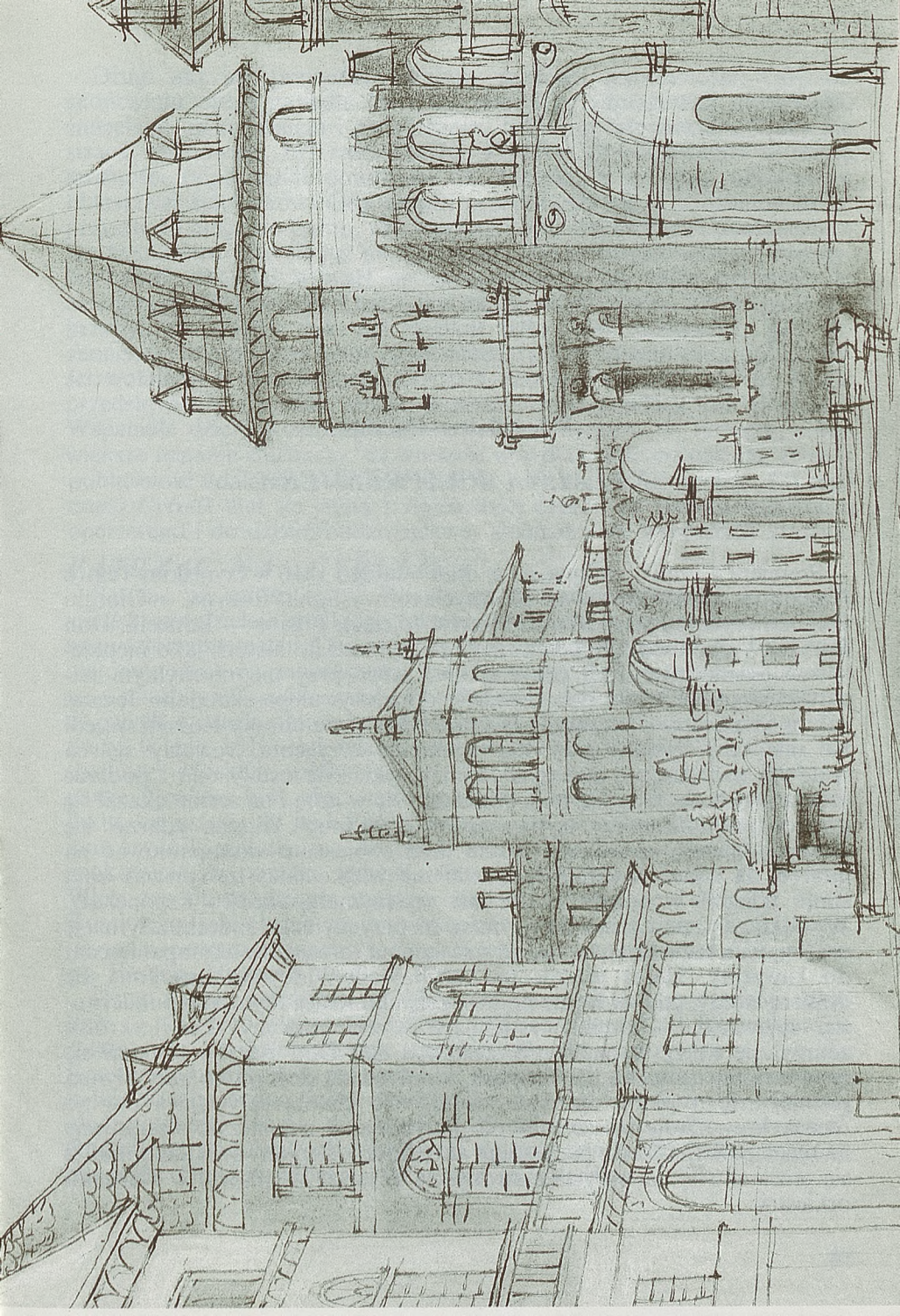
Podczas wstrząsów rewolucyjnych 1848 roku Rossini, znany jako legitymista i papista, wygwizdany na ulicy i wyśmiewany, opuszcza niewdzięczną Bolonię i przenosi się do Florencji, gdzie zabawi aż do roku 1855. Jest chory na ogólną nerwicę, rozgoryczony, nic prawie nie pisząc oczekuje śmierci. Ale śmierć nie nadchodzi. Wreszcie 26 IV 1855 wychudły, apatyczny i zneurastenizowany zdobywa się na wysiłek powrotu do Paryża, gdzie osiada na przedmieściu Passy. Powoli wraca tu zdrowie, mistrz zaczyna nawet dla zabawy komponować drobne utwory. Żyje pozornie pogodzony ze światem, życzliwy i serdeczny, oddaje się przyjemnościom kulinarnym, sprasza gości, którzy cuda opowiadają o jego błyskotliwym humorze, anegdotkach i „bon motach”. Chwile gorczy, melancholii, załamania nerwowego zachowuje dla siebie. Na krótko przed śmiercią obchodzi jubileusz pięćsetnego paryskiego przedstawienia *Wilhelma Tella*. Umiera w Paryżu w wieku lat 76 na zapalenie płuc, sądząc, że zmarnował życie i talent. Historia ma jednak o tym inne zdanie.

