



Filharmonia
Łódzka

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

APOLLO
FILM
SPÓŁKA Z O.O.

CYRULIK SEWILSKI

Gioachino Rossini



The Metropolitan Opera

HD LIVE



**Filharmonia
Łódzka**

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

dyrektor naczelny
Tomasz Bęben

główny dyrygent
Daniel Raikin

chórmistrz, szef chóru
Dawid Ber

The Met
ropolitan
Opera **HD**
LIVE

dyrektor generalny
Peter Gelb

dyrektor muzyczny
James Levine

**APOLLO
FILM**
SPÓŁKA Z O.O.

prezes
Ryszard Rutkowski

wiceprezes
Jacek Jankowski



Prapremiera w Teatro Argentina w Rzymie – 20 lutego 1816 roku

Premiera w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 10 listopada 2006 roku

Transmisja przedstawienia z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 22 listopada 2014 roku

Przedstawienie trwa około trzech i pół godziny (z jedną przerwą)

Przedstawienie w języku włoskim z napisami w językach polskim i angielskim

CYRULIK SEWILSKI

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

OPERA BUFFA W DWÓCH AKTACH
LIBRETTO: CESARE STERBINI
WEDŁUG PIERRE'A DE BEAUMARCHAIS'GO

OSOBY

Hrabia Almaviva _____ tenor
Rosina _____ mezzosopran
Doktor Bartolo, *jej opiekun* _____ bas
Don Basilio, *nauczyciel muzyki* _____ bas
Figaro, *cyrulik* _____ baryton
Fiorello, *służący hrabiego* _____ bas
Berta, *pokojówka Bartola* _____ mezzosopran
Ambrogio, *służący Bartola* _____ bas
Oficer _____ tenor
notariusz, muzykanci, żołnierze

REALIZATORZY

reżyseria _____ Bartlett Sher
dekoracje _____ Michael Yeorgan
kostiumy _____ Catherine Zuber
światło _____ Christopher Akerlind
przygotowanie chóru _____ Donald Palumbo

OBSADA

Hrabia Almaviva _____ Lawrence Brownlee
Rosina _____ Isabel Leonard
Doktor Bartolo _____ Maurizio Muraro
Don Basilio _____ Paata Burchuladze
Figaro _____ Christopher Maltman
Fiorello _____ Luthando Qave
Berta _____ Claudia Waite
Ambrogio _____ Rob Besserer
Oficer _____ Mark Schowalter
chór, orkiestra
dyrygent _____ Michele Mariotti

MICHELE MARIOTTI

DYRYGENT

Włoch. Absolwent Conservatorio Rossini w Pesaro (kompozycja) i Accademia Musicale Pescarese (dyrygentura). Zadebiutował, prowadząc przedstawienie *Cyrulika sewilskiego* w Teatro Verdi w Salerno, kolejnymi przedstawieniami tego dzieła dyrygował w teatrach operowych w Turynie, Las Palmas, Liège, Waszyngtonie, Mediolanie, Los Angeles, Chicago i Palermo. Jego repertuar obejmuje także m.in. *Carmen* G. Bizeta, *Idomeneo*, *króla Krety* W. A. Mozarta, *Rigoletta* i *Nabucca* G. Verdiego, *Włoszkę w Algierze*, *Kopciuszkę*, *Panią jeziora*, *Hrabiego Ory* i *Srokę złodziejkę* G. Rossiniego, *Purytanów* V. Belliniego,

Gianniego Schicchi i *Turandot* G. Pucciniego oraz *Don Pasquale* G. Donizettiego.

W listopadzie 2007 r. w Teatro Comunale w Bolonii poprowadził przedstawienie *Simona Boccanegry* G. Verdiego, inaugurujące sezon, po czym został głównym dyrygentem tego teatru, zastępując D. Gattiego. W 2010 r. J. D. Flórez swoją płytę *Santo* nagrał z Orchestra Comunale di Bologna pod jego kierownictwem muzycznym. Często występuje na koncertach z Orchestra Symphonica Toscanini, Orchestra Filarmonica Marchigiana, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino i innymi słynnymi zespołami.

LAWRENCE BROWNLEE

HRABIA ALMAVIVA (TENOR)

Amerykanin. Rolą hrabiego Almavivy zadebiutował w 2002 r. w Virginia Opera i w tej roli pojawiał się m.in. na scenach Wiednia, Mediolanu, Monachium, Tokio, San Diego i Bostonu. Najczęściej występuje w przedstawieniach oper G. Rossiniego (*Kopciuszek*, *Włoszka w Algierze*, *Tankred*, *Podróż do Reims*, *Hrabia Ory*, *Pani jeziora*, *Mojżesz w Egipcie*) i G. Donizettiego (*Córka pułku*, *Don Pasquale*), ale nie stroni też od repertuaru współczesnego (*Porgy i Bess* G. Gershwinia z New York Philharmonic i Orchestra dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 1984 L. Maazela – prapremiera

w Covent Garden). Na estradzie koncertowej występuje w dziełach takich, jak: *Magnificat* J. S. Bacha, *Mesjasz* G. F. Händla, *Msza c-moll* W. A. Mozarta, *Stabat Mater* G. Rossiniego czy *Carmina burana* C. Orffa. Współpracuje z E.-P. Salonenem, A. Pappano, B. Campanellą, L. Maazelem, sir S. Rattle'em i innymi słynnymi dyrygentami. Wziął udział w nagraniu *Cyrulika sewilskiego* (z E. Garančą w partii Rosiny) dla Sony. W 2006 r. został uhonorowany Richard Tucker Award i Marian Anderson Award, pięć lat wcześniej został zwycięzcą Metropolitan Opera National Council Auditions.

ISABEL LEONARD

ROSINA (MEZZOSOPRAN)

Amerykanka, absolwentka Juilliard School, śpiewu uczyła się także m.in. u M. Horne. Jest laureatką wielu nagród, m.in. Marilyn Horne Foundation Award (2005), Licia Albanese-Puccini Foundation Award (2006), Beverly Sills Award (2012) i Richard Tucker Award (2013). Uznanie międzynarodowej krytyki przyniosły jej wykonania: partii Cherubina w *Weselu Figara* W. A. Mozarta (w Santa Fe Opera i Wiener Staatsoper), Sesta w *Łaskawości Tytusa* W. A. Mozarta (w Canadian Opera Company i Opéra national de Paris), Ruggiera w *Alcynie* G. F. Händla (w Opéra National de Bordeaux) i Konstancji

w *Gryzeldzie* A. Vivaldiego (w Santa Fe Opera, później zaśpiewała także partię tytułową). W Met po raz pierwszy wystąpiła w roli Stefana w *Romeo i Julii* Ch. Gounoda pod dykcją P. Dominga. Kolejne jej role na tej scenie to: Blanche w *Dialogach karmelitanek* F. Poulenca, Miranda w *Burzy* T. Adesa (nagranie DVD zostało uhonorowane Nagrodą Grammy), Cherubin w *Weselu Figara*, Dorabella w *Così fan tutte* i Zerlina w *Don Giovannim* W. A. Mozarta. Partię Rosiny śpiewała już w San Francisco Opera, Lyric Opera w Chicago i Opera Colorado.