Rossini to *Cyrulik*. Jak to — powie ktoś — napisał trzydzieści parę oper byle jakich, a wśród nich jedno tylko arcydzieło? Opinia, w którą i on sam uwierzył, twierdzi, że zgubiła go łatwość pisania, brak wyboru i namysłu, lekceważenie pracy twórczej, odkładanie wysiłku z dziś na jutro. A tymczasem wydaje się, że właśnie w tej łatwej i pospiesznej pracy twórczej młodzieńczy jego talent nabierał oddechu i swobody, rozwijał skrzydła, aby nagle, w momencie gdy okoliczności okazały się pomyślne, gdy przyszło libretto takie właśnie, jakie przyjść powinno, jakie przyjść wreszcie musiało — błysnąć iskrą geniusza. Jedno arcydzieło wytopione z czterdziestu prób — to wcale nie tak mało, jakby się wydawało: ileż wielkich twórczości zapadło od tego czasu w bezdenną czelusć niepamięci! Trudno bywa ocalić od zapomnienia parę stron — a co dopiero całą operę.

Cyrulik sewilski opera komiczna do libretta Cezara Sterbiniego opartego na słynnej komedii Beaumarschais'go, nie zestarzał się zupełnie od czasu słynnej premiery w rzymskim teatrze Argentina, kiedy to seria pechowych wypadków z kotem na scenie włącznie dała publiczności złożonej ze zwolenników pana Paesiello okazję do wygwizdania pana Rossiniego. Nie zestarzała się i nie zestarzeje: w prostocie jej znanych tak dobrze zwrotów harmonicznym czy melodyjnym tai się coś wiecznie młodego i świeżego — oto tajemnica geniuszu, który mówiąc to samo co inni, mówi coś nowego. Konwencja staje się tutaj zasadą doskonałości. A jednocześnie jakież to jest żywe i ludzkie: jakież mistrzostwo charakteryzowania postaci ujęte tu zostało w konwencjonalne formy arii, duetu czy ansamblu! Ileż humoru, jaka wspaniała teatralność owych

scen, gdy wynajęci przez Hrabiego do grania serenady muzykanci hałaśliwie dziękując mu za zapłatę budzą całą dzielnicę, lub gdy Hrabia ku przerażeniu Bartola udaje pijanego żołnierza, mrugając ukradkiem na Rozynę, czy wreszcie słynne *Buona sera*, gdy grono osób chóralnie wmawia w Don Basilia chorobę. Połączenie teatru żywych ludzi z komedią marionetek, uświęconej konwencji operowej z temperamentem i tryskającym tu zewsząd życiem, ujęcie wszystkiego w doskonale proporcjonalne formy muzyczne, będące, jak słynna aria Figara, *Aria o plotce* czy finał II aktu arcydziełami samymi przez się, arcydziełami „muzyki absolutnej”, idealne zespolenie gradacji narracyjnych tekstu z gradacjami formy muzycznej — wszystko to składa się na najczystsze arcydzieło, jakie nam dała twórczość operowa świata. A przy tym jest to arcydzieło prostoty, arcydzieło przeznaczone dla wielkich i dla małych, dostępne dla wszystkich, jak powieści Dickensa, jak *Don Kichot* Cervantesa czy komedie Moliera. To dzieło usprawiedliwia wszystko i dlatego mylił się Rossini, sądząc, że zmarnował życie. Nic by mu tu nie pomogła praca: dzieło takie, leciutkie jak pianka, a trwałe jak myśl ludzka, dzieło idealnie zespalające treść i formę powstać mogło jedynie spontanicznie, w pośpiechu i od niechcienia, jak dzieła jego starszych braci: Cimarosy i Mozarta.

„Gwiazdzbior muzyczny” PWM 1959



Włodzimierz Pożniak

FATALNA PRAPREMIERA

Premiera *Cyrulika* odbyła się w dniu 6 lutego 1816 w rzymskim Teatro Argentina. Jako wykonawcy głównych ról wystąpili: Rozyna — Giorgi Brighetti, Almaviva — Manuel Garcia (ojciec), Figaro — Boticelli, Don Bazyljo — Zamboni. Przedstawienie to przeszło do historii jako nieprzerwane pasmo niemiłych przypadków, które przy nieprzychylnym nastawieniu publiczności doprowadziły do niebywałego skandalu. Jeszcze zanim rozpoczęto uwerturę, gdy tylko odświeżenie ubrany Rossini wszedł na salę, aby zasiąść przy klawicymbale dyrygenta, rozległy się na widowni gwizdania i nieprzychylne okrzyki. Nie ustały one i podczas grania uwertury. Gdy kurtyna podniosła się w górę i na scenie ukazał się grający rolę Almavivy słynny śpiewak Manuel Garcia, zdarzył się pierwszy niemiły incydent. Garcia miał sobie sam akompaniować na gitarze, na widowni jednak panował tak wielki hałas, że śpiewak zbyt silnie uderzył w struny, które nie wytrzymały nacisku i popękały. Wywołało to rzecz jasna nową burzę nieprzychylnego śmiechu. Sytuację uratował na razie kompozytor grając sam na fortepianie akompaniament do kawatyny. Hałas jednak nie ustępował. Widownia uspokoiła się dopiero wtedy, gdy na scenie pojawiła się ulubienica rzymskiej publiczności, śpiewaczka Giorgi występująca w roli Rozyny. Lecz wkrótce zdarzył się nowy wypadek. Wykonawca roli Don Bazylia potknął się przy wejściu na scenę i przewrócił, kalecząc się dość poważnie. Słynną później arię o plotce śpiewał ocierając co chwila spływającą mu po twarzy krew. Serię nieszczęśliwych przypadków zakończyło wtargnięcie na scenę podczas finału pierwszego aktu kota; oślepiiony światłami miotał się przez chwilę na wszystkie strony, aż wreszcie wyskoczył w kierunku orkiestry.

Drugi akt nie przyniósł odmiany nastroju publiczności. Gdy po skończeniu opery zapadła kurtyna, słuchacze zareagowali okrzykami, śmiechem, miauczeniem i gwizdaniem. Jedynym człowiekiem, który nie stracił równowagi, był sam Rossini. Podczas przedstawienia w miarę możliwości odpowiadał dowcipnie na docinki, a po jego ukończeniu oklaskiwał śpiewaków. Gdy artyści przebrawszy się w codzienne stroje przyszedli do niego do domu, aby wyrazić swoje współczucie, oświadczone im, że maestro udał się już na spoczynek. Był to jednak spokój pozorny. Niebawem skandal wywarł na kompozytorze tak duże wrażenie, że następnego dnia odmówił nie tylko dyrygowania operą, ale w ogóle nie przybył do teatru. Jak też wielkie było jego zdziwienie, gdy po skończonym przedstawieniu ujrzał przed swoim domem tłum publiczności wołającej z entuzjazmem *Evviva il maestro*. Okazało się, że drugie przedstawienie *Cyrulika* miało zupełnie inny przebieg niż premiera. Wspaniałe dzieło Rossiniego zdobywało od numeru do numeru, coraz większe uznanie słuchaczy, aż wreszcie wywołało taki entuzjazm, że cała publiczność udała się pod dom mistrza, aby mu zrobić owację. Od tego czasu *Cyrulik* stał się jedną z najbardziej cenionych pozycji repertuaru operowego i do dzisiaj budzi zachwyt słuchaczy we wszystkich krajach.