MAURIZIO MURARO

DOKTOR BARTOLO (BAS)

Włoch, laureat Katia Ricciarelli International Competition (1990) i „European Community” Competition for Young Opera Singers w Spoleto (1994), przez Wiener Staatsoper w sezonie 1999/2000 uhonorowany tytułem Najlepszego Śpiewaka. Występuje w teatrach na całym świecie, szczyści się współpracą ze słynnymi dyrygentami, takimi jak: R. Muti, Z. Metha, J. Levine, S. Ozawa, C. Abbado, sir C. Davis, D. Oren, Ch. Thieleman, A. Pappano i G. Sinopoli. Ze względu na wrodzony talent komiczny szczególnie ceni rolę w operach W. A. Mozarta, śpiewa także partie dramatyczne w operach G. Verdiego

(Jacopo Fiesco w *Simonie Boccanegrze*, Banko w *Makbecie*, Filip II w *Don Carlosie*), jego repertuar obejmuje także partie w operach R. Wagnera, G. Rossiniego, G. Pucciniego i V. Belliniego. Wziął udział w nagraniach *Carmen* G. Bizeta pod dyktando G. Sinopolego (Teldec), *Toski* G. Pucciniego pod dyktando A. Pappano (EMI), *Wesela Figara* i *Don Giovanniego* z Radio-Symphonieorchester Wien pod dyktando B. de Billy'ego oraz *Piotrusia i wilka* S. Prokofiewa z Orchestra del Teatro Olimpico di Vicenza. W Met po raz pierwszy wystąpił w 2005 r. w roli Doktora Bartola w *Weselu Figara* W. A. Mozarta.

CHRISTOPHER MALTMAN

FIGARO (BARYTON)

Anglik. Absolwent Royal Academy of Music, laureat Cardiff Singer of the World Competition (w kategorii: pieśni, 1997). Od tego roku śpiewa w Royal Opera House Covent Garden (m.in. partie: Neda Keena w *Peterze Grimisie* B. Brittena, Guglielma w *Cosi fan tutte*, hrabiego Almavivy w *Weselu Figara*, tytułową w *Don Giovannim* i Papagena w *Czarodziejskim flecie* W. A. Mozarta, Doktora Malatesty w *Don Pasquale* G. Donizettiego i Lescauta w *Manon Lescaut* G. Pucciniego). Jego repertuar obejmuje także partie: Marcella w *Cyganerii* G. Pucciniego, Rodriga Posy w *Don Carlosie* G. Verdiego, Ramira w *Godzinie hiszpańskiej*

M. Ravela, tytułową w *Billym Buddzie*, Sida w *Albercie Herringu*, Tarquiniusa w *Gwałcie na Lukrecji* B. Brittena i in. Jest stałym gościem Wiener Staatsoper, Staatsoper w Berlinie, Bayerische Staatsoper i festiwalu Salzburger Festspiele. Na koncertach występuje m.in. z BBC Symphony Orchestra, Orchestra of the Age of Enlightenment, London Symphony Orchestra, Orchestra Filarmonica della Scala, Dresden Staatskapelle, Boston Symphony Orchestra i New York Philharmonic Orchestra. W Met śpiewa od 2005 r. (zadebiutował partią Arlekina w *Ariadnie na Naksos* R. Straussa).

BARTLETT SHER

REŻYSER

Amerykański reżyser teatralny. Był dyrektorem artystycznym Intiman Theatre w Seattle, aktualnie reżyser-rezydent Lincoln Center Theater, współpracuje m.in. z Seattle Opera i New York City Opera. Międzynarodowe uznanie i szereg nagród przyniosła mu reżyseria przedstawienia *Cymbelina* W. Szekspira, którym zainaugurował swoją działalność w Intiman Theatre i które było pierwszym amerykańskim przedstawieniem pokazywanym w Royal Shakespeare Company. W Intiman Theatre wystawił także dzieła T. Kushnera, I. Bergmana, B. Shawa, G. Lukasa i C. Goldoniego. Pięciokrotnie

nominowany do Nagrody Tony, w 2008 r. został uhonorowany tą nagrodą (za reżyserię musicalu *Południowy Pacyfik* R. Rodgersa). W tym samym roku na Salzburger Festspiele odbyła się premiera *Romea i Julii* Ch. Gounoda (z A. Netrebko i R. Villazonem) w jego reżyserii. To jego pierwsza realizacja w The Metropolitan Opera, później wyreżyserował jeszcze przedstawienia *Opowieści Hoffmanna* J. Offenbacha i *Hrabiego Ory* G. Rossiniego. W 2011 r. w English National Opera odbyła się prapremiera *Dwóch chłopców* N. Mulho w jego reżyserii.