PATRZĄC NA „CYRULIKA”

Patrząc na całość opery Rossiniego musimy stwierdzić, że *Cyrulik sewilski* jest dziełem wielkiego talentu, dziełem napisanym przez urodzonego człowieka teatru. Dawna krytyka włoska zarzucała *Cyrulikowi* brak melodyjności oraz reminiscencje z opery komicznej. *Potajemne małżeństwo Cimarosa* i *Cyrulika sewilskiego* Paësiella, utworów, które cieszyły się w owych czasach opinią arcydzieł sztuki dramatyczno-muzycznej. Zarzuty te nie były całkowicie pozbawione słuszności. W istocie dla słuchaczy włoskich, wielbiących przede wszystkim melodyjność, niektóre partie *Cyrulika* były zbyt mało śpiewne. Krytycy jednak nie doceniali faktu, że usterki te, jakkolwiek usuwały do pewnego stopnia na drugi plan czynniki melodyczne, posiadały niezwykle wartości, charakteryzując znakomicie za pomocą muzyki sytuacje sceniczne. Zalety te stawiali Włosi zwykle na drugim miejscu, stąd nie można się dziwić, że opera Rossiniego, jakkolwiek ceniona wysoko w ojczyźnie, cieszy się do dzisiaj jeszcze większym uznaniem w krajach leżących na północ od Alp, jak np. we Francji, Niemczech lub w Polsce.

Drugi zarzut: zależność od wpływów starszych kompozytorów włoskich — ma nieco większe podstawy, chociaż również nie jest całkowicie słuszny. Bez wątpienia istnieje wspólna atmosfera muzyczna w *Cyruliku* Rossiniego i niektórych partiach obu wspaniałych powyżej oper; możemy nawet do tego dodać pewne zbieżności z utworami scenicznymi Mozarta, ale ostatecznie mamy do czynienia z dziełem całkowicie „własnym” Rossiniego, podobnie jak osobistymi musimy uznać całkowicie oryginalne dzieła Glucka, Mozarta, Wagnera czy Verdiego.

Zarzucono również *Cyrulikowi*, że brak mu tej subtelności, którą umiał dać Mozart w swoim *Weselu Figara*. Twierdzenie to jest słuszne, trudno jednak wymagać, aby Rossini mógł pod tym względem dorównać geniuszowi Mozarta. Inna rzecz, że właśnie kompozytor włoski dostosował się lepiej do charakteru komedii Beaumarchais'go, niż to uczynił mistrz wiedeński, który wysublimował swoje dzieło ponad zamierzenia francuskiego komediopisarza.

Cyrulik sewilski jest arcydziełem opery buffa. Wychodzi z jej tradycji i jest najpiękniejszym wykwitem. Treść jego związana jest z życiem codziennym. Znajdujemy tu typowe, można powiedzieć utarte formy operowe, jak pełne efektu arie i kawatiny, wspaniałe finały, „burzę symfoniczną” będącą rodzajem antraktu przy podniesionej kurtynie, a nadto wszędzie pełne blasku koloratury; wszystko to jednak jest w sumie całkiem świeże i dzięki wielkiemu talentowi twórcy porywa słuchacza, nie pozwalając mu ani na chwilę na refleksję krytyczną. U podstaw tego oszałamiającego wrażenia leży wspaniałe wycucie przez kompozytora panującej w operze atmosfery komicznej. Słuchacz wyczuwa, że Rossini komponując *Cyrulika* świetnie się bawił, w rezultacie bawią się też na scenie aktorzy, bawi się na widowni publiczność.