„CYRULIK SEWILSKI” – ARCYDZIEŁO OPERY BUFFA

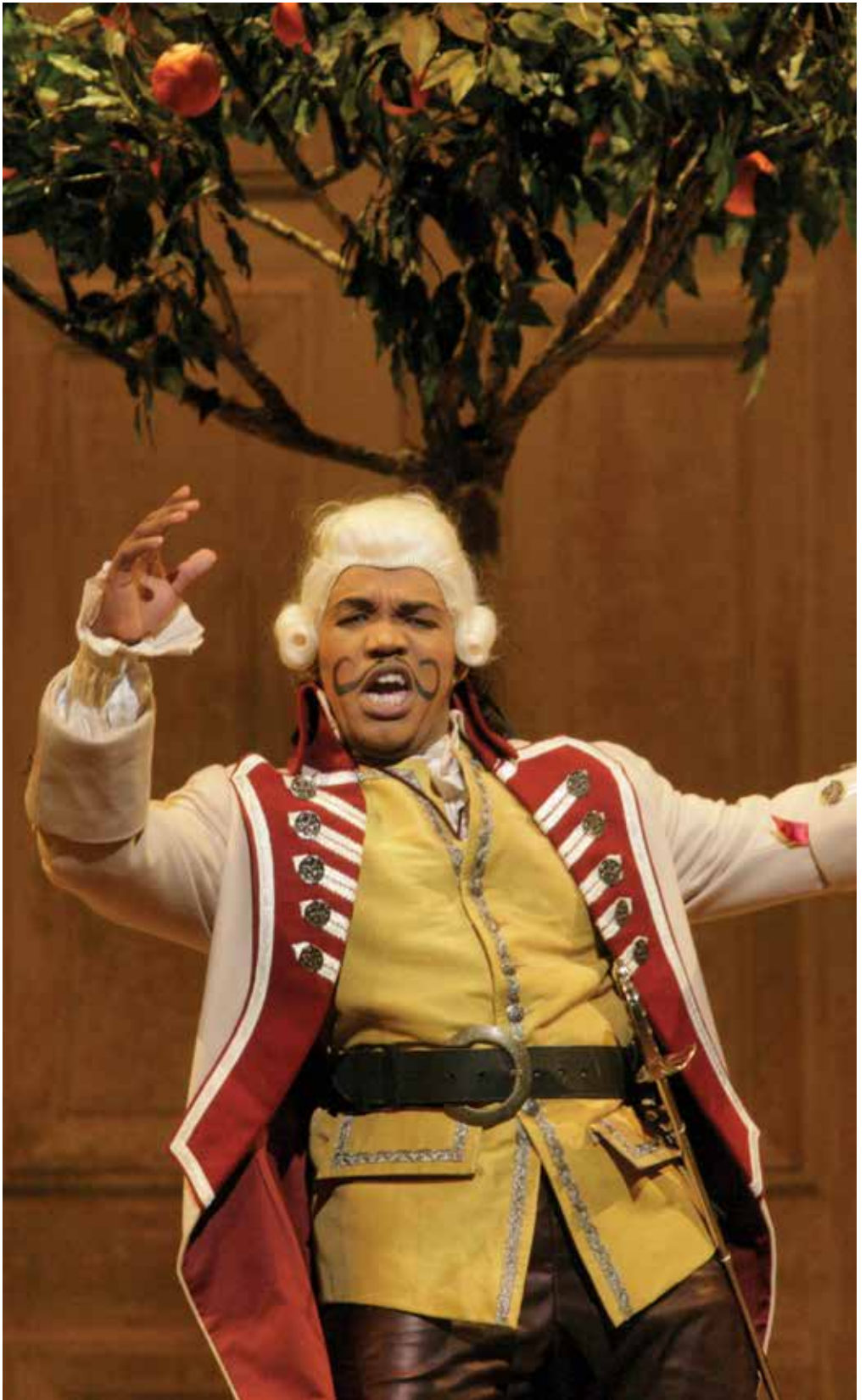
Wiele czynników zadecydowało o sukcesie „Cyrulika sewilskiego” – prosta, ale interesująca i zabawna historia, śpiewne, urokliwe melodie, idealna symbioza elementów teatralnych i muzycznych, wokalna wirtuozeria, ciekawa orkiestracja, a także poczucie humoru włoskiego kompozytora.

Wieczór 20 lutego 1816 roku w rzymskim Teatro Argentina. Na afiszu – *Cyrulik sewilski* – nowe dzieło utalentowanego i wciąż jeszcze bardzo młodego kompozytora Gioachina Rossiniego. Efekt?... Totalna klęska. Z dzisiejszej perspektywy trudno uwierzyć, że premiera jednej z najbardziej popularnych, najczęściej wykonywanych i lubianych przez publiczność oper w historii muzyki okazała się straszliwą porażką. Dlaczego? Przyczyn było wiele, ale od początku.

Rossini zadebiutował jako kompozytor operowy w 1810 roku w weneckim Teatro San Moisè komedią muzyczną zatytułowaną *La cambiale di matrimonio* (*Weksel małżeński*). Miał wówczas zaledwie osiemnaście lat. Niezrażony chłodnym przyjęciem swego pierwszego dzieła, konsekwentnie starał się o nowe zamówienia, przy tym

pracował szybko i skutecznie. Kolejne kompozycje doskonaliły jego warsztat i poszerzały wiedzę o teatrze muzycznym, a sukcesy, które wkrótce nadeszły, rozstawiły jego nazwisko w całych Włoszech. Gdy więc 15 grudnia 1815 roku z arystokratą i impresariem teatralnym księciem Franceskiem Sforzą Cesarinim podpisywał w Rzymie kontrakt na *Cyrulika sewilskiego*, miał już w swoim dorobku szesnaście dzieł oraz pozycję dyrektora muzycznego i artystycznego sławnego neapolitańskiego Teatro San Carlo.

Według Stendhala to sam Rossini polecił uwadze Cesariniego tekst *Cyrulika sewilskiego*, znanej komedii autorstwa Pierre-Augustine’a Carona de Beaumarchais’go. Sztuka francuskiego dramaturga zyskała już znaczne powodzenie w teatrach muzycznych Europy, stanowiąc podstawę kilku dzieł operowych.



Spośród nich największą popularność zyskał *Cyrulik sewilski* Giovanniego Paisiella, skomponowany do tekstu Giuseppe Petroselliniego. Od czasu premiery w Petersburgu w 1782 roku, na dworze carycy Katarzyny II, opera Paisiella cieszyła się nieprzerwanym zainteresowaniem i akceptacją melomanów. Podejmując się zatem skomponowania swojego *Cyrulika...* Rossini rzucił wyzwanie starszemu koledze i jego zwolennikom, mimo że komponowanie nowej muzyki do znanych librett było wówczas powszechnie praktykowane. Popularność opery Paisiella wykraczała jednak poza dotychczasową tradycję, stając się fenomenem samym w sobie, przez około trzydzieści lat nie znikając z repertuaru ówczesnych teatrów operowych. Rossini miał świadomość wyjątkowej sytuacji, w jakiej się znalazł, o czym świadczy jego list do Paisiella, w którym usprawiedliwiał się z przyjęcia rzymskiego zamówienia. Przyjazną dla siebie odpowiedź neapolitańskiego mistrza, który, jak wiemy, skrycie liczył na porażkę opery Rossiniego, uznał za swego rodzaju przyzwolenie do rozpoczęcia pracy. Aby dodatkowo jednak uspokoić wielbicieli Paisiella i uniknąć bezpośrednich porównań ze swym dziełem, w drukowanym librecie nakazał umieścić list skierowany do publiczności. Podkreślił w nim, że z szacunku dla starszego twórcy zdecydował się nazwać swoją operę *Almaviva, ossia La precauzione inutile* (*Almaviva, czyli Daremna ostrożność*), a także wyjaśnił, jakie zmiany na jego życzenie zostały wprowadzone do libretta (były to m.in. chóry, których obecności wymagał ówczesny gust).

Gdy sytuacja z Paisiellem i wielbicielami jego sztuki wydawała się opanowana, okazało się, że jest kłopot ze znalezieniem librecisty nowego *Cyrulika...* Początkowo tekst miał przygotować Jacopo Ferretti, znany w Rzymie poeta, tworzący libretta do oper m.in. Donizettiego, *Mercandante* czy *Zingarellego*, ale zrezygnowano z jego usług. Ostatecznie impresario zdecydował się zatrudnić Cesare Sterbiniego, autora innego libretta umuzycznionego wcześniej przez Rossiniego, także dla Rzymu – *Torwaldo i Dorliska* (1815). Cesarini dostarczył libretto w ciągu dwunastu dni. Na napisanie muzyki pozostało już niewiele czasu. Ile dokładnie? To nadal kwestia sporna. Badacze podają różne liczby. Sam Rossini, w rozmowie odbytej w 1860 roku z Wagnerem, miał podobno powiedzieć, że skomponował *Cyrulika...* w ciągu trzynastu dni!

Natychmiast po skompletowaniu obsady i oddaniu przez kompozytora muzyki pierwszego aktu przystąpiono do prób. Partie: Rosiny powierzono znakomitej śpiewaczce, mezzosopranistce Geltrude Righetti-Giorgi, hrabiego Almavivy – tenorowi Manuelowi Garcii, Figara – barytonowi Luigiemu Zamboniemu, Don Basilia – basowi barytonowi Zenobio Vitarellemu, a Don Bartola – basowi Bartolomeo Botticellemu. A jednak, mimo doborowej obsady i znakomitej muzyki, opera poniosła totalne fiasko podczas premierowego przedstawienia. Samo wejście Rossiniego, który miał zakontraktowane prowadzenie trzech pierwszych przedstawień, powitano gwizdami i krzykiem. Akompaniujący

sobie w pierwszej scenie na gitarze Garcia, wykonując miłosną cavatinę *Ecco, ridente in cielo*, musiał – z powodu hałasu panującego w teatrze – tak mocno uderzać w struny instrumentu, że w końcu popękały. Dalej nie było lepiej. Vitarelli – Don Basilio – wchodząc na scenę, przewrócił się i boleśnie zranił, a słynną później arię o plotce *La calunnia é un venticello* śpiewał z twarzą ubrudzoną krwią. Pod koniec pierwszego aktu na scenę wtargnął czarny kot i oślepiiony światłem wpadł do orkiestronu. Podobno on jeden zdobył szczery aplauz publiczności. Sala na chwilę milkła tylko wtedy, gdy na scenie pojawiała się Rosina. Righetti-Giorgi pisał: „Nie sposób przytoczyć wszystkich obelg, których przedmiotem stał się Rossini. Siedział nieustraszony przy klawesynie i zdawał się mówić: »Wybacz im, Apollo, gdyż nie wiedzą, co czynią!«”. Śpiewaczka uważała, podobnie zresztą jak kompozytor, że to klika Paisiella i konserwatywna rzymska publiczność, oburzona faktem, że zaledwie dwudziestoczteroletni Rossini śmiał sięgnąć po libretto *Cyrulika...*, postanowiła dać wyraz swojemu niezadowoleniu i skutecznie zakłóciła premierę. Na szczęście jednak drugie wykonanie opery okazało się wielkim triumfem kompozytora i jego nowego dzieła, zyskując trwałe miejsce w repertuarze operowym, niezależnie od zmieniających się stylów, mód, miejsc i okoliczności.

Wiele czynników zadecydowało o ostatecznym i nieprzemijającym sukcesie *Cyrulika sewilskiego* – prosta, ale interesująca i zabawna historia opowiedziana bez rozbijających akcje

dygresji; śpiewne, urokliwe melodie, wpadające w ucho już od pierwszej chwili; idealna symbioza elementów teatralnych i muzycznych; wokalna wirtuozeria; ciekawa orkiestracja; a także poczucie humoru włoskiego kompozytora.

Już uwertura zachwyca i przykuwa uwagę, choć warto pamiętać, że nie została skomponowana specjalnie dla *Cyrulika sewilskiego*. Rossini wykorzystał ją wcześniej dwukrotnie jako wstęp do swoich poważnych oper – *Aureliano in Palmira* (*Aureliano w Palmirze*) i *Elisabetta, Regina d’Inghilterra* (*Elżbieta, królowa Anglii*). Jeden z przyjaciół kompozytora twierdził jednak, że artysta napisał do niego oryginalną uwerturę opartą na motywach hiszpańskich, zaprezentowanych mu przez śpiewaka Garcię. Niestety, nie zachowała się ona. Z kolejnych numerów uwagę zwraca początkowy chór, który wprowadza w akcję i następująca po nim miłosna, przepelniona słodyczą i „miękkością” aria Almavivy *Ecco, ridente in cielo*, a także pełna energii, żywiołowa aria Figara *Largo al factotum* – wymarzone wejście dla każdego śpiewaka i sprawdzian jego wokalnych możliwości. Aria Rosiny *Una voce poco fa*, w której dziewczyna deklaruje swoją miłość do Lindora (przebrany hrabia), to jeden z najbardziej znanych, obok wspomnianej arii Figara, fragmentów opery. Wymaga od śpiewaczki zarówno talentu wokalnego, jak i aktorskiego. Jej pierwszą część przepelnia czuły liryzm, w drugiej charakterystyczne są odcinki niezwykle wirtuozowskie. W arii o plotce *La calunnia é un*



venticello, śpiewanej przez Don Basilia, nie tylko można podziwiać możliwości wokalne śpiewaka, ale też sławne *crescendo* Rossiniego; tutaj – stopniowe nabrzmiewanie głosu i orkiestry ilustruje mechanizm rozprzestrzeniania się plotki. Interesująca jest też aria Bartola *A un dottor della mia sorte*, w której dominuje technika *parlando*, czyli szybkie wypowiedanie słów, typowy zabieg w operach komicznych Rossiniego. Zabawnie zaczyna się też początek finału pierwszego aktu, w którym Almaviva, aby wprosić się na nocleg do domu opiekuna ukochanej Rosiny, udaje pijanego żołnierza. Nie przenocuje tutaj, ale w utarczce z doktorem w komiczny sposób przekształca imię Bartola w Balordo (Fajtłapa) czy Barbaro (Barbarzyńca). Fragment ten prowadzi do finału, „najdoskonalszego spośród finałów Rossiniego”, którego narastanie tworzy harmonijne współgranie linii wokalnych i partii instrumentalnych.