Rossini pisał swoją operę w czasach, kiedy w Europie, zwłaszcza północnej i środkowej, doszedł już do głosu romantyzm. Ideologia tego kierunku nie znalazła w *Cyruliku* silniejszego odbicia, Rossini bowiem zbyt był zapatrzony w przeszłość, nawiązywał raczej do tradycji, a nie posiadał natury rewolucjonisty. Nie był zresztą pod tym względem odosobniony, gdyż historia muzyki włoskiej, zwłaszcza operowej, miała zbyt chlubne karty, aby młode pokolenia kompozytorów mogły się od niej oderwać, gdy tylko zrodziły się w innych krajach nowe prądy kulturowe. Niemniej Rossini nie był obojętny wobec nowych środków stosowanych przez kompozytorów romantycznych i wniósł do swojego dzieła także elementy nie spotykane przedtem w operze włoskiej. Były nimi pewne osiągnięcia z zakresu harmonii, a przede wszystkim instrumentacja, przekraczająca znacznie swoim bogactwem ramy włoskich tradycji.

Są to jednak tylko szczegóły, które same w sobie nie decydują o wartości dzieła muzycznego. Sąd uznający *Cyrulika sewilskiego* za jedno z największych arcydzieł operowych świata opiera się przede wszystkim na dwóch czynnikach sięgających daleko głębiej: na niezrównanej jednolitości dzieła, polegającej na organicznym związaniu jego muzyki z akcją sceniczną, oraz na pięknie melodii w nim zawartych.

„Cyrulik sewilski” J. Rossiniego
PWM 1957

Józef Kański

Cyrulik sewilski

(Il barbiere di Seviglia)

Opera komiczna w 2 aktach;

libretto: Cesare Sterbini, wg Pierre Beaumarchais'go.

Prapremiera: Rzym 20 II 1816,

Premiera polska: Warszawa 1825.

AKT I.

Odsłona 1. O świcie przed domem doktora Bartola pojawia się grupa muzykantów: przy ich wtórze hrabia Almaviva śpiewa miłosną serenadę (cavatina *Ecco ridente il cielo*) pod oknami Rozyny, wychowanki starego doktora, której wdzięczna postać podbiła całkowicie jego serce. Rozyna jednak nie pojawia się w oknie. Strapiony hrabia, odprawiwszy muzykantów, sam również zamierza się oddalić, lecz oto szczęśliwy los zsyła mu nieoczekiwanie sojusznika w osobie sprytnego, wszędobylskiego cyrulika, Figara (cavatina *Largo al factotum*); Almaviva poznaje w nim swego sługę z dawniejszych czasów. Za radą Figara hrabia (który na czas pobytu w Sewilli przybrał imię Lindora) raz jeszcze zaczyna śpiewać pod oknem Rozyny (canzona *Se il mio nome*) — i tym razem udaje mu się zamienić z dziewczęciem kilka słów. Niestety, Rozyna, spłoszona jakimś hałasem wewnątrz domu, szybko zatrzaskuje okno, przedtem jednak zdążyła upuścić mały liścik. Hrabia z Figarem dowiadują się z niego, iż trzeba działać bardzo szybko, bowiem stary doktor Bartolo sam nosi się z zamiarem poślubienia Rozyny i dlatego ukrywa ją zazdrośnie przed światem. Sprytny Figaro poddaje myśl, aby Almaviva przebrał się za żołnierza z przybywającego właśnie do Sewilii pułku i starał się uzyskać kwaterę w domu doktora. Obydwaj cieszą się już z góry na myśl o powodzeniu swego planu (duet *All'idea di quel metallo*).