Na początku drugiego aktu hrabia Almaviva podszywa się pod nauczyciela muzyki, ucznia Don Basilia, podobnie jak on, księdza. W ten sposób próbuje zbliżyć się do ukochanej Rosiny. Karykaturalnie zniekształconym głosem wita się

z Don Bartolem, wielokrotnie powtarzając słowa *Pace e gioia sia con voi* (*Pokój i radość niech będzie z wami*). Wydaje się, że pobrzmiewa tu echo antyklerykalnego nastroju typowego dla epoki. Po zdobyciu zaufania gospodarza domu, hrabia rozpoczyna lekcję muzyki. W niej najzabawniejsza wydaje się aria miłosna w dawnym stylu, śpiewana przez Bartola dla Rosiny *Quando mi sei vicina*. Niespodziewane przybycie rzekomo chorego Don Basilia staje się impulsem do minifinału w środku aktu w postaci kwintetu zaczynającego się od słów *Don Basilio...* Coraz szybciej zbliża się też właściwy finał. Przez chwilę wydaje się, że Don Bartolo doprowadzi do ślubu z Rosiną, jednak hrabia Almaviva przy pomocy sprytnego Figara przechytrzy starego opiekuna i sam poślubi dziewczynę. Radosny, taneczny w charakterze chór wszystkich postaci *Di si felice innesto serbiam memoria eterna* kończy operę.

Stendhal słuchając kolejnego wykonania *Cyrylika sewilskiego*, tym razem we florenckim teatrze Cocomero, pisał: „Zaczyna się symfonia, odnajduję przemilego Rossiniego. Poznałem go po pierwszych trzech taktach”. Śmiało można dodać – dalej jest tylko lepiej!

Aneta Markuszewska

muzykolog, adiunkt w Zakładzie Powszechnej Historii Muzyki Uniwersytetu Warszawskiego; autorka książki „Festa i muzyka na dworze Marii Kazimiery w Rzymie”, wydanej przez Muzeum Pałacu w Wilanowie. Książka otrzymała dwie prestiżowe nagrody: sekcji muzykologów Związku Kompozytorów Polskich i nagrodę Clio III stopnia przyznaną przez rektora UW i dziekana Wydziału Historycznego UW





STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT I

Sewilla. Nocą przed domem doktora Bartola, w którym mieszka on razem z Rosiną, przebrany hrabia Almaguwa śpiewa miłosną serenadę. Bartolo nie zezwala dziewczynie opuścić domu, Almaguwa zatem decyduje się czekać do świtu. Przybywa cyrulik Figaro, który zna wszystkie tajemnice mieszkańców miasta. Wyjaśnia on Almaguwie, że Rosina jest wychowanicą Bartola, nie zaś jego córką, i że doktor zamierza się z nią ożenić. Figaro proponuje hrabiemu, by udawał pijanego żołnierza i starał się o kwaterę u doktora, dzięki temu będzie mógł zobaczyć się z Rosiną. Almaguwie plan bardzo się podoba, Figaro oczekuje więc od niego wynagrodzenia.

Rosina jest oczarowana głosem hrabiego i rozmyśla nad podstępem, dzięki któremu mogłaby się z nim spotkać, jest przy tym przekonana, że to biedny student Lindoro. Don Basilio, nauczyciel muzyki, powiadamia doktora, że w mieście widziano hrabiego Almaguwę, wielbiciela jego wychowanic, Bartolo zatem postanawia natychmiast ożenić się z Rosiną. Chcąc wspomóc doktora, Don Basilio podpowiada, jak skutecznie pozbyć się intruza – rozpuścić o nim ohydne plotki. Figaro, który podsłuchał ich rozmowę, opowiada Rosinie

o zamiarze jej opiekuna i obiecuje przekazać Lindorowi od niej list. Bartolo staje się coraz bardziej podejrzliwy, ale dziewczyna zbywa go. Rozłoszczony z powodu jej buntowniczej postawy, przestrzega ją, żeby z nim nie igrała.

Almaguwa udaje pijanego żołnierza. Udaje mu się przekazać Rosinie list, a od Bartola domaga się udostępnienia kwatery, na co doktor nie chce przystać, twierdząc, że jest zwolniony z takiego obowiązku. Odgłosy kłótni ściągną tłum gapiów. Gwardziści usiłują aresztować Almaguwę, ale kiedy hrabia potajemnie wyjawia dowodzącemu swoją tożsamość, zostaje natychmiast zwolniony. Wszyscy z wyjątkiem Figara są zaskoczeni takim obrotem sprawy.

AKT II

Bartolo podejrzewa, że „żołnierz” jest szpiegiem nasłanym przez Almaguwę. W jego domu składa wizytę hrabia, tym razem pod imieniem Don Alonso, udający nauczyciela muzyki. Twierdzi, że jest uczniem Don Basilia i w zastępstwie chorego mistrza przyszedł odbyć z Rosiną lekcję. „Don Alonso” wyznaje doktorowi, że mieszka w tym samym zajeździe co Almaguwa i – znalazłszy tam list od Rosiny – postanowił powiedzieć dziewczynie, że list ten przekazała

mu pewna kobieta, co dla Rosiny będzie dowodem, że Lindoro, działając na polecenie Almavivy, bawi się jej uczuciem. To przekonuje Bartola, że „Don Alonso” rzeczywiście jest uczniem Don Basilia i pozwala mu odbyć z Rosiną lekcję. Dziewczyna śpiewa arię, a gdy Bartolo zapada w drzemkę, młodzi wyznają sobie miłość.

Figaro przybywa do domu doktora, by go ogolić, i udaje mu się niepostrzeżenie wykraść klucz, który otwiera okno na balkon. Nagle pojawia się tryskający zdrowiem Don Basilio. Almaviva, Rosina i Figaro, dzięki drobnej łapówce, przekonują go, że jest chory na szkarlatynę. Don Basilio opuszcza dom zdeorientowany, ale bogatszy. Figaro goli Bartola, a w tym czasie Almaviva omawia z Rosiną plan ucieczki. Doktor, słysząc fragment rozmowy, zdaje sobie sprawę, że znowu został oszukany.

Pokojówka Berta biadoli nad wydarzeniami w domu doktora. Bartolo nakazuje Don Basiliowi przyprowadzić wieczorem notariusza – chce bowiem poślubić Rosinę, następnie pokazuje dziewczynie jej list do Lindora. Załamana i przekonana, że padła ofiarą oszustwa, Rosina zgadza się poślubić Bartola i wyjawia mu plan swojej ucieczki. Rozszalała się burza.

W tym czasie Figaro i hrabia wspinają się po ścianie domu, by uprowadzić Rosinę. Dziewczyna początkowo boczy się, jednak wszystko staje się jasne, gdy Almaviva ujawnia jej, kim naprawdę jest. Wraz z notariuszem zjawia się Don Basilio. Przekupiony, zgadza się zostać świadkiem zaślubin Rosiny i Almavivy. Gdy nadchodzi Bartolo w otoczeniu żołnierzy, którzy mają aresztować włamywaczy, jest już za późno – kontrakt ślubny został podpisany. Almaviva wyjaśnia doktorowi, że jego protest nie ma sensu. Bartolo godzi się z porażką, Rosina zaś i hrabia cieszą się swoim szczęściem.

CYRULIK SEWILSKI... Z PARYŻA

**„Figaro to ja” – mógłby śmiało
powiedzieć o sobie Beaumarchais.**

Nieczęsto się zdarza, by aż trzy sztuki teatralne tego samego autora stały się przedmiotem zainteresowania ze strony świata opery. A tak właśnie było, i nadal jest, w przypadku Beaumarchais’go. Jego trzy utwory sceniczne, tworzące zresztą swego rodzaju trylogię komediową, przyciągnęły uwagę nie tylko paryskiej publiczności drugiej połowy XVIII wieku, ale też znaczących europejskich kompozytorów. I tak już w 1786 roku Wolfgang Amadeus Mozart przedstawił w Wiedniu operę *Le nozze di Figaro* opartą na drugiej chronologicznie sztuce Beaumarchais’go, *La Journée folle, ou le Mariage de Figaro* (*Szalony dzień, czyli wesele Figara*), której oficjalna premiera odbyła się w Paryżu zaledwie dwa lata wcześniej. W 1816 roku w Rzymie zostanie wystawiona opera Gioachina Rossiniego *Il barbiere di Siviglia*, oparta na pierwszej z cyklu komedii Beaumarchais’go z 1775 roku, zatytułowanej *Le Barbier de Séville, ou la Précaution inutile* (*Cyrulik sewilski, czyli daremna ostrożność*). Po wielu latach, już w XX wieku, francuski kompozytor Darius Milhaud zmierzy się z trzecią, z pewnością najmniej komiczną częścią trylogii

Beaumarchais’go (sam autor nazwie ją dramatem moralnym), sztuką z 1792 roku *L’Autre Tartuffe, ou la Mère coupable* (*Kolejny Świętoszek, czyli występna matka*), wystawiając w 1966 roku w Genewie operę *La Mère coupable*. Nie można przy tym zapominać, że także i inni kompozytorzy inspirowali się dziełem Beaumarchais’go, m.in. Giovanni Paisiello (1782) i Nicolas Isouard (1796) *Cyrulikiem sewilskim*, Marcos Portugal (1799) *Weselem Figara*, John Corigliano (1991) i Thierry Pécou (2010) *Występną matką*. Warto też przypomnieć, że Antonio Salieri skomponował w 1787 roku operę *Tarare* z librettem napisanym przez tego francuskiego dramaturga.

Czym zatem utwory Beaumarchais’go, oprócz ogromnej liczby motywów i scen zaczerpniętych ze świata muzyki, przyciągają ku sobie twórców oper? By lepiej zrozumieć ów fenomen, dobrze byłoby przyjrzeć się życiu autora *Cyrulika sewilskiego*, które samo w sobie z łatwością mogłoby stać się kanwą niejednej sztuki teatralnej, jeśli nie wręcz powieści przygodowej. Beaumarchais, czyli Pierre-Augustin Caron, urodzony w Paryżu w 1732 roku w rodzinie

mieszczańskiej, przeznaczony był od dzieciństwa do pracy w zakładzie zegarmistrzowskim swojego ojca. Czyni zresztą na tym polu znaczące kroki, a nawet jest autorem nowatorskich rozwiązań, które jednak pewien zazdrosny rywal chce mu wykraść i sobie przywłaszczyć. Czyżby więc znajomość skomplikowanego mechanizmu zegarków miała stać się w przyszłości przydatna Beaumarchais'emu w zrozumieniu, a zwłaszcza opisaniu złożonej konstrukcji ludzkiej natury i jej słabości? Na razie jednak oferuje on swe zegarmistrzowskie wyroby metresie królewskiej, Madame de Pompadour, co niebawem pozwoli mu też objąć na dworze w Wersalu funkcję nauczyciela muzyki czterech córek Ludwika XV, które uczy gry na harfie i flecie. W tym samym czasie zawiera małżeństwo z bogatą wdową i uzyskuje dzięki nazwie jej ziemskiego majątku nazwisko de Beaumarchais, oraz nabywa tytuł szlachecki i funkcję radcy królewskiego. Kontakt z dworem otwiera przed nim jeszcze inne możliwości, zwłaszcza w czasie panowania Ludwika XVI – od tej pory będzie często wysyłany przez francuskiego monarchę w dyplomatycznych, poufnych, a czasem tajnych misjach zagranicznych. Najsłynniejsza z nich to pomoc dla walczących z Anglią, a wspieranych przez Francję powstańców amerykańskich i dostarczenie im sporej ilości amunicji i prochu. Ta i inne misje potwierdzają także zupełnie inny talent Beaumarchais'go – od wielu lat wykazuje on wyjątkowe zdolności jako zręczny finansista i handlowiec. Przynosi mu to nie tylko znaczącą fortunę, ale staje się też przyczyną

częstych problemów z wymiarem sprawiedliwości, licznych procesów, batalii prawniczych, pomówień, zakończonych nawet krótkim pobylem w Bastylii w 1773 roku. W burzliwych czasach Rewolucji zostaje oskarżony o spekulację zbożem i malwersację w handlu bronią – cudem unika więzienia, a pewnie i gilotyny, salwując się ucieczką do Hamburga.