Odsłona 2. Młodzieniec noszący imię Lindora wzbudził uczucie w sercu Rozyny (cavatina *Una voce poco fa*): chciałaby poznać go bliżej, co nie jest wcale łatwe wobec podejrzliwości Bartola. Píše więc list do Lindora, a usłużny Figaro, który z racji swego zawodu cyrulika ma wolny wstęp do domu doktora, podejmuje się doręczyć go młodzieńcowi, zapewniając zarazem Rozynę o miłości Lindora ku niej (duet *Dunque io son*). Lecz Bartolo coś podejrzewa — wie, że hrabia Almagiva przybył do Sewilli, wie że Rozyna wpadła mu w oko. Prosi więc o radę nauczyciela muzyki, Don Bazylia, chciwego i przekupnego intryganta, który we wspaniałej arii (*La calunnia è un venticello*) daje wyraz przekonaniu, iż najlepszym w tym wypadku środkiem jest plotka i obmowa, przy pomocy której można całkowicie pogrążyć niewygodnego intruza.

Pojawia się Almagiva, przebrany zgodnie za radą Figara za kawalerzystę, i żąda kwatery w domu doktora (finał *Ehi di casa!*). Udając pijanego, lekceważy przedstawione mu przez doktora zaświadczenie zwalniające go od obowiązku udzielania kwatery i najwyraźniej daje do poznania, iż gotów jest nawet siłą i zbrojnie przeprowadzić swoją wolę. Zabawna utarczka powoduje coraz większy hałas — na ulicy gromadzi się tłum gapiów, aż wreszcie wkracza zaalarmowany patrol wojskowy, by aresztować awanturnika. Gdy jednak Almagiva wyjawia po cichu dowodzącemu oficerowi swoje nazwisko i tytuł, przedstawiciele prawa wycofują się pośpiesznie, oddając mu honory — ku zdumieniu Bartola.

AKT II.

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

Tymczasem wybucha burza. W potokach deszczu pojawiają się przed domem doktora Figaro i Almagiva i po drabinie przez balkon wchodzą do wnętrza, aby uprowadzić Rozynę. Ta początkowo wzbrania się, Bartolo bowiem ostrzegł ją, iż młodzieniec imieniem Lindor wcale jej nie kocha i jest tylko narzędziem w ręku hrabiego Almagivy. Wnet jednak wyjaśnia się, że Lindor i Almagiva to jedna i ta sama osoba. Kiedy wreszcie cała trójka decyduje się uciekać, okazuje się, że chytry Bartolo zdążył w tym czasie sprzątnąć drabinę, zaś do mieszkania wkracza

zaproszony przezeń w charakterze świadka Don Bazylio wraz z notariuszem. Obrotny Figaro oświadcza jednak notariuszowi, iż wezwano go tu po to właśnie, by połączyć węzeł małżeńskim Rozynę z Almavivą, zaś skuszony brzęczącą sakiewką Don Bazylio składa obok Figara swój podpis jako świadek. Bartolo przybywa za późno — kontrakt ślubny został już podpisany.

Cyrulik sewilski z jego włoską melodyjnością, temperamentem, młodzieńczą werwą i nieodpartym humorem to jedno z najwspanialszych arcydzieł opery komicznej. Napisany w rekordowym czasie niespełna trzech tygodni (kompozytor otrzymał zamówienie na półtora miesiąca przed projektowanym terminem premiery), wzniosł on Rossiniego na szczyty sławy, mimo że prapremiera w rzymskim teatrze Argentina była jedną wielką klęską. Powodzenie swe zawdzięcza opera zarówno muzyce Rossiniego, w której trudno nawet wyszukać najlepsze fragmenty, gdyż każda strona partytury jest prawdziwym klejnotem kompozytorskiego mistrzostwa i muzycznego dowcipu, jak też świetnemu librettu, opartemu na komedii Beaumarchais'go pod tym samym tytułem. Warto wspomnieć, że uwertura, którą obecnie wykonuje się przed *Cyrulikiem*, pochodzi z wcześniejszej opery Rossiniego, *Elżbieta, królowa Anglii*. Istnieje również domniemanie, że włączona do partytury *Cyrulika* canzona Almavivy *Se il mio nome* nie wyszła spod pióra Rossiniego, lecz skomponował ją znakomity tenor Manuel Garcia, pierwszy odtwórca roli Almavivy.