Nawet jeśli komedie Beaumarchais'go nie są utworami autobiograficznymi w dokładnym tego słowa znaczeniu, zapożyczają wiele z wydarzeń z jego własnego życia, będąc literackim odbiciem świata, w jakim przyszło mu się obracać, obrazem napotkanych na jego drodze osób i ludzkich charakterów, przede wszystkim w Paryżu, w którym spędzi większość dni i gdzie umrze po Rewolucji w 1799 roku. Znacząca jest w jego sztukach obecność postaci ze środowiska prawniczego, a także często pojawiający się wątek jurysdykcyjnych sporów i konfliktów. Stają się one dla niego znakomitą okazją, by zakpić sobie z francuskiego wymiaru sprawiedliwości, a zwłaszcza wyszydzić jego reprezentantów, których sam był wielokrotnie ofiarą (niektórzy „negatywni” bohaterowie jego sztuk noszą nawet nazwiska podobne do nazwisk rzeczywistych adwersarzy autora). Ale nie można sprowadzać komedii Beaumarchais'go do jego prywatnej wojny i zemsty. Wykorzystywanie wydarzeń i sytuacji z własnego życia jest podporządkowane u niego celowi o większym znaczeniu – wyrażeniu krytycznych opinii o rzeczywistości Francji końca *ancien régime'u*. Jego teatr to przede wszystkim negatywna ocena – w imię oświeceniowych

ideałów – kondycji francuskiej monarchii, oskarżenie jej o brak wolności słowa, niesprawiedliwość społeczną, wszechobecną korupcję, to cięta satyra na instytucje publiczne i krytyka ich bezwolnych, a co gorsza – bezrozumnych urzędników. Osadzenie akcji komedii w Hiszpanii jest u Beaumarchais’go sprytnym zabiegiem mającym zmylić królewską cenzurę – zarówno Sewilla z *Cyrulika sewilskiego*, jak i Aguas Frescas z *Wesela Figara* to w rzeczywistości Francja drugiej połowy XVIII wieku (*Występna matka* dzieje się co prawda w Paryżu, ale cały czas konsekwentnie z „hiszpańskimi” bohaterami w roli głównej). Pisząc o Hiszpanii, którą miał zresztą sposobność poznać osobiście, autor cały czas ma na myśli monarchię Ludwika XVI, poddając ją ostrej i bezpardonowej ocenie.

Ale chyba najciekawszym fenomenem jego komedii jest powtarzanie w trzech kolejnych sztukach tych samych głównych postaci, choć przedstawianych w różnych rolach i kontekstach, oraz – jeśli nie przede wszystkim – uczynienie Figara prawdziwym bohaterem owej teatralnej trylogii. W odróżnieniu od komedii swoich poprzedników, zwłaszcza Moliera, gdzie plebejusz, nawet mieszczanin, miał być raczej, jeśli nie jedynie, przedmiotem kpín i szyderstw, u Beaumarchais’go następuje znaczące przewartościowanie kondycji i roli tego typu postaci. Figaro, hultaj rodem z powieści łotrzykowskich, zuchwalec, pyskacz i spryciarz, wzbudza przecież nasze zaufanie i sympatię, a my – widzowie – w pełni się z nim solidaryzujemy, czyniąc

przedmiotem swej uwagi i admiracji właśnie jego działania i słowa. To on jest głównym bohaterem wszystkich trzech komedii, to on dominuje nad innymi protagonistami, to on wreszcie pokona w *Weselu Figara* hrabiego Almavivę (postać dość podłą i nikczemną w tej sztuce, w odróżnieniu od poprzedzającego ją *Cyrulika sewilskiego*), w czym niektórzy dostrzegają wręcz antycypację nieodległych już w czasie wydarzeń Rewolucji Francuskiej. Można by także bez żadnej przesady stwierdzić, że Figaro to *alter ego* autora, nie tylko jako wyraz jego własnych doświadczeń i goryczy, ale też transpozycja jego śmiałych, wręcz prowokacyjnych poglądów i idei, błyskotliwych a zarazem jakże gorzkich obserwacji Francji końca *ancien régime’u*.

„Figaro to ja” – mógłby zatem śmiało powiedzieć o sobie autor *Cyrulika sewilskiego*. Pozornie wydaje się, że ta właśnie sztuka jest jeszcze wolna od prawdziwego powołania teatru Beaumarchais’go. Sens owej komedii jest przecież prosty i pozbawiony wszelkiej ideologii. „Starzec zakochany w swej wychowance postanawia ją nazajutrz poślubić, jednakże młody kochanek, zręczniejszy od starca, uprzedza go i tegoż jeszcze dnia czyni ją swoją żoną, pod bokiem i w domu opiekuna. Oto treść” – tak w późniejszym komentarzu zdefiniuje swoją sztukę sam autor i trudno w jego słowach dopatrzeć się filozoficznego, a tym bardziej rewolucyjnego podtekstu. Jego utwór sceniczny to przecież tylko zabawna historia zapożyczająca temat z siedemnastowiecznej jeszcze, literackiej tradycji *Szkoły żon*

Moliera (1662) i noweli tragikomicznej *Daremna ostrożność* Scarrona (1655), od której pochodzi zresztą podtytuł tej komedii Beaumarchais'go. W swych staraniach o serce Rosiny, a zwłaszcza w wystrychnięciu na dudka doktora Bartolo, hrabia Almaviva jest bohaterem pozytywnym, wręcz sympatycznym, a Figaro jego zaufanym sługą, a nawet współnikiem.

Zauważmy jednak, iż już tytuł *Cyrylik sewilski* nobilituje paradoksalnie sługę, a nie jego pana, czyniąc z Figara głównego, „uprzywilejowanego” bohatera utworu – sztuka ta jest więc niejako zapowiedzią *Wesela Figara*, nazywanego czasem kolejnym aktem *Cyrylika...* Co również istotne, już owa pierwsza komedia Beaumarchais'go miała problemy z królewską cenzurą, z którą borykać się będzie potem przez kilka lat *Wesele...* (publikacji tego utworu miał ponoć sprzeciwić się osobiście Ludwik XVI). W pierwotnej wersji *Cyrylik sewilski* był operą komiczną napisaną w 1772 roku na potrzeby *commedia dell'arte*, niestety odrzuconą przez Włochów i przerobioną przez autora w następnym roku na komedię w czterech aktach, czekającą aż dwa lata, by cenzura zgodziła się na jej wystawienie. Premiera w dniu 23 lutego 1775 roku została jednak przyjęta dość chłodno przez paryską publiczność, zarzucającą sztuce częste

i nadmierne dłużyzny (by dostosować swój utwór do tradycyjnej „normy” wielkich komedii, autor „rozszerzył” go do pięciu aktów). W przeciągu zaledwie dwóch dni, można by rzec błyskawicznie, Beaumarchais przerabia i uatrakcyjnia swoje dzieło, a przede wszystkim skraca je do czterech aktów i czterdziestu czterech scen, na szczęście nic nie ujmując z jego pierwotnej melodyczności. Gitara Figara na zawsze stanie się odtąd znakiem rozpoznawczym głównego bohatera, przypominając jednocześnie o nieustannej obecności muzyki w twórczości Beaumarchais'go. Kolejna, a w gruncie rzeczy prawdziwa premiera nowej, a zarazem ostatecznej wersji *Cyrylika sewilskiego*, 26 lutego 1775 roku w Comédie Française, przynosi sztuce ogromne uznanie trwające właściwie aż do dziś. W 1785 roku, już po sukcesie *Wesela Figara*, wystawiono ją w Wersalu w obecności samego autora, z królową Marią Antoniną jako Rosiną i hrabią d'Artois, bratem Ludwika XVI, w roli Figara. Trzydzieści lat później utwór stanie się przedmiotem muzycznych zainteresowań Rossiniego i bez wątpienia podstawą triumfu jego słynnej opery, która jednocześnie unieśmiertelniła po wsze czasy tę pierwszą z teatralnej trylogii komedię Beaumarchais'go.