„Przewodnik operowy” PWM 1985

Gioacchino Rossini Cyrulik Sewilski

(Il barbiere di Siviglia)

Opera komiczna w 2 aktach; libretto: Cesare Sterbini,
wg P. Beaumarchais.

Kierownictwo

muzyczne

Reżyseria

Scenografia

Asystent reżysera

Kierownik chóru

Korepetytorzy solistów

Inspicjenci

Sufler

EWA MICHNIK

SŁAWOMIR ŻERDZICKI

JADWIGA MARIA

JAROSIEWICZ

HALINA SZYMAŃSKA

EWA BATOR

IRENA CELIŃSKA

IRINA JERETSKAJA

MAŁGORZATA WESTRYCH

MAŁGORZATA SZOŁTYS

HANNA ZARYCKA

DOROTA CIĘŻAREK

Premiery 4 i 5 października 1992 r

Kraków — Gioacchino Rossiniemu w 200-lecie urodzin

Gioacchino Rossini Cyrulik Sewilski

OBSADA

Bartolo	ANDRZEJ BERNAGIEWICZ PRZEMYSŁAW FIREK ALEKSANDER MATWIEJEW KONRAD SZOTA
Rozyna	KRYSTYNA TYBUROWSKA BOŻENA ZAWIŚLAK
Almaviva	JANUSZ DĘBOWSKI IMERI KAWSADZE
Figaro	ANDRZEJ BIEGUN BOGUSŁAW SZYNALSKI
Don Bazylio	JANUSZ BOROWICZ JERZY KASPRZAK ALEKSANDER MATWIEJEW WIESŁAW NOWAK
Berta	MARIA DOMAŃSKA
Fiorello	ANDRZEJ BERNAGIEWICZ ZBIGNIEW SZCZECHURA STANISŁAW ZIÓŁKOWSKI
Oficer	JAN MIGAŁA
Ambroży	JAN MIGAŁA WIESŁAW POPIOŁEK TADEUSZ SZEPTYCKI

ORKIESTRA

I skrzypce

SWIETLANA SIEMJANNIKOWA — koncertmistrz

LESZEK SKROBACKI koncertmistrz

EWA SOBCZAK

TERESA SZAREK

IRENA WÓJTOWICZ

BARBARA ŁOBACZEWSKA-KUŹNIA

MAREK MUCHA

ALEKSY BIELSKI

ANNA STOLARZ

II skrzypce

ANNA BURZYŃSKA

BOŻENA BARAN

HALINA BORONI

TOMASZ KUŹNIA

ZBIGNIEW ULIASZ

EWA WELANYK

AGNIESZKA MAJERSKA

JAN MALIK

Altówki

JURIJ SZEWCZENKO — koncertmistrz

MAŁGORZATA PIEKARCZYK

ALEKSANDRA MICHAJLENKO

BOGDAN RUSIN

ROLANDA KIAUSINITE

Wiolonczele

WIKTOR GŁUSZCZENKO- koncertmistrz

ALINA GROCHAŁA

BARBARA DROBNIAK

BARBARA WRÓŃSKA-KORZENIOWSKA

MAGDALENA ZUBRZYCKA

STANISŁAWA STOPA

LESZEK PACANEK

DANUTA PAŃCZYK

KRYSTYNA GUSPIEL

Kontrabasy

MAREK MARKOWICZ

JERZY POROSŁO

MAREK BEDNARCZYK

Flety

JANUSZ PAŃCZYK

MAŁGORZATA KOPER-GŁADYS

ANNA BOREJCZUK-KUPCZYK

BRONISŁAW ZAJĄC

Oboje

MIROSLAW DRAK

LEONID POZDEEW

URSZULA BARTKOWSKA

SYLWIA TOMERA

Klarnety

JERZY KROWICKI

DEZYDERIUSZ BORONI

RYSZARD CIEŚLA

STANISŁAW OLKO

Fagoty

JAN MICHAŁSKI

PIOTR MIŚ

SŁAWOMIR SZYMAŃSKI

Trabki

MIKOŁAJ SKICZKO

MAURZYCY BIESIADECKI

Waltornie

RYSZARD RAKOCZY

JURIJ PRONIUK

JÓZEF WRÓBEL

ANTONI PIETRAS

WITOLD WIDERSKI

Tuba

GINTAUTAS GUOBIS

Perkusja

MARIOLA MASTALSKA

MIECZYSLAW DECOWSKI

BEATA WILEWSKA

Klawesyn

MARTA KACZMARSKA

Gitara

ALINA GROCHAŁA

Inspektor orkiestry

BARBARA WRÓŃSKA-KORZENIOWSKA

CHÓR

tenory

ANDRZEJ CAŁKA

KRZYSZTOF KOGUT

WIESŁAW POPIOŁEK

WOJCIECH RADON

RYSZARD SŁYSZ

TADEUSZ SZEPTYCKI

basy

ANDRZEJ BERNAGIEWICZ

JERZY KASPRZAK

KRZYSZTOF KIELBIŃSKI

ADAM KOSSEK

JAN MIGAŁA

PAWEŁ MIŚKOWIEC

STANISŁAW ZIÓŁKOWSKI

Inspektor chóru

PAWEŁ MIŚKOWIEC

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik produkcji — ZDZISŁAW JAROSIK
Kierownik techniczny sceny — TADEUSZ KONIECZNY
Kier. prac. elektr.-akustycznej — JÓZEF RYBARCZYK
Kier. prac. kraw. damskiej — ALICJA TEKIELA
Kier. prac. kraw. męskiej — MARIA ODOBINA
Kier. prac. perukarsko-fryzj. — CZESŁAWA GWIZDAŁA
Kier. prac. stolarskiej — HENRYK CZARNECKI
pracownia malarska — MAREK JAROSZ
pracownia modniarska — HELENA DZIUBEK
pracownia tapicerska — TADEUSZ SZCZERBA
pracownia modelarska — WACŁAW DIDUR

KOORDYNACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ

kierownik — URSZULA LALURNY-WAĆ

BIURO OBSŁUGI WIDZA

kierownik — EWA ŚWIDERSKA-WINNICKA

Opracowanie graficzne — JANUSZ WRZESIŃSKI

OPERA I OPERETKA W KRAKOWIE

DYREKCJA TEATRU 31-002 Kraków, ul. Senacka 6

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY

Sekretariat — tel. 22-62-10

V-CE DYREKTOR — tel. 22-62-10

BIURO OBSŁUGI WIDZA tel. 21-16-30

SCENA OPERETKOWA I SCENA DZIECIEĆA

ul. Lubicz 48, centrala tel. 21-22-66, 21-42-00

Kasa — tel. 21-16-30

SCENA OPEROWA W TEATRZE IM. J. SŁOWACKIEGO

Pl. św. Ducha 1, tel. 22-45-75

Kasa — tel. 22-45-75

SPONSOR

Firma „UNISON”

Kraków, Al. Pokoju 1

Prezes — Leszek Pawłowicz

V-ce Prezes — Dominik Kościelny

REMONTY MASZYN

- ◇ Wtryskarki
- ◇ Maszyny odlewnicze
- ◇ Prasy hydrauliczne
- ◇ Obrabiarki
- ◇ Sprężarki

MONTAŻ WENTYLACJI

- ◇ Doradztwo techniczne, projekty
- ◇ Import części zamiennych do maszyn i hydrauliki siłowej
- ◇ Naprawy i regeneracja mat. BELZONA

Skład: Zakład Składu Tekstów **KRAKSET** — Kraków, ul. Halicka 9

Druk: Przedsiębiorstwo Poligraficzne **DEKA** — Kraków, ul. Golikówka 7