Paweł Matyaszewski

profesor zwyczajny KUL, romanista,

historyk idei i literatury francuskiego Oświecenia

PLAN TRANSMISJI

13 GRUDNIA 2014

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza
godz. 18.00

w kinie Kijów.Centrum godz. 17.45

RICHARD WAGNER

„ŚPIEWACY NORYMBERSCY”

wykonawcy: Annette Dasch, Karen Cargill,
Johan Botha, Paul Appleby,
Johan Reuter, Johannes Martin Kränzle,
Hans-Peter König, Martin Gantner,
Matthew Rose

James Levine – dyrygent

Otto Schenk – reżyseria

przewidywany czas trwania:

sześć godzin

17 STYCZNIA 2015

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza
godz. 19.00

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.45

FRANZ LEHÁR

„WESOŁA WDÓWKA”

wykonawcy: Renée Fleming,

Kelli O'Hara, Nathan Gunn,

Alek Shrader, Thomas Allen

Andrew Davis – dyrygent

Susan Stroman – reżyseria

przewidywany czas trwania: trzy godziny

31 STYCZNIA 2015

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza
godz. 19.00

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.45

JACQUES OFFENBACH

„OPOWIEŚCI HOFFMANNA”

wykonawcy: Erin Morley, Cristine Rice,

Hibla Gerzmava, Kate Lindsey,

Vittorio Grigolo, Thomas Hampson

Yves Abel – dyrygent

Bartlett Sher – reżyseria

przewidywany czas trwania:

trzy godziny czterdzieści pięć minut

14 LUTEGO 2015

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza
godz. 18.30

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.15

PIOTR CZAJKOWSKI

„JOLANTA”

wykonawcy: Anna Netrebko,

Piotr Beczała, Aleksiej Markow,

Elchin Azizow, Aleksiej Tanowicki

BELA BARTÓK

„ZAMEK SINOBRODEGO”

wykonawcy: Nadja Michael,

Michaił Pietrenko

Walery Giergiew – dyrygent

Mariusz Treliński – reżyseria

przewidywany czas trwania:

trzy godziny czterdzieści minut

14 MARCA 2015

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza

godz. 18.00

w kinie Kijów.Centrum godz. 17.45

GIOACHINO ROSSINI

„PANI JEZIORA”

wykonawcy: Joyce DiDonato,
Daniela Barcellona, Juan Diego Flórez,
John Osborn, Oren Gradus
Michele Mariotti – dyrygent
Paul Curran – reżyseria

przewidywany czas trwania:
trzy i pół godziny

25 KWIETNIA 2015

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza

godz. 18.30

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.15

PIETRO MASCAGNI

„RYCERSKOŚĆ WIEŚNIACZA”

wykonawcy: Eva-Maria Westbroek,
Marcelo Álvarez, Željko Lučić

RUGGERO LEONCAVALLO

„PAJACE”

wykonawcy: Patricia Racette,
Marcelo Álvarez, George Gagnidze,
Lucas Meachem
Fabio Luisi – dyrygent
David McVicar – reżyseria

przewidywany czas trwania:
trzy i pół godziny

Plan transmisji dotyczy trzech ośrodków:
Filharmonii Łódzkiej, kina Kijów.Centrum
w Krakowie i kina Zorza w Rzeszowie



**Filharmonia
Łódzka**
im. Artura
Rubinsteina
Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

ADRES

Filharmonia Łódzka im. Artura Rubinsteina
ul. Narutowicza 20/22
90-135 Łódź
www.filharmonia.lodz.pl

INFORMACJE, REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

42 664 79 79
bilety@filharmonia.lodz.pl
(honorujemy karty płatnicze)



Bank Polski

kijów • • • centrum

ADRES

al. Krasińskiego 34, 30-101 Kraków
12 433 00 33
www.kijow.pl

**PATRONAT HONOROWY OBJAŁ
MARSZAŁEK WOJEWÓDZTWA MAŁOPOLSKIEGO
MAREK SOWA**

Budynek kina jest przystosowany do potrzeb osób niepełnosprawnych.
Transmisje odbywają się w dużej sali kina KIJÓW.CENTRUM.
Sala otwierana jest 20 minut przed transmisją.
Mile widziane stroje wieczorowe.

REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW
12 433 00 33

kijow@kijowcentrum.pl
www.kijow.pl
(honorujemy karty płatnicze)

SPRZEDAŻ BILETÓW GRUPOWYCH

603 100 645
m.michna@apollofilm.pl
www.kijow.pl

MECENASI TRANSMISJI



PATRONI TRANSMISJI





ADRES

ul. 3 Maja 28, 35-030 Rzeszów
17 853 26 37 / zorza@kinozorza.pl
www.kinozorza.pl

REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

17 853 26 37
zorza@kinozorza.pl
www.kinozorza.pl
(honorujemy karty płatnicze)

PATRONAT HONOROWY OBJĄŁ PREZYDENT MIASTA RZESZÓWA



WSPÓŁORGANIZATORZY



PATRONAT MEDIALNY



SPONSORZY I PARTNERZY THE METROPOLITAN OPERA

Realizacja cyklu „The Metropolitan Opera: Live in HD” jest możliwa dzięki grantowi Neubauer Family Foundation

Transmisje „The Metropolitan Opera: Live in HD” są wspierane przez

Bloomberg jest główną firmą sponsorującą cykl „The Metropolitan Opera: Live in HD”.

Toll Brothers[®]
America's Luxury Home Builder™

Bloomberg



**Filharmonia
Łódzka**

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

**APOLLO
FILM**

SPÓŁKA Z O.O.



Filharmonia

Łódzka

im. Artura

Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego