

Paweł Siechowicz

Uniwersytet Warszawski,
Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce, Instytut Muzykologii
ORCID: 0000-0002-8159-8336

Cyrulik impresariem. Wpływ ekonomii na twórczość muzyczną na przykładzie impresaryjnego modelu produkcji opery włoskiej w XVIII i XIX wieku

DOI: 10.14746/rfn.2017.18.8

Zadaniem poniższych rozważań jest zbadanie wpływu ekonomii na twórczość muzyczną w przypadku impresaryjnego modelu produkcji operowej, który funkcjonował we Włoszech w XVIII i XIX wieku. Kolejne części artykułu poświęcone są kluczowej dla tego modelu postaci impresaria. Część pierwsza – „Impresario w kulisach” – stanowi charakterystykę działalności impresariów na rynku opery włoskiej w charakterystycznym dla włoskiego teatru publicznego modelu produkcji, którego historia rozpoczyna się w drugiej ćwierci XVII wieku w Wenecji, kończy zaś w połowie XIX wieku, gdy zawód impresaria traci na znaczeniu. Część druga – „Impresario wywołany przez inspicjenta” – omawia tekst, który spowodował zaistnienie impresaria jako tematu librett operowych – słynną satyrę Benedetta Marcella *Il teatro alla moda* – opisując jej wpływ na tematykę oper czyniących impresaria jednym z bohaterów akcji scenicznej. Część trzecia – „Impresario na scenie” – w centrum uwagi stawia zapowiedziane we wcześniejszej części dzieła operowe. Wreszcie część czwarta – „Impresario w przebraniu” – interpretuje postać Figara z *Cyrulika sewilskiego* Gioacchina Rossiniego jako impresaria opery kształtującego z jej wnętrza tok przedstawienia. Kolejne przejawy obecności impresaria w świecie włoskiej opery pozwalają zrozumieć sposób, w jaki ekonomia kształtuje twórczość muzyczną począwszy

od oddziaływania na kwestie najbardziej dla sztuki zewnętrzne, a skończywszy na kwestiach kluczowych dla jej treści.

IMPRESARIO W KULISACH

Impresario w rozumieniu człowieka zarządzającego produkcją opery pojawił się w Wenecji w XVII wieku wraz z pojawieniem się pierwszych publicznych teatrów operowych (pierwszy z nich, wenecki Teatro San Cassiano, rozpoczął działalność w 1637 roku), szybko opanował włoskie miasta i miasteczka, trafiając wszędzie tam, gdzie wystawiano opery otwarte dla publiczności i pozostawał kluczową postacią dla operowego świata aż do zjednoczenia Włoch po rewolucji w 1848 roku. Roli impresaria w przemyśle operowym tego czasu poświęcona jest książka Johna Rossellego *Opera Industry from Cimarosa to Verdi. The Role of the Impresario*. Rosselli portretuje włoskich impresariów jako ludzi interesu, którzy nieustrudzenie wysyłali list za listem, negocjując warunki swoich koncesji i trzymając rękę na pulsie rynku artystów, zwłaszcza jeśli chodzi o cieszących się niekiedy gwiazdorską sławą śpiewaków. Impresariowie nie byli na ogół samodzielni przedsiębiorcami biorącymi pełną odpowiedzialność finansową za produkcję oper,

ale zarządcami operowych gmachów działającymi na zlecenie ich właścicieli: monarchów, arystokratów, władz miejskich czy grup osób dzielących się prawami własności teatralnych łóż. Koncesje udzielane impresariom przez właścicieli rozmaicie określały warunki ich zatrudnienia. Najczęściej jednak prócz wpływów z biletów impresariowie mogli liczyć na dodatkowe korzyści, czy to w postaci okrągłej sumy w gotówce, czy przywilejów do organizowania gier hazardowych, czy też praw do wynajmu określonej liczby łóż. Warunki kontraktu koncesyjnego musiały być negocjowane z roztropnością, ze względu na wielość czynników, które w trakcie produkcji mogły zwiększać przewidywane na początku koszty, dodatkowo obciążając impresaria, któremu za niewypełnienie zapisanych w koncesji zobowiązań groziło nawet więzienie (to samo dotyczyło się zresztą śpiewaków fingujących chorobę w dniu premiery). W piątym rozdziale książki Rossellego zatytułowanym *The Impresario as the Businessman* znajduje się następująca konkluzja dotycząca charakteru tego specyficznego zawodu:

Impresariowie zachowywali etos przedprzemysłowego handlarza nawykłego do pracy w środowisku o ograniczonej liczbie zasobów, warunkującym konieczność uprzywilejowanego do nich dostępu, gdzie dyskrecja, skąpstwo i, być może także, oszustwo stanowiły najważniejsze handlowe cnoty. Jednak w wielu innych aspektach impresariowie byli nowoczesnymi biznesmenami. Przejawiało się to po pierwsze w ich przywiązaniu do pisemnych kontraktów, a po drugie w gotowości do działania na wolnym rynku pracy, zwłaszcza wówczas, kiedy mieli prawo się spodziewać, że będzie dla nich korzystny¹.

Przekrojowe studium Rossellego Piero Weiss trafnie określił jako „historię gospodarczą włoskiej opery w okresie rozkwitu działalności impresariów (zakres zainteresowania obejmuje okres od 1700 do 1900 roku,

¹ All this suggests how far impresari kept to the outlook of pre-industrial tradesmen, used to working in an environment where resources were few and privileged access to them seemed essential, where secrecy, close-fistedness, perhaps deceit were prime commercial virtues. Yet in other ways impresari were modern businessmen. This was shown first, in their reliance on contract, and secondly, in their eagerness to work a free labour market, especially when it was likely to favour them. J. Rosselli, *Opera Industry from Cimarosa to Verdi. The Role of the Impresario*, Cambridge 1984, s. 109. Wszystkie tłumaczenia w tym artykule pochodzą od autora.

wyraźny nacisk położony został jednak na lata 1800–1850)². Początkom operowego biznesu i czasowi działalności pierwszych impresariów poświęcona jest z kolei książka Beth i Jonathana Glixonów *Inventing the Business of the Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*³. Obie pozycje znakomicie opisują świat impresariów od jego narodzin aż po jego schyłek z perspektywy historii gospodarczej uwzględniającej społeczne i polityczne aspekty działalności tej grupy zawodowej. Ponieważ opracowanie Glixonów dotyczy okresu, w którym impresariowie pozostawali wyłącznie za kulisami produkcji operowej, dla poniższych rozważań znacznie bardziej pomocna jest książka Rossellego. Czas rozkwitu działalności impresariów to także okres, w którym przeniknęli oni zza kulis działalności teatru na karty librett i partytur operowych, a za ich pośrednictwem na teatralne sceny. Przedmiotem analiz przeprowadzonych w poniższych rozważaniach będzie proces, w którym twórcy opery na gruncie swojej sztuki podejmują refleksję na temat ekonomicznych warunków jej tworzenia.

IMPRESARIO WYWOŁANY PRZEZ INSPICJENTA

Francesca Savoia we wstępie do reprezentatywnego wyboru metaoperowych librett *La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi* pokazuje, że tradycja przedstawień odnoszących się do samych siebie zrodziła się w kontekście rozbudowanego dyskursu poświęconego refleksji o operze⁴. W XVIII wieku opera seria krytykowana była przez teoretyków jako degeneracja pierwotnej idei powrotu do ideałów greckiej tragedii i komedii. Echa argumentów wyrażonych na piśmie w traktatach i polemikach trafiały na karty librett i stamtąd na deski operowych scen. Ostrze

² Basically what he has written is an economic history of Italian opera during the heyday of impresarios (the purview shifts, reaching from 1700 to 1900, but the focus is on 1800 to 1850). P. Weiss, *Reviewed Work(s): The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario by John Rosselli*, „Journal of the American Musicological Society” 1987 vol. 40 nr 3, s. 558.

³ B. Glixon, J. Glixon, *Inventing the Business of the Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford 2006.

⁴ Por. F. Savoia, *Introduzione*, [w:] *La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*, red. F. Savoia, Genova 1988, s. 19–37.

teatralnej satyry opera buffa wymierzyła początkowo w stronę swojej starszej siostry, u boku której stawała swoje pierwsze kroki przybierając formę intermezzii wypełniających przestrzeń pomiędzy aktami opery seria. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że pośrednikiem w tym procesie stało się pojedyncze dzieło, na kartach którego spiętrzenie teatralnego absurdu sięgnęło zenitu – przenikliwa satyra Benedetto Marcella *Il teatro alla moda*. Pierwsze intermezzo robiące użytek z tematu opery zostało wprawdzie napisane na pięć lat przed ogłoszeniem satyry Marcella (*La Dirindina o il Maestro di cappella*, libretto Girolamo Gigli, muzyka Domenico Scarlatti, Rzym 1715), ale to właśnie jego tekst dostarczył fabularnych tropów dla długiego szeregu oper traktujących o śpiewakach, kompozytorach, librecistach, impresariach i niemal wszystkich pozostałych osobach w ten lub inny sposób związanych z operą. Jego znaczenie dla długiej tradycji utworów o charakterze metaoperowym (teatr muzyczny opowiadający o samym sobie), rozpoczynającej się od intermezza Metastasia *L'impresario delle Isole Canarie*, rozwijającej się nieprzerwanie do 1827 roku i znajdującej swoją kontynuację także we współczesności, podkreślił ostatnio Hermann Danuser:

Obfitość uwag krytycznych – kompletny portret całkowicie zdeprawowanej trupy operowej – ofiarowuje przyszłym metaoperom niewyczerpalny rezerwuuar możliwości, od XVIII wieku (*Il teatro alla moda* miał wiele wydań) aż do Richarda Straussa, a nawet Johna Cage'a. Satyra Marcella to metateatr muzyczny w utajeniu⁵.

Tekst ogłoszony przez Marcella przed końcem 1720 roku opublikowano w Wenecji, szybko zyskał jednak rozgłos w całym Włoszech. Zaledwie cztery lata później debiutujący wówczas w roli operowego librecisty Pietro Metastasio postanowił pomiędzy trzema aktami swojej pierwszej opery umieścić dwa intermezzi wychodzące naprzeciw duchowi satyry Marcella. W odróżnieniu od Gigliego, którego bohaterami są śpiewaczka, kastrat i maestro di musica,

Metastasio na temat swoich intermezzii wybrał relację pomiędzy śpiewaczką a impresariem, wyprowadzając go w ten sposób zza kulis produkcji teatralnej na deski operowej sceny. Choć pierwsza metaopera napisana została przed tekstem Marcella, w odniesieniu do impresaria (i wielu innych postaci, które później pojawią się w należących do tej tradycji librettach) to on odegrał rolę inspicjenta wywołującego aktorów na scenę. W skierowanym do impresariów rozdziale *Il teatro alla moda* czytamy:

[Impresario p]owinien poddać się żądaniom swoich przyjaciół i zatrudnić paru technicznych, dyrygentów, tancerzy, szweców i innych, kierując się przy tym jednak najwyższą oszczędnością, tak aby jeszcze więcej mógł wydać na śpiewaków, zwłaszcza primadonny, jak również na niedźwiedzia, tygrysa, rozbłyśki błyskawic, grzmoty i trzęsienia ziemi⁶.

Szczególna dbałość o primadonny, zalecana przez Marcella w tych słowach, stała się tematem libretta Metastasia *L'impresario delle Isole Canarie*, na kartach którego doprowadzona została do absurdu. Nibbio – impresario – gotów jest zrobić wszystko, żeby Dorina podpisała z nim kontrakt. W finale zamiast kontraktu podsuwa jej kartę podpisaną in blanco. Dorina może zapisać na niej cokolwiek zdoła wymyślić i w przezbawnej scenie finałowej daje upust swojej fantazji. Chce być zawsze primadonną i mieć odpowiednio długie partie, chce żeby librecistami byli tylko jej przyjaciele, a oprócz honorarium żąda także sorbetów i kawy, cukru i herbaty, najlepszej czekolady z wanilią, tytoniu z Sewilli, Brazylii i Hawany, i co najmniej dwóch prezentów w tygodniu.

Także kolejne libretta, w obsadzie których odnaleźć można rolę impresaria, biorą swoje źródło z tekstu Marcella. Rdzeniem opery *L'impresario in angustie* Giuseppe Marii Diodatiego i Domenica Cimarosy z 1786 roku jest pierwsze czytanie libretta. W *Teatrze modnym* sytuacja ta opisana jest następująco:

Kiedy tylko [impresario] otrzyma libretto, powinien odwiedzić primadonnę, i chociaż go wcześniej nie przeczytał,

⁵ *Aber die Fülle der Kritikpunkte – Spiegel eines restlos verkommnen Betriebes – Bieter der künftigen Metaoper ein unerschöpfliches Reservoir an Möglichkeiten, vom 18. Jahrhundert (Il teatro alla moda erlebte viele Auflagen) bis zu Richard Strauss, ja John Cage. Marcellos Satire ist ein Metamusiktheater in Latenz.* H. Danuser, *Metamusik*, Schliengen 2017, s. 116.

⁶ *Fermerà, per broglio d'amici, ingegneri di scene, maestri di musica, ballarini, sarti, comparse, ecc., avvertendo di usar tutta l'economia in queste persone per poter pagar bene i musici e particolarmente le donne, l'orso, la tigre, le saette, i lampi, i terremoti, ecc.* B. Marcella, *Il teatro alla moda*, Treviso 2015, s. 46.

poprosić ją o jego wysłuchanie. Na owo czytanie na role zaproszone zostaną poza Wirtuozą następujące osoby: jej protektor, jej adwokaci, suflerzy, woźny, parę innych osób z opery, szewc, kopista, niedźwiedź, paż protektora, i kilku innych. Podczas tego czytania wszyscy wyrażać będą swoje opinie, wskazując na błędy w różnych rzeczach, a impresario zapewnić będzie z przekonaniem, że wszystkie te błędy zostaną naprawione⁷.

Kłopoty impresaria z libretta Diodatiego wychodzą na jaw właśnie w trakcie pierwszego czytania, gdy okazuje się, że libretto nie rokuje najmniejszych widoków na sukces. Już w pierwszej scenie opery dochodzą jednak do głosu żądania śpiewaczek pokrewne tym zgłaszanym przez Dorinę, wobec których impresario zachowuje się zgodnie z poradą Marcella:

Za każdym razem, gdy ktoś skarży mu się na temat swojej roli, [impresario] powinien natychmiast wydać polecenie poecie i kompozytorowi, aby dostosowali operę do żądań osoby składającej zażalenie⁸.

Także singspiel Wolfganga Amadeusza Mozarta *Der Schauspieldirektor*, do tekstu Gottlieba Stephaniego Młodszeo, we fragmentach o operowym charakterze koncept komiczny czerpie z *Teatru modnego*. O prymat w trupie impresaria Franka starają się dwie śpiewaczki – Mme Herz i Mme Silberklang. W przezabawnym trio z tenorem Vogelsangiem dochodzą do punktu, w którym zaczynają śpiewać równocześnie każdą swoją arię. Marcello radzi:

Zespół powinien składać się głównie ze śpiewaczek. Jeśli dwie z nich będą konkurować o główną rolę, impresario powinien polecić libreciście napisanie dwóch ról identycznych, jeśli chodzi o liczbę arii, recytatywów i wersów. Nawet imiona obu postaci powinny mieć jednakową liczbę sylab⁹.

⁷ *Avuto dal poeta il libretto anderà prima di leggerlo a visitare la prima donna, pregandola di volerlo sentire; nel qual caso alla lettura di detto libro dovranno intervenire oltre alla virtuosa il di lei protettore, l'avvocato, i suggeritori, qualche portinaro, qualche comparsa, il sarto, il copista dell'opera, l'orso, il cameriere del protettore, ecc., nel qual tempo dirà ognuno la sua opinione, disapprovando ora questa ora quella cosa, e l'impresario destramente risponderà che a tutto sarà rimediato. Ibidem, s. 46.*

⁸ *Ricevendo doglianze da' personaggi intorno alla parte darà un ordine espresso al poeta e al compositore della musica di gustare il dramma a soddisfazione de' sopradetti. Ibidem, s. 47.*

⁹ *La maggior parte della compagnia dovrà esser formata di femmine e se due virtuose contendessero la prima parte farà l'impresario*

Dzieło Mozarta i Stephaniego napisane zostało na zamówienie dworu cesarskiego w Wiedniu. W dużej obsadzie zaledwie trzy, wspomniane wyżej, role napisane zostały dla śpiewaków. Impresario Frank to rola aktorska. Zapoczątkowana przez Marcella krytyka opery włoskiej podróżowała wraz z nią poza granice Włoch, nie tylko odzywając się echem w tekście Stephaniego, ale także znajdując wyraz w licznych adaptacjach oryginalnych librett na potrzeby scen narodowych. Szczególnie interesująca jest recepcja *Impresaria z Wysp Kanaryjskich*, który prócz tego, że zawędrował wraz z zachwyconym nim Johannem Wolfgangiem Goethem do Weimaru (Goethe opracował niemiecki przekład libretta), kilka nowych wcieleń zyskał także w Londynie, w którego muzycznym życiu ogromną rolę odgrywała zaimportowana wprost ze swojej ojczyzny opera włoska. Dwanaście lat po neapolitańskiej premierze intermezzo zostało wykonane w Londynie w swojej oryginalnej wersji językowej i muzycznej, połączone w ramach jednego wieczoru z innym włoskim intermezzem. Później wystawiono je już z tekstem angielskim jako interludium opery angielskiej. Ta wersja została wykonana także w trakcie wieczoru, którego głównym punktem była inscenizacja jednej ze sztuk Szekspira. To samo tłumaczenie następnie zredagowano, a muzykę przekomponowano tak, aby intermezzo mogło posłużyć jako epizod próby w komicznej jednoaktówce granej na koniec wieczoru w teatrze. Jeszcze później zawędrowało ono do jednego z londyńskich ogrodów muzycznych wystawione jako burleska ramię w ramię z inną burleską. Wreszcie trafiło także do programu koncertu, na który prócz niego składały się popularne angielskie wielogłosowe pieśni z gatunku *glee* i *catch*¹⁰. Intermezzo *Metastasia* zaistniało w Londynie w rozmaitych wersjach i kontekstach, co świadczy nie tylko o żywotności zawartej w nim satyry, ale także o witalności londyńskiego życia muzycznego i jego specyficznej predylekcji do autoironii, której wiele na gruncie teatralnym znalazło się w sztukach Szekspira.

comporre al poeta due parti eguali d'arie, di versi, di recitativo, ecc., avvertendo che il nome d'ambidue sia pure formato della medesima quantità di sillabe. Ibidem, s. 48.

¹⁰ D. Bewley, *Opera within Opera: Contexts for a Metastasian Interlude*, [w:] *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, red. G. Fischer, B. Greiner, Amsterdam–New York 2007, s. 335–346.

Również opera Cimarosy szybko rozprzestrzeniła się wśród włoskich miast i dalej, do Barcelony i Warszawy, gdzie wystawiona została jako *Antreprenier w kłopotach* w adaptacji Wojciecha Bogusławskiego.

Ostatnie echo oddziaływania satyry Marcella odnajdujemy w operze, do której powstania tekst ten zdążył już świętować swoje setne urodziny. Perypetia *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* Gaetana Donizettiego do libretta Domenica Gilardiniego podejmuje wątek wyrażenie wyartykułowany przez Marcella. Postacią winną całego zamieszania jest matka jednej ze śpiewaczek domagająca się kategorycznie najlepszej roli dla swojej córki. Później, kiedy okazuje się, że jej działania doprowadziły do odejścia drugiej ze śpiewaczek, heroiczna matka decyduje się wykonać partię, na którą zrobił się wakat. Jej rola w operze jest tak duża, że przy kolejnych wystawieniach zyskała ona tytuł *Viva la mamma!* Już na rozbudowanej stronie tytułowej *Teatru modnego* znalazło się miejsce dla matek śpiewaczek. Pojawiają się tam w długim szeregu osób, do których skierowane są sformułowane przez Marcella porady: librecistów, kompozytorów, śpiewaków obu płci, impresariów, muzyków orkiestry, inżynierów teatralnych, malarzy scenografii, aktorów komicznych, szewców, paziów, suflerów, kopistów, patronów i pozostałych osób związanych z teatrem. W tekście porady skierowane do matek trafiają wprawdzie do kategorii „Pozostali”, ale zajmują w niej wyjątkowo wiele miejsca. Znajduje się wśród nich porada następująca:

Gdy młoda śpiewaczka ma przesłuchanie z impresariem, jej matka powinna poruszać ustami tak, jak gdyby śpiewała razem z córką, a także przypominać jej o każdym koloraturowym pasażu i trylu¹¹.

Nieme poruszanie ustami od samodzielnego śpiewu na operowej scenie dzieli tylko mały krok. On właśnie stał się tematem libretta Gilardiniego i skomponowanej do niego muzyki Donizettiego.

Przywołane wyżej przykłady wystarczą na zobrazowanie przemożnego wpływu, jaki satyra Marcelła wywarła na trwającą nieco ponad wiek tradycję

przedstawiń metaoperowych. Przyjrzyjmy się teraz bliżej obecności impresaria na kartach librett i partytur utworów należących do tej tradycji.

IMPRESARIO NA SCENIE

Po raz pierwszy impresario wyszedł z za kulis i stanął na deskach sceny w 1724 roku w Neapolu. Jego pierwsze sceniczne kroki uznać można za stosunkowo nieśmiałe. Pojawił się bowiem w dwóch intermezzi pomiędzy aktami opery seria *Didone abbandonata*. Towarzyszyła mu wówczas jedynie śpiewaczka – Dorina – którą pragnął zwerbować na gwiazdę organizowanej przez siebie trupy. Impresaria wyprowadził z za kulis i postawił na scenie Pietro Metastasio, obsadzając go w tytułowej roli dwóch intermezzi objętych wspólnym tytułem *Impresario delle Isole Canarie*, do których muzykę skomponował Domenico Sarro.

Ostatnie wejście impresaria na deski neapolitańskich scen miało już znacznie większy rozmach. Jednoaktowa farsa do libretta Domenica Gilardiniego skomponowana została przez Gaetana Donizettiego i wystawiona po raz pierwszy w 1827 roku pod tytułem *Le convenienze teatrali*. Jej rozszerzona, dwuaktowa wersja wystawiona została w Mediolanie w cztery lata później pod tytułem *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*. Impresario jest tutaj otoczony nie tylko całą swoją trupą, ale także rodzinami jej członków (co ma niebagatelne znaczenie dla operowej intrygi). Słowa, którymi opuszczony przez wszystkich impresario pointuje operę, dają jednocześnie wyraz największej bolączce tego zawodu – „Jestem zgubiony... Jestem zrujnowany!...” [*Sono perduto... Sono rovinato!...*]

W ciągu dzielącego obie opery stulecia impresario wie pojawiali się na deskach operowych scen z dużą regularnością. W latach 1715–1827, które Francesca Savoia wskazuje jako graniczne dla tego swoistego podgatunku XVIII-wiecznej opery włoskiej¹², odnaleźć można ponad trzydzieści oryginalnych dzieł, ale jeśli kontynuować poszukiwania, zwracając swoją uwagę także ku operom, w których postaci teatralne pełnią drugoplanową rolę, z całą pewnością można

¹¹ *Quando le ragazze si fanno sentire dall'impresario muoveranno la bocca con loro, gli suggeriranno li soliti passi e trilli.* B. Marcello, *Il teatro alla...*, op. cit., s. 60.

¹² Por. F. Savoia, *Introduzione*, [w:] *La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*, op. cit., s. 32.

byłoby wskazać ich o wiele więcej (por. Tabela 3)¹³. Dzieła wskazane w tabeli wystarczą jednak zupełnie za reprezentację tej żywej tradycji funkcjonującej w ramach opery buffa przez nieco ponad jedno stulecie. Głównymi ośrodkami tego typu metateatru były Neapol i Wenecja, ale sztuki należące do tej tradycji powstawały także dla innych scen – Rzymu, Bolonii i Wiednia, choć na mapie premier nie zabrakło także wpływowych metropolii – Mediolanu i Paryża, czy bardziej prowincjonalnych Brescii i Feltre.

W tytułach dominują postaci impresariów i śpiewaczek. Ci pierwsi obdarowani zostają rozmaitymi przysmaki: czasem pochodzą z zagranicy (też dalekiej: z Wysp Kanaryjskich albo Turcji, zwanej też Smyrną, albo bliskiej: z sąsiedniego miasta podzielonych politycznie Włoch), czasem są nieudolni (*fallito*), niekiedy nierozgarnięci (*sciocco*), raz popadają w kłopoty (*in angustie*), innym razem zostają wystrychnięci na dudka (*burlato*), częściej jednak mimo kłopotów powodowanych małostkowością pozostałych postaci ostatecznie wychodzą na swoje. Te drugie poznajemy na różnych szczeblach kariery, począwszy od początkujących adeptek śpiewu, a na słynnych primadonnach skończywszy. To ich temperament i wzajemna konkurencja stają się najczęściej motorem komizmu i, jednocześnie, przyczyną bólu głowy impresariów. Wiele z tytułów odwołuje się do tekstu Marcella całkiem jednoznacznie, sięgając po wykorzystane przezeń sformułowanie. *Il teatro alla moda* zostaje w nich rozłożony na czynniki pierwsze, światło reflektora zostaje rzucone na poszczególne jego postaci i aspekty. Znajdujemy więc w nich modnego protektora, modnego impresaria i modne libretto, raz przyglądamy się modnemu teatrowi w trakcie prób, kiedy indziej zaglądamy za kulisę jego organizacji. W operze, która przygląda się samej sobie, impresario jest postacią o niebagatelnym znaczeniu.

W dziełach należących do tej tradycji impresariowie na ogół dawali się poznać jako dobrodusznym menedżerowie skłonni godzić sprzeczne interesy poszczególnych postaci. W nagrodę za dobre intencje na ich nieszczęsne głowy sypały się kolejne trudności.

¹³ Ostatnie z wymienionych w tabeli dzieł, *L'impresario in progetto* z 1873 roku, traktować można jako sentymentalne wspomnienie dawnych czasów. W istocie akcja tej *commedia lirica* nie rozgrywa się w czasie aktualnym, jak to ma miejsce w pozostałych utworach, ale „na początku obecnego stulecia”.

Nie chcąc przesadnie rozciągać tej argumentacji, zrezygnuję w tym miejscu z bliższego opisu najciekawszych postaci impresariów, do których należą niewątpliwie Tolomeo Nattagessi z opery *La bella verità* (libretto Carlo Goldoni, muzyka Niccolò Piccinni, Bolonia 1762) i Bombarda z opery *L'impresa d'opera* (libretto Bartolamio Cavaliere, muzyka Pietro Alessandro Guglielmi, Wenecja 1765). Skoncentruję się jedynie na najbardziej znanej operze pochodzącej z tej bogatej tradycji – jedynej, która do dzisiaj pojawia się w repertuarach teatrów operowych – *L'impresario in angustie* z 1786 roku, do której libretto napisał Giuseppe Maria Diodati, a muzykę skomponował Domenico Cimarosa. Z pomocą studium Rossellego postaram się przy tym pokazać, jak silnie operowe satyry zakorzenione były w realiach włoskiego systemu produkcji operowej.

Tytułowy bohater już w pierwszej kwestii (a są to równocześnie pierwsze słowa opery) wskazuje na przyczynę swoich kłopotów. To owa *matta maledetta* – szalona i przeklęta, stawiająca coraz to nowe wymagania *primadonna giocosa* o imieniu Merlina. Ponieważ jednak nieszczęścia chodzą parami, wtóruje jej Doralba – *primadonna seria*. Jedna po drugiej wysuwają żądania dotyczące muzyki, którą wśród zagłuszającego zgiełku stara się skomponować kompozytor Gelindo Scagliozi. Obraz ten odczytać można metaforycznie. Zgiełk czyniony przez śpiewaczki zagłusza myśli starającego się pracować kompozytora (praktyka kwaterowania kompozytorów razem ze śpiewakami była standardem, o czym świadczy zapis z kontraktu Rossiniego dotyczącego kompozycji nowej opery buffa, która ostatecznie miała stać się szczytowym osiągnięciem w jego dorobku i historii gatunku – *Cyrulika sewilskiego*: „Impresario zapewni Maestro Rossiniemu mieszkanie na czas trwania kontraktu w domu przydzielonym także Luigiemu Zamboniemu”. [*L'impresario accorda l'abitazione al Maestro Rossini per tutto il tempo della durata del contratto, nella medesima casa assegnata al sig. Luigi Zamboni*]¹⁴ – w trakcie komponowania *Cyrulika* Rossini mieszkał więc z odtwórcą tytułowej postaci). Z pewnością jednak to nie hałaśliwość, z jaką śpiewaczki zgłaszają swoje żądania, ale konieczność ich

¹⁴ Cyt. za: A. Canonici, M. Teodonio, *Uno alla volta per carità. Il barbiere di Siviglia: analisi storico-letteraria e musicale*, Roma 2016, s. 20.

uwzględnienia w komponowanej muzyce stanowić mogą dla kompozytora największy powód do troski (dla kompozytorów tego typu zmartwienia były jednak chlebem powszednim, o czym świadczy inny zapis z kontraktu Rossiniego: „Maestro Rossini zobowiązuje się dostarczyć partyturę do końca miesiąca stycznia i dostosować ją do głosów śpiewaków; a także zobowiązuje się poczynić wszelkie dalsze zmiany, które będą konieczne do dobrego wykonania muzyki oraz dla wygody śpiewaków”. [*Il Maestro Rossini si obbliga a consegnare la partitura alla metà del mese di gennaio e di adattarla alla voce dei cantanti; e si obbliga di più a farvi tutti quei cambiamenti che si crederanno necessari tanto per la buona riuscita della musica come per le convenienze dei signori cantanti*])¹⁵. Już w tym momencie Don Crisobolo – rzeczony impresario – ma przed oczami wizję rychłego bankructwa. Zwraca się w stronę widowni z wyznaniem „Przewiduję już nieszczęście, które pociągnie mnie na dno!” [*Io prevedo già il malanno che mi deve inabissar!*]. Co ciekawe jednak, w tym samym czasie obie śpiewaczki wygłaszają zdanie, w którym kryje się ich przewrotność „Pochlebiam sobie, że w tym roku impresario się pogrzyży”. [*Mi lusingo che in quest'anno l'impresario fallirà*]. Obie strony zdają sobie sprawę z nierentowności przedsięwzięcia, w którym biorą udział, a mimo to zamierzają w nim uczestniczyć aż do spodziewanego końca. Choć zatem dla impresaria bankructwo oznaczać będzie nieszczęście, dla śpiewaczek zaś nieskrywaną nawet przesadnie satysfakcję, to łączą się w jednej harmonii, aby przez krótki moment na scenie zaistniała opera. Ponad basem równomiernych ósemek skandowanych przez pełnego niepokoju impresaria wznoszą się kolejno rozpoczynane całymi nutami niewzruszone frazy śpiewaczek. Dołącza się do nich także kompozytor, wyśpiewując szesnastkami muzykę sinfonii, którą uparcie, mimo całego tego zgiełku, stara się komponować. Już na wstępie mamy więc impresaria, dwie śpiewaczki i kompozytora, złączonych co prawda we wspólnym przedsięwzięciu, ale nie stanowiących z pewnością wzoru harmonijnej współpracy.

Już w pierwszej scenie dowiadujemy się także, że świat opery kręci się wokół śpiewaków – bohaterki opery Cimarosy dobrze zdają sobie z tego sprawę,

a co więcej, mają dobre powody, żeby wysoko cenić swoją sztukę. „Nie wiesz, że impresario powinien mieć swoją sakiewkę zawsze otwartą dla wszystkich śpiewaków, którzy nie będą przecież występować na scenie przez całe życie”. [*E non sapete, che l'impresario deve tener la borsa aperta ad ogni cenno di tutte le cantanti, ch'altrimenti in scena non si va eternamente*] – mówi Doralba na poparcie żądania zaliczki, „Dobrze mówisz, Doralbo – wtóruje jej Merlina – wypada, żeby zapłacił”. [*Dice bene Doralba, bisogna che pagate*]. Kariera śpiewaków jest krótka, młodość przemija szybko, jeszcze szybciej – na ogół – zainteresowanie ze strony publiczności. Śpiewacy muszą więc dbać o swoje interesy i spieniężać swoją popularność (wiodący śpiewacy opłacani byli znacznie lepiej niż kompozytorzy: tenor Manuel García wcielający się w rolę impresaria otrzymał 1200 scudi, Luigi Zamboni – 700, primadonna Geltrude Righeti-Giorgi – 500 i dodatkowe 150 z koncertu benefisowego, Rossini – 400; mniejszą gażę otrzymali odtwórcy drugoplanowych ról i chórmistrz)¹⁶.

Żądanie zaliczki jest zresztą w przypadku Doralby w pewnym sensie uzasadnione. Skoro przewiduje bankructwo impresaria, nie powinno dziwić, że woli mieć przynajmniej część wypłaty z góry. Kierując się własnym interesem, sprawia jednak, że przedsięwzięcie obarczone zostaje jeszcze większym ryzykiem. I choć wszelkie koszty poniesie ostatecznie impresario, na końcowym sukcesie skorzystaliby bez wątpienia wszyscy zaangażowani. Ledwie do końca dobiegła pierwsza scena, a impresario problemów ma już pod dostatkiem: „Wspaniale! Nie mogło być lepiej!” – podsumowuje z ironią, gdy w końcu zostaje przed widzami sam. „Najpierw jedna żąda arii, duetu, kwartetu, a zaraz potem druga prosi o zaliczkę. Ale nie myślmy o kłopotach, jak tylko opera zobaczy światło dzienne, jak Boga kocham, uciekam stąd do Turcji”. [*Bravo! Mi trovo comodo davvero! Una vuol per adesso aria, duetto, quartetto, e l'altra poi vuol l'anticipazione; ma le misere non sanno, che se l'opera va a terra, a fede mia, un salto voglio far di qua a Turchia*]. Jak można się spodziewać, największe kłopoty dopiero się pojawiają, ale wizja ucieczki pozostanie dla impresaria gwarantem osobistego bezpieczeństwa. Kiedy w arii *Vado, e giro ne' palchetti* stara się zyskać przychylność Fiordispiny –

¹⁵ Cyt. za: ibidem, s. 20.

¹⁶ Por. ibidem, s. 21.

zagranicznej gwiazdy zaproszonej do udziału w najnowszej produkcji, roztacza przed nią wizję sukcesu, jaki czeka na śpiewaczkę zdolną rozkochać w sobie publiczność teatru. Na boku zdradza jednak widzom coś, o czym sopranistka nie powinna się nigdy dowiedzieć: „Nie wie jednak biedaczka, że jeśli opera będzie klapą, nazajutrz rozejdzie się wieść, że impresario jest już daleko”. [*Ma non sa la poverina che se l'opra va giù, si dirà poi la mattina, l'impresario non c'è più*].

Crisobolo zdejmując przed publicznością maskę, którą założył na spotkanie z Fiordispiną. Na odsłoniętej twarzy maluje się podły grymas. Na tym etapie zdajemy już sobie jednak doskonale sprawę z niepokojów, jakie dręczą impresaria. Moment zdjęcie maski ukazuje nam jednak coś więcej niż tylko jego oblicze wykrzywione w grymasie podszytej niepokojem nikczemności. „W ich niepokojach i częstych podłościach – pisze o impresariach John Rosselli – ten w dużym stopniu przedprzemysłowy rynek znalazł swój najpełniejszy wyraz”¹⁷. A zatem portret impresaria zarysowany przez Diodatiego i Cimarosę mówi nam także coś na temat rynku, na którym przyszło mu działać. Jego emocje i sposób zachowania warunkowane są bowiem narzucanymi przezeń ograniczeniami, a także możliwościami, które otwiera przed obrotnym acz ostrożnym przedsiębiorcą.

Później, kiedy Don Crisobolo zostaje pobity i ograbiony, przychodzi prosić o radę Don Perizonia (przemoc w świecie włoskiej opery nie była zjawiskiem rzadkim, jak podaje Rosselli, „porażka sezonu mogła oznaczać niebezpieczeństwo dla życia lub zdrowia. W Pagliano, florenckim teatrze o popularniejszym charakterze niż La Pergola – takie zachowania kwitły w drugiej połowie wieku [XIX] – pewnego razu ławka rzucona z piątego rzędu chybiła impresaria jedynie o włos: głowa suszonego dorsza rzucona w stronę barytona to przy tym fraszka”¹⁸). W odpowiedzi na swoje zmartwienia Crisobolo otrzymuje arię, w której librecista przedstawia własną wizję teatru i jego zarządcy.

¹⁷ *In their anxieties and their frequent meanness that largely pre-industrial market found its fullest expression.* J. Rosselli, *Opera Industry...*, op. cit., s. 152.

¹⁸ [...] *the failure of a season could mean danger to life and limb. At the Pagliano, a Florence theatre of a more popular kind than La Pergola – it flourished in the latter half of the century – a bench thrown from the fifth tier once narrowly missed the impresario: after that a dried cod's head thrown at the baritone was a trifle.* Ibidem, s. 155.

Zdaniem Perizonia impresario musi łączyć w sobie trzy cechy. Po pierwsze, powinien być przebiegły, zdolny do oszustw. Dobry fortel nieraz może zapewnić mu sukces albo wydobyć go z tarapatów. Po drugie, powinien być fałszywy, zdolny do kłamstwa. Jeśli do tej pary dołączy jeszcze odpowiedni tupet, który pozwoli mu bez mrugnięcia okiem łączyć w żywe oczy i nie zdradzić się z planowaną intrygą, wówczas szanse jego powodzenia niebotycznie wzrosną. Przede wszystkim nie powinien czuć się odpowiedzialny za organizowane przez siebie przedsięwzięcie. Dopóki wszystko idzie dobrze, trzeba gromadzić zyski, kiedy tylko pojawi się zapowiedź niepowodzenia, trzeba się wycofać. Nie powinien mieć też zbyt dużego zaufania do swoich współpracowników – śpiewaczki są chimeryczne i nieprzewidywalne, kompozytor do spółki z librecistą są kapryśni i leniwi. Wszystkich pozostałych także trzeba traktować z odpowiednią dla nich podstępnością, łągarstwem i tupetem. Choć Perizonio zaleca zwlekanie z zapłatą i unikanie wypłaty należności, wyjątek czyni dla librecisty i kompozytora, sugerując, że w ich przypadku nawet nędzny ochłap może okazać się leczniczym zieleń, które uleczy ich z kaprysów i gnuśności. W procesie tłumaczenia z neapolitańskiego na włoski, dokonany przez anonimowego autora lub autorów podczas dostosowywania opery do potrzeb pozostałych włoskich scen, te kluczowe słowa uległy znaczącej konkretyzacji. W tokańskiej wersji brzmią one następująco: „Poecie i kompozytorowi sypnij tylko groszem, bo bez niego brakuje im natchnienia i nie potrafią ruszyć wyobraźni”. [*Al poeta ed al maestro dona solo dell'argento che altrimenti manca l'estro, e non sanno immaginar*]¹⁹. Anonimowy tłumacz rozjaśnia także aluzyjne znaczenie owego „leczniczego zieleń” [*molla aruta*] – nie jest ono niczym innym, jak tylko pieniądzem [*argento* – scudo od XVI wieku bite było we włoskich państwach ze srebra]. Może w dyskredytacji pozostałych członków teatru Perizonio widzi swoją szansę na uzyskanie od impresaria choćby skromnego wynagrodzenia a konto libretta, które, jak zdążyliśmy się przekonać chwilę wcześniej, jest jeszcze w powijakach i nie wróży niczego dobrego.

Wysłuchawszy rad Perizonia, Crisobolo podejmuje decyzję. „A więc spadłem z deszczu pod rynnę, teraz

¹⁹ Por. D. Cimarosa, *L'impresario in angustie*, red. S. Perugini, Wellington 2011, s. 256–278.

trzeba wymyślić odpowiedni, ostateczny fortel... Niech będzie. Już się namyśliłem, tak trzeba zrobić, jak nie ma innej rady. A wszystkim szczerki poopadają ze zdumienia”. [*Orsù per me le cose vanno da male in peggio, ed or bisogna trovare un mezzo termine opportuno... Va bene. Ho già pensato, così bisogna fare, e non c'è caso. Dovran tutti restar con tanto un naso*]. Crisobolo ucieka, wycofuje się z interesu. Zanim pozostałe postaci opery zdadzą sobie sprawę z tego, co się wydarzyło, dla widzów wszystko będzie już jasne – Crisobolo dwukrotnie zapowiadał chęć salwowania się ucieczką i choć wcześniej wyrażał intencję zachowania

tego ostatecznego fortelu na wypadek fiaska przygotowywanej przez trupę opery, piętrzące się trudności – i sformułowana przez Perizonia zachęta, żeby zgromadzić, co się da i zawczasu brać nogi za pas – skłoniły go do przyspieszenia realizacji tych planów. Możemy się spodziewać, że w następnej scenie jest już na statku płynącym w stronę Turcji.

Kiedy w 2015 roku Daniel Stachuła postanowił podążyć w ślad za Wojciechem Bogusławskim, podejmując się swoistej rekonstrukcji niezachowanego przekładu *Antreprenera w kłopotach*, wy dobył w swojej adaptacji wątek, który nie wybrzmiewa tak dosadnie

Tabela 1. Porównanie arii Perizonia w oryginalnym dialekcie neapolitańskim, tłumaczeniu filologicznym i współczesnej adaptacji scenicznej²⁰.

Aria Perizonia według libretta Giuseppe Marii Diodatiego	Tłumaczenie filologiczne	Adaptacja autorstwa Zuzanny Marii Głowackiej i Daniela Stachuły na potrzeby spektaklu <i>Antreprener w kłopotach</i>
Lo mpresario, gioia mia, ha d'avere ste tre cose: lo raggio, la boscia, mutria tosta, e niente cchiù.	Impresario, mój drogi, powinien mieć trzy rzeczy: przebiegłość, łgarstwo, tupet, nic więcej.	Antreprener, drogi panie, musi mieć kilka rzeczy: obietanki, zakłamanie, udawanie – tylko to!
Si quacch'uno vò denare, piglia tempo, e campanea: quannè chiena la platea, di' ca pierde, e ngrassa tu.	Gdy ktoś chce zapłaty, graj na czas i się zgadzaj: kiedy napełni się talerz, wycofaj się i najedz się sam.	Kiedy ludzie przyjdą po pieniądze, bardzo szybko znajdź dobrą wymówkę. Potem zabierz im gotówkę – zbuduj teatr albo dwa!
Quanno l'opera va mpoppa, tienne mano a le mesate. Ca po' appriesso le tronate te potranno nnabbessà.	Jeśli wszystko idzie dobrze, zbieraj wpływy i je gromadź. Szybko mogą się zebrać gromy, które Cię pogrążą.	Jeśli operę wystawiasz, weź mądrego dyrygenta. Przekup tylko recenzenta – wtedy sukces pewny masz!
Le cantante, arrassosia! Voca fora, ch'è maretto, ca si no a la vicaria zita bona vaje a fa.	Śpiewaczki, o zgrozo! Trzymaj się od nich z daleka. Uciekaj, bo to morze jest niespokojne i nigdy nie wiesz, czy robisz dobry interes.	A śpiewaczki...(na etacie...) powyrzucaj! Wtedy będziesz wizjonerem, wielkim twórcą, milionerem! Reżyserem, co ma moc!
Al poeta, ed al maestro sbena sulo la mandeca, ca si no non bene l'estro, e non sanno fatecà.	A poecie i kompozytorowi rzuć jakiś nędzny ochłap, obaj są kapryśni i nie lubią się wysilać.	Kiedy libreciście braknie weny, a dyrygent jest pijany, zdecyduj: Won ze sceny! Dyrektora taki los!
Ma po' a quante nce ne stanno: luminari ~ barchettari, architetti, sediarì, mastedasce, soffiatori, cuseture, e compagnia. Lo raggio, la boscia, mutria tosta, e niente cchiù.	A co do całej reszty: luminarzy, maszynistów, architektów, bileterów, szklarzy, szewców, rzemieślników i im podobnych – przebiegłość, łgarstwo, tupet, nic więcej.	A w kulisach, sami swoi: perukarze, wi-zażyści, architekci i statyści, baleciarze, i suflerzy, i soliści – wszyscy wiedzą... Obietanki, zakłamanie udawanie – tylko to!
Haje sentuta mò la scola, l'haje caputa ~ comme va? Solo al masto, ed al poeta molla aruta, e lassa fa.	Słuchałeś uważnie moich nauk, zrozumiałeś, o co chodzi? Tylko kompozytorowi i poecie daj lecznicze ziele i pozwól mu działać.	To mój teatr, dyrektorze: Pan reżyser – oto ja! Bo na scenie – udawanie! A opera – wielka gra!

²⁰ Za nieocenioną pomoc w przygotowaniu tłumaczenia filologicznego z dialektu neapolitańskiego dziękuję A. Andruchowycz i R. Ceparano. D. Stachule dziękuję za udostępnienie materiałów dotyczących polskiej inscenizacji *Antreprenera w kłopotach*.

w tekście oryginału, choć jest nim przesycone całe libretto. Swoistość owej rekonstrukcji polegała na dążeniu nie tyle do odtworzenia tekstu, który mógł zostać napisany przez Bogusławskiego, ile do podjęcia stosowanych przez niego strategii translatorskich charakteryzujących się dostosowywaniem treści oryginału do aktualnego kontekstu bliskiego scenie, dla której przygotowywany był przekład, a także zastępowaniem recytatywów partiami mówionymi. Aby wskazać na anonsowany wyżej wątek, najlepiej *in extenso* przywołać ową adaptację arii Perizonia do potrzeb poznańskiej sceny w drugiej dekadzie XXI wieku (zob. Tabela 1). Stachuła włożył w usta Perizonia słowa: „Bo na scenie – udawanie! A opera – wielka gra!”, ujawniając w ten sposób przed widzami istotę poruszonego w operze problemu. To za kulisami rozgrywa się gra prawdziwa – podziwiana przez widzów gra śpiewaków na deskach sceny to przy niej jedynie igraszka. Głównym bohaterem tej prawdziwej gry jest impresario i chociaż nie widać go na scenie, to właśnie on jest tym, dla którego udawanie – gra – powinno być naturalnym żywiołem.

Ledwie echo porad Perizonia zdąży wybrzmieć w uszach słuchaczy, Crisobolo kończy swoją rolę przedwczesną ucieczką. U sterów przedsięwzięcia zostaje para artystów – librecista Perizonio i śpiewaczka Fiordispina. Skoro impresario powinien grać niczym aktor, co będzie, kiedy aktorka wespół z poetą przejmą jego rolę? Odpowiedź na to pytanie nie padnie ze sceny. Publiczność zostanie pozostawiona z wątpliwościami. Czy teatrowi potrzebny jest impresario? Czy artyści mogliby zarządzać sobą sami? W praktyce włoskiego przemysłu operowego nierzadko spotkać się można było z taką sytuacją, ale, jak pisze Rosselli, „najczęstszą przyczyną organizowania się artystów do kolektywnego zarządzania produkcją opery było niepowodzenie w poszukiwaniu profesjonalnego impresaria albo jego bankructwo w połowie obowiązywania kontraktu: z zasady spółki te trwały nie dłużej niż jeden sezon i miały na celu wyciśnięcie ile się da z przegranego już przedsięwzięcia – nie były niczym innym, jak robieniem dobrej miny do złej gry”²¹.

²¹ Failure to attract a professional impresario, or an impresario's bankruptcy part way through his contract, was the usual reason for the setting up of collective management by artists: it was as a rule limited to one season and was intended to make the best of a bad job. J. Rosselli, *Opera Industry...*, op. cit., s. 102.

Rosselli przywołuje też w tym miejscu komedię Carla Goldoniego *L'impresario delle Smirne* napisaną w 1759 roku, a zatem na kilka lat przed jego własnym metaoperowym librettem. Tekst tej sztuki stanowić musiał bezpośrednie źródło dla Diodatiego w jego pracy nad *Impresariem w kłopotach*. Także tutaj impresario ucieka ostatecznie tam, skąd przyjechał – do Turcji zwanej naonczas także Smyrną. Goldoni na kartach swojej komedii wypowiedział wprawdzie słowa o tym, że gdy artyści pracują dla impresaria, są dumni i roszczeniowi, kiedy zaś pracują na własny rachunek, stają się pokorni i pracowici; bieg jej fabuły wskazuje jednak, że jednoczą się dopiero po ucieczce impresaria²².

IMPRESARIO W PRZEBRANIU

Farsa Cimarosy i Diodatiego kończy się w zgodzie z konwencją swojego gatunku duetem miłosnym (*L'impresario in angustie* dopełniał pierwotnie wieczór rozpoczęty dwuaktową operą Cimarosy *Il Credulo* – pełniące podobną funkcję utwory o małych rozmiarach i lekkiej tematyce w funkcji finału wykorzystywały najczęściej właśnie duet miłosny)²³. Perizonio i Fiordispina, choć wcześniej okazują względem siebie nieufność, ostatecznie zdradzają się z żywionymi do siebie płomiennymi uczuciami, a wówczas łączą się w zgodnym duecie, śpiewając wspólnie słowa: „Jak wielka to radość, jak słodkie spełnienie, już czuję, jak dusza jaśnieje w mej piersi”. [*Che giubilo è questo, che dolce contento, già l'alma mi sento nel petto brillar*].

Te same słowa i metafory, których Giuseppe Maria Diodati użył, by opisać wzajemne uczucia Perizonia i Fiordispiny, wykorzystane zostały przez Cesare Sterbiniego do zupełnie odmiennego duetu miłosnego. Duet Sterbiniego nie zamyka bowiem opery, ale ją otwiera, nie łączy kobiety i mężczyzny, ale jednoczy ze sobą dwa głosy męskie, jego bohaterami są bowiem hrabia Almagiva i cyrulik Figaro, główne postaci opery *Cyrulik sewilski* Gioacchina Rossiniego. Podobieństwo tekstowe obydwu duetów ujawnia się nie tylko w rymie *sento-contento*, ale także w użyciu słowa *giubilo* [radość] oraz wykorzystaniu pokrewnej metafory: bohaterowie Diodatiego czują, jak dusze

²² Por. ibidem, s. 102.

²³ Por. S. Perugini, *Introduction*, [w:] D. Cimarosa, *L'impresario in angustie*, op. cit., s. III.

Tabela 2. Porównanie duetu Perizonia i Fiordispiny z duetem Almavivy i Figara.

Finałowy duet Perizonia i Fiordispiny z opery <i>L'impresario in angustie</i> Domenico Cimarosy		Duet Almavivy i Figara z opery <i>Il barbiere di Siviglia</i> Gioacchina Rossiniego	
Jak wielka to radość, jak słodkie spełnienie , już czuję , jak <u>dusza</u> <u>jaśnieje</u> w mej piersi	<i>Che giubilo è questo, che dolce contento, già <u>l'alma mi sento</u> nel petto <u>brillar</u></i>	<i>Ah, che <u>d'amore</u> <u>la fiamma io sento</u>, <u>nunzia di giubilo</u> <u>e di contento!</u> <u>D'ardor insolito</u> <u>quest'alma accende [...]</u></i>	Ach, jakież miłości czuję płomień, oznakę radości i spełnienia! Niezwykle namiętności <u>rozpalają duszę [...]</u>

jaśnieją w ich piersiach [*l'alma brillar*], dusze postaci z libretta Sterbiniego natomiast rozpalają się [*quest'alma accende*] niezwykle namiętnością – płomieniem miłości [*fiamma d'amore*] (zob. Tabela 2).

Postaci opery włoskiej niejednokrotnie mają okazję do wyrażenia radości i ukontentowania, a równie często ich dusze rozplamienią się gorącymi uczuciami. Powtarzające się w obydwu duetach słowa i rymy należą do języka, którym posługuje się opera *buffa*. Podobieństwo tekstowe łączące duet Perizonia i Fiordispiny z duetem Figara i Almavivy uświadamia przynależność *metamelodrammi* do repertuaru opery *buffa* i zachęca do spojrzenia na operę Sterbiniego i Rossiniego w kontekście tradycji metaoperowej.

Para łącząca się w duecie z opery Cimarosy to dwójka artystów: poeta Perizonio i śpiewaczka Fiordispina. Opiewane przez nich uczucie jest z jednej strony miłością do siebie nawzajem, z drugiej zaś miłością do teatru. Perizonio od początku nie kryje swoich uczuć względem Fiordispiny, ona jednak do samego końca ukrywa je, przystając na propozycję poety tylko ze względu na miłość do wykonywanego zawodu. Ostatecznie decyduje się podjąć roli porzuconej przez impresaria i doprowadzić do wystawienia opery, do której on ma napisać libretto, przewidując w nim dla niej główną rolę. Para połączona duetem w operze Rossiniego to zakochany arystokrata Almaviva i obrotny cyrulik Figaro, który w zamian za obietnicę sowitej wypłaty podejmuje się pomóc hrabiemu w zdobyciu ukochanej. Almaviva opiewa miłość do swojej ukochanej Rozyny, Figaro zaś płomiennym uczuciem otacza złote monety. Ich uczucia zostają ze sobą zestawione i wystawione na porównanie. Kiedy w finale duetu obydwaj łączą się w unisonie, skandując te same słowa, zyskujemy przekonanie o synergii obydwu rodzajów miłości.

Wspomniane duety zapowiadają także operę, która dopiero ma powstać. Od duetu hrabiego i cyrulika rozpoczyna się zasadnicza intryga *Cyrulika sewilskiego*, w duecie tym pada bowiem zapowiedź kluczowej perypetii w pierwszym akcie: Almaviva w przebraniu żołnierza ma stawić się w domu Bartola, żądając kwaterunku. Umuzycznioną transakcję można porównać do kontraktu właściciela teatru (hrabia Almaviva) z impresariem (cyrulik Figaro). Tak jak artyści – Perizonio i Fiordispina – decydują się stanąć u sterów produkcji operowej, przyjmując na siebie obowiązki impresaria, tak też Almaviva do spółki z Figarem decydują się rozpocząć działania, które w ostatecznym rozrachunku doprowadzą do wystawienia pełnowymiarowej opery – spektaklu, w którym sami odegrają główne role (tego rodzaju metaoperowa gra obecna była wcześniej w *La bella verità* Goldoniego). Relację łączącą bohaterów Sterbiniego i Rossiniego można zatem zinterpretować w kategoriach produkcji operowej motywowanej z jednej strony miłością, jaką właściciel darzy swój teatr, ale także pragnieniem wzbogacenia się impresaria.

Nie ulega wątpliwości, że to Almaviva dysponuje kapitałem. Jeśli podliczyć wszystkie wpisane w libretto transakcje, okaże się, że w trakcie przebiegu opery majątek hrabiego mógł ulec znacznemu uszczupleniu. Niemal każdy zwrot akcji spowodowany jest przekazaniem gotówki z rąk do rąk. Najpierw Almaviva opłaca grupę ulicznych muzyków, by towarzyszyli jego serenadzie pod oknem Rozyny, później obietnicą sowitej zapłaty zjednuje sobie przychyłność Figara, który obmyśla kolejne fortele, by pomóc mu zbliżyć się do Rozyny, jeszcze później pełną sakiewką (i bronią palną) nakłania Don Basilia do poświadczenia ślubu hrabiego z wybranką jego serca (Don Basilio zresztą gratyfikację otrzyma wcześniej także od Don Bartola),

a na sam koniec, zrzekając się posagu ukochanej, osładza Don Bartolowi miłosny zawód i łagodzi jego gniew. Przepływ pieniądza za każdym razem niesie więc ze sobą zbawienne skutki, nie tylko dla osób zaangażowanych w transakcje, ale i wszystkich wokół. Wszyscy, poza hrabią, wychodzą na plus. On jednak zyskuje to, co najcenniejsze – rękę Rozyny.

Jeśli Almavivę porównamy do właściciela teatru, a Figara do zatrudnianego przez niego impresaria, Rozynie pozostanie rola primadonny, która na zasadzie synekdochy może reprezentować samą operę. Arystokraci pozostawali bowiem najczęściej właścicielami teatrów, i to na nich spływał splendor udanej premiery. Zatrudniali impresariów, aby wyręczyli ich oni w sprawach organizacyjnych, a także zadbali o ograniczenie kosztów przedsięwzięcia. Ustny kontrakt Almavivy i Figara można porównać z podobnymi umowami, które zawierali właściciele teatrów z impresariami w formie pisemnej. Figaro nie dysponuje wprawdzie własnym kapitałem, ale niejako zarządza wydatkowaniem kapitału hrabiego.

Nie bez znaczenia dla funkcji postaci Figara w operze pozostają okoliczności jej powstania. Rossini wraz ze Sterbinim stanęli przed koniecznością podporządkowania opery gwiazdzie sezonu – pochodzącemu z Sewilli tenorowi Manuelowi Garcii. Z zadania wywiązali się sumiennie, czyniąc z przeznaczonej dlań roli Almavivy postać kluczową, a jednocześnie odbierając postaci Figara sprawczość, którą posiadał w komedii Baumarchais'go²⁴. Choć więc u Baumarchais'go Figaro wykonuje serenadę pod oknem Rozyny, wyręczając w tym zadaniu hrabiego, u Sterbiniego i Rossiniego ogranicza się do wręczenia mu do rąk swojej gitary, otwierając Almavivie pole do działania. Także później, kiedy doradza Rozynie przygotowanie dla ukochanego zachęcającego liściku, okazuje się, że ona już dawno taki list przygotowała. Choć przez moment wydawało się, że inicjatywa jest w rękach Figara, Rozyna jasno pokazuje, kto jest właściwą parą dla Almavivy. A jeszcze później, w słynnej scenie golenia, wszystkie starania Figara mają na celu jedynie stworzenie parze kochanków miejsca na miłosne wyznania. Ostatecznie zaś, kiedy znajdują się we trójkę na balkonie, racjonalny głos Figara, nawołujący do

pośpiechu, stanowić będzie jedynie nieśmiały kontrpunkt do miłosnego duetu pięknej dziewczyny i jej ukochanego, który okazał się hrabią (*Zitti, zitti, piano, piano*). Figaro krząta się w libretcie i na scenie, pojawia się raz tu, raz tam, gdziekolwiek się jednak nie pojawi, ułatwia działania głównym bohaterom opery – Almavivie i Rozynie. Choć wycofany, pozostaje jednak widoczny, a jego zabiegi stanowią niezwykle istotny wątek opery.

Owa dwuwarstwowość dzieła Sterbiniego i Rossiniego ujawnia się najwyraźniej w scenie golenia. Główna akcja – wyznanie miłosne dwójki pierwszoplanowych postaci – rozgrywa się tu na drugim planie. Na planie pierwszym obserwujemy z kolei zabiegi Figara, który robi wszystko, żeby odciągnąć od owej sceny uwagę Bartola, ale także – uwagę widzów. Krzątający się wokół brody doktora Bartolo cyrulik uświadamia nam, jak wiele krzątania potrzeba, aby opera mogła ujrzeć światło dzienne. Także balkonowe trio, w którym motywowane głosem rozsądku ponaglenia Figara kontrapunktują miłosne wyznania kochanków, stanowi umuzycznienie konfliktu interesów wpisane w produkcję opery – z jednej strony istnieje bowiem konieczność dysponowania ograniczonymi zasobami, z drugiej zaś występuje pokusa pozostawienia twórcy bezgranicznej swobody artystycznej.

Przebiegłość, łgarstwo, tupet – te trzy cechy zalecał Perizonio każdemu impresariowi. Figaro na widok złotych monet obmyśla podstęp, który pozwoli Almavivie dostać się do domu, w którym Bartolo więzi Rozynę. Łże Bartolowi w żywe oczy, że stłukł porcelanę niechcący, z powodu ciemności panujących w korytarzu, choć jasne jest, że zrobił to, aby odciągnąć jego uwagę i dać zakochanym chwilę samotności. Chwilę później dowodzi swojego tupetu raz jeszcze, kiedy wraz z Almavivą wmawia chorobę w Don Basilia i zachęca go do powrotu do domu. Dodajmy do tych trzech cech jeszcze miłość pieniądza, której Perizonio nie eksplikuje wprawdzie wyraźnie, ale sugeruje ją wystarczająco jednoznacznie. Nie ulega więc wątpliwości, że Figaro posiada wszystkie cnoty, które – według porad Perizonia – powinny cechować dobrego impresaria.

Skoro więc Figara uznać można za impresaria, który w przebraniu cyrulika dąży do wystawienia *Cyrulika sewilskiego* czy też raczej *Almavivy albo zbytcej ostrożności*, to samą operę także zobaczyć można jako

²⁴ Por. S. Lamacchia, *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame di „Barbiere” di Rossini*, Bolonia 2008, s. 32–38, 99–164.

ukrytą kontynuatkę tradycji autotematycznej satyry zrodzonej z tekstu Marcella. Poszczególne sceny *Cyrulika* noszą bowiem znamiona podobieństwa do sytuacji znanych z metaoperowych librett.

Figaro odwiedzający Rozynę przypomina nieco Crisobola udającego się na powitanie Fiordispiny tuż po jej przyjeździe do miasta, gdzie rozgrywa się opera *Cimarosy*. W obydwu przypadkach impresario (czy to Figaro, czy Crisobolo) prezentuje się jako sługa primadonny i nie szczędzi słów dla wychwalenia jej powabu.

Rozpoczynająca drugi akt *Cyrulika* lekcja śpiewu jest swoistą wariacją na temat intermezza *Metastasia*, w którym aria Doriny przeciwstawiona zostaje wystawionej na pośmiewisko arii Nibbia. W podobny sposób funkcjonują w operze Rossiniego arie Rozyny *Contro un cor che accende amore* i Bartola *Quando mi sei vicina*. Scena lekcji śpiewu nierozzerwalnie wiązała się z tradycją metaoperową od jej początku – tak zaczynała się *La Dirindina* Gigliego i Scarlattiego – aż po jej kres – i tak też rozpoczynają się *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* Gilardoniego i Donizettiego²⁵.

Cyrulik spełnia też marzenia, którymi niewiele ponad pół wieku wcześniej dzielił się z bolońskimi widzami impresario Tolomeo Nattagessi z libretta Carla Goldoniego *La bella verità*. Jego charakterystyka arii idealnej – arii, która sprawiłaby, że publiczność będzie pękać ze śmiechu, koresponduje z biegiem pierwszej sceny opery Sterbiniego i Rossiniego. Tolomeo pragnął, by zaczęła się od czułej modulacji, później ożywiła się w komicznej akcji, a na koniec zamieniła się w serenadę²⁶. Rossini ze Sterbinim, świadomie czy nieświadomie, urzeczywistniają marzenie impresaria z libretta Goldoniego. Zamiast arii, komponują jednak – według jego projektu – całą scenę. Pierwsza aria opery to

cavatina *Almaviv* *Ecco ridente in cielo*. Hrabia śpiewa pod oknem Rozyny tkliwą serenadę, akompaniuje mu muzycy, których przyprowadził ze sobą. Kolejny numer to cavatina *Figara Largo al factotum*, w której szczękają nożyczki, brzytwy i grzebienie. W jego osobie czułość *Almaviv* znajduje komiczne dopełnienie, uczuciowość sentymentalnego kochanka zostaje dopełniona optymizmem człowieka czynu. Wreszcie Figaro wręcza hrabiemu do ręki gitarę. Muzyka zamienia się wówczas w najprawdziwszą serenadę *Se il mio nome saper voi bramate*. Tolomeo z pewnością nie mógł wymarzyć sobie niczego lepszego.

Impet, z jakim Figaro pojawia się na scenie, nieobcy był także postaciom impresariów. *Cyrulik* wchodzi na scenę, śpiewając z werwą: „La ran la le ra, la ran la la. Z drogi śledzie, totumfacki jedzie!” [*La ran la le ra, la ran la la. Largo al factotum della città!*]. Kiedy na dwóch sylabach słowa *Largo* – „Z drogi” skacze z całą mocą zdecydowanego *forte* o oktawę w dół, każdy – czy będzie to wytworna dama [*donnetta*] czy szlachcic [*cavaliere*] – musi ustąpić mu miejsca. Gdy rozplómienny perspektywą nowego pracowitego dnia stawia swój zawód na piedestale, mówi: „Nie ma lepszego, nie ma szlachetniejszego życia nad życie *cyrulika*” [*Miglior cuccagna per un barbiere, vita più nobile, no, non si dà*], bez wahania sięgając po przymiotnik *nobile* [szlachetny]. Szlachetniejszy jest ten, kto jest bardziej wpływowy, bez kogo inni nie mogą się obejść. Figaro schlebia sobie, że „wszyscy mnie przywołują, wszyscy mnie potrzebują”. [*tutti mi chiedono, tutti mi vogliono*]. Oto, jak przesłanie opery odczytuje Marcello Teodonio:

Ostateczna logika („moral”) jest jasna: tym, kto zwycięża, jest nowa klasa bohaterów opowieści – po pierwsze *cyrulik*, o nieugiętej sile woli, energiczny, dynamiczny, dogłębnie zakorzeniony w laickich i ziemskich wartościach (zarobek, sukces); Rozyna obdarzona silnym charakterem, przykład i model niezależnej i przedsiębiorczej kobiety, która nie poddaje się staremu światu (ktoś chce za nią decydować? Ale jeśli kiedykolwiek spróbuje... to cudowne „ale”, z którym przedstawia się w swojej pierwszej arii, jest doskonałą syntezą jej charakteru); tym, kto zostaje pokonany, jest stary świat: ten arystokratyczny, reprezentowany przez *Almavivę* (niepowodzenie pierwszej serenady), świat, który posiada jednak wciąż dwie wielkie siły: zdolność/konieczność zaadaptowania się do nowego typu bohaterów (i rzeczywiście *Almaviva* szybko

²⁵ Podobnie zaczynały się także *Orazio* (1737), *Le cantatrici villane* (1799) i *Il bureau teatrale* (Brescia 1817). Por. *La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*, op. cit., s. 54–55.

²⁶ Por. C. Goldoni, *La bella verità*, [w:] *La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*, op. cit., s. 101. Tolomeo śpiewa: „Pragnę arii, która zaczynałaby się od czułej modulacji. A później, żeby muzyk ożywił się w komicznej akcji. A później, na koniec, żeby muzyka zmieniła się w pieśń akompaniowaną *colascione*. Chcę by publiczność się radowała, chcę by umarła ze śmiechu”. [*Vorrei un'aria che principiasse con una tenera modulazione. E poi che il musico si riscaldasse con della comica, con dell'azione. E poi, all'ultimo, che si cambiasse in una musica da colacione. Vorrei l'udienza far giubilar, vorrei dal ridere farla crepar*]. *Colascione* to instrument z rodziny lutni szczególnie popularny w Neapolu i kojarzony z muzyką serenadową.

decyduje, by dać się poprowadzić Figarowi do szczęśliwego końca swojego zamierzenia) i potęga – miałyby się ochotę powiedzieć odwieczna – bogactwa, które w biegu opery przydaje się w decydujących momentach do rozwiązania problemów; pokonany zostaje także świat, który krążył wokół arystokracji: świat sług reprezentowany przez Don Bartola (lekarza i nauczyciela), starego (jak stara jest klasa sług), ale gotowego do reakcji, do zrozumienia, do zaakceptowania ostatecznego rozwiązania, gdy tylko okaże się, że nie ma innej możliwości, a w dodatku wyjdzie na tym z zyskiem; i wreszcie pokonany jest także świat starej kultury reprezentowany czarnym charakterem Don Basilia, oportunistycznego, ale zmiennego jak chorągiewka na wietrze, skromnego, ale oszusta, i zawsze gotowego dać się skorumpować komukolwiek, kto zapłaci (kultura rzeczywiście nie prezentuje się tu najlepiej...)²⁷.

Cyrulik sewilski odwraca zastany porządek, w uprzywilejowanym miejscu arystokraty stawiając przedsiębiorczego totumfackiego. W librecie Giovanniego Bertatiego *L'opera nuova* (muzyka Matteo Rauzzini, Wenecja 1781), impresario Placido pozostawał jeszcze podporządkowany arystokratycznemu protektorowi teatru, hrabiemu Saetcie. U Bertatiego to Saetta jest przez wszystkich rozchwytywany. Hrabia pojawia się na scenie w gargantuicznym pośpiechu: „Pozdrowienie przynoszę Reginie, lecz w pośpiechu, w pośpiechu, w pośpiechu. Conte Saetta zamienił się już

doprawdy w rączego konia, pędzącego to tu, to tam, zawsze zajętego, ciągle zawstydzonego. Powiniennem być wszędzie na raz. Ach, moja głowa! Moja głowa! Prędko, muszę biec dalej!” [*Un saluto dar vengo a Regina; ma con fretta, con fretta, con fretta. Divenuto è già il Conte Saetta un cavallo, che corre qua e là, sempre affari, continui imbarazzi. Da per tutto conviene ch'io sia. Oh che testa! Oh, che testa è la mia! Presto, presto, ch'io vada di qua*].

Jego zmieszanie wynika z tego, że nie może sprostać oczekiwaniom wszystkich potrzebujących go osób: „Panie hrabio, prosimy tutaj, panie hrabio, prosimy tam, wszyscy mnie potrzebują, czy to żeby ich protegować, czy to żeby zabawić ich konwersacją; w efekcie z hrabię Saetta, mój drogi impresario, zamieniłem się w hrabię Niezastąpionego”. [*Signor Conte di qua, signor Conte di là: tutti mi vogliono, chi per la protezione, chi per goder la mia conversazione; talché invece di essere Conte Saetta, o caro il mio impresario, son divenuto il Conte necessario*].

W operze Rossiniego na miejscu niezastąpionego hrabię pojawia się niezastąpiony totumfacki. Zmieniło się przy tym znaczenie określenia „totumfacki”. Zamiast wykonywać wszystko za innych, totumfacki zarządza teraz działaniami wszystkich. Relacja łącząca możnego protektora z impresariem dostarczała licznych okazji do sprawdzenia, który z nich sprawuje większą władzę nad wspólnym przedsięwzięciem. W relacji tej, zbliżającej do siebie arystokratę i obrotnego handlarza, uzależniającej jednego od drugiego, podejmowanej dobrowolnie przez obie strony w nadziei obopólnych korzyści, obecny jest wywrotowy potencjał (w interesie arystokratów leżało, by teatrami zarządzał kierujący się ekonomiczną kalkulacją pośrednik, impresariowie liczyli z kolei, że mimo całego związanego z produkcją opery ryzyka, uda im się zarobić w ten sposób na życie²⁸). Może się bowiem zdarzyć, że role pana i sługi niepostrzeżenie się odwrócą: rządzony zostanie rządzącym, a rządzący rządzonym. Zamiana ta dokonuje się

²⁷ *La logica finale (la „morale”) è evidente: chi vince è la nuova classe di protagonisti della storia, il barbiere anzitutto, volitivo, energico, dinamico, profondamente radicato in valori laici e terreni (il guadagno, il successo); Rosina, carattere spiccato, esempio e modello di donna autonoma e intraprendente, per niente succube del mondo antico (qualcuno vuole decidere per lei? Ma quando mai? e quel „ma” meraviglioso con cui si presenta nella sua prima aria è la sintesi efficace del carattere); chi invece ne esce sconfitto è il vecchio mondo: quello aristocratico, rappresentato da Almaviva (il fallimento della prima serenata), mondo che però possiede almeno due grandi forze: la capacità/necessità di adattarsi ai nuovi protagonisti (e infatti Almaviva decide presto di farsi guidare da Figaro, per portare così a buon fine il proprio progetto) e la potenza – viene voglia di dire eterna – della ricchezza, che nel corso dell'opera utilizza nei momenti decisivi per chiudere le vicende; è sconfitto anche il mondo che ruota intorno all'aristocrazia, il mondo dei servizi, rappresentato dall'antagonista Don Bartolo (medico e tutore), vecchio (come vecchia è la classe che serve) ma pronto nelle reazioni, nell'intelligenza, nell'accettare infine la soluzione quando capisce che non c'è più niente da fare, e che comunque ne avrà un guadagno; ed è sconfitto infine anche il mondo della vecchia cultura, rappresentata dalla figura pessima di Don Basilio, opportunista e banderuola, modesto e imbroglioncello, e sempre pronto a farsi corrompere da chiunque paghi (non ne esce bene la cultura in realtà...). M. Teodonio, *Uno alla volta per carità*, [w:] A. Canonici, M. Teodonio, *Uno alla volta...*, op. cit., Roma 2016, s. 41.*

²⁸ W operze *Il protettore alla moda* (1747) impresario Saltobello na pytanie, co zrobił z otrzymanymi na organizację opery pieniędzmi, odpowiada: „To, co nakazuje roztropność. Kupiłem wino, mąkę i drzewo do domu, a resztę wydałem na teatr, jak powinien zrobić uczciwy człowiek”. [*Quel che prudenza insegna. / Di vin, farine e legna, / mi provvidi la casa. / E poi per il Teatro ho speso il resto / come ben deve far ogni uomo onesto*]; cyt. za: *La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*, op. cit., s. 75.

stopniowo w czasie dzielącym od siebie libretta Bertatiego i Sterbiniego.

Tytułowa „nowa opera” z libretta Bertatiego to opera *buffa* pod tytułem *I bambocci per amore*. Opowiada ona o dwóch młodych kobietach więzionych przez podstarzałego opiekuna, który jest w nich zakochany. Dzięki pomocy przebiegłej pokojówki kobietom udaje się połączyć ze swoimi ukochanymi. Pokojówka wpada na pomysł, by pary przebrały się za lalki, które dla rozrywki swoich podopiecznych zamówił u lalkarza ich podstarzały opiekun. Historia ta brzmi ładząco podobnie do historii Rozyny, której obrotny Figaro pomaga uciec spod kurateli zakochanego w niej opiekuna Bartola wprost w ramiona wybranka jej serca – hrabiego Almaviva – wymyślając dla niego odpowiednie przebranie. Komizm wypływa tu z tego samego źródła – przebrany za żołnierza Almaviva jest marionetką, za której sznurki pociąga Figaro. Zarówno w jednym, jak i w drugim przypadku sługa okazuje się sprytniejszy od pana, co stanowi stały koncept oper *buffa*. Zmiany ujawniają się natomiast w znaczeniu, jakie dla operowych wydarzeń mają postaci impresaria i protektora. U Bertatiego to hrabia ma ostatnie słowo. Kiedy w finale pierwszego aktu impresario Placido pragnie zażegnać konflikt pomiędzy śpiewakami, wpada na scenę z okrzykiem: „Z łaski swojej, zmiłujcie się. Nie doprowadzajcie mnie do rozpaczki!” [*Per pietade siete buoni. Non mi fate disperar!*]. Zaraz po nim w sukurs musi mu jednak przyjść hrabia: „Cóż to za zgiełk! Co to za zamieszanie! Na dwie mile słyhać hałas”. [*Che strepito è questo! Che gran parapiglia! Lontano due miglia si sente il rumor*].

U Sterbiniego w podobne zamieszanie zostaje zaangażowany Almaviva, a narastający konflikt zażegna dopiero interwencja Figara: „Co tu się dzieje, co to za hałas? Bogowie! Ten zgiełk zaalarmował... już pół miasta”. [*Che cosa accadde, signori miei, che chiasso è questo? Eterni dei! Già sulla strada a questo strepito... s'è radunata mezza città*]. Podobnie jak na początku, tak i teraz Figaro pojawia się na scenie w sposób analogiczny do hrabiego Saetty. O ile jednak u Bertatiego to arystokrata Saetta miał władzę nad działaniami pozostałych postaci, o tyle u Sterbiniego to sługa Figaro nadaje tok ich poczynaniom. Porównując obydwie opery, zaczynamy rozumieć, na czym polega odwrócenie zastanego porządku, na które w swej interpretacji *Cyrulika* wskazywał Teodonio.

Co więcej, w librecie Bertatiego hrabia Saetta zakochany jest w śpiewaczce imieniem Graziosa, która, upierając się przy różowym kolorze sukni, wchodzi w otwarty konflikt z drugą ze śpiewaczek – Lelią. Aby załagodzić spór, Placido decyduje, by obie śpiewaczki – Graziosa i Lelia – otrzymały różowe suknie. Graziosa wcieli się w postać tęskniącej za zamążpójściem Eleonory, Lelia – jej wiernej pokojówki, która swym sprytem doprowadzi do spotkania jej pani z ukochanym. Dwie odmienne postaci mimo różnych ról zostaną w ten sposób związane ze sobą tożsamym strojem. Jednakowy kolor sukni staje się symbolem wspólnoty interesów łączącej postaci odgrywane przez bohaterki libretta Bertatiego: Eleonorę i jej pokojówkę.

Rozyna, w której jest zakochany Almaviva, nie potrzebuje niczyjej pomocy, żeby zadbać o swoje interesy. W jednej osobie łączy ona przymioty Eleonory i jej pokojówki: marzy o ukochanym, potrafi być układną podopieczną swego opiekuna; nie brakuje jej jednak sprytu, by wziąć sprawę w swoje ręce, kiedy nadarzy się po temu dobry moment. Nie tylko więc Figaro, ale i Rozyna obrazują społeczną przemianę, której efektem stało się zmniejszenie wpływów arystokracji kosztem zwiększenia znaczenia przedsiębiorczego mieszczaństwa.

Widziany w kontekście metaoperowej tradycji opery *buffa* Figaro jawi się zatem jako wiedziony chęcią zysku przedsiębiorczy impresario, który prowokując szereg wydarzeń, powołuje do istnienia pełnoprawną operę. Wykazuje się przy tym wielkim sprytem i bezczelnością potrzebną do odniesienia sukcesu w tym zawodzie. Jeśli wywiąże się z zadania powierzonego mu przez Almavivę, może liczyć na godne wynagrodzenie. W przeciwnym wypadku zostanie zaledwie z niewielką zaliczką wręczoną mu podczas podpisywania kontraktu. Zlecający mu działania Almaviva będzie wówczas właścicielem teatru, a jego ukochana Rozyna – primadonną, która w tworzonej przez nich operze odgrywa główną rolę. O tym, że przypatrujemy się powstawaniu opery, dowiadujemy się zresztą z ust samej Rozyny, kiedy skrywając przed podejrzliwym Bartolem treść listu trzymanego w dłoni, określa ona jego zawartość jako nową arię z opery *L'inutil precauzione*. Kiedy chwilę później Figaro odczytuje Almavivie treść listu, dowiadujemy się, że Rozyna opisała w nim kolejne kroki, które powinien podjąć Almaviva, by doprowadzić do ich owocnego

spotkania (hrabia będzie potrzebował wydatnej pomocy cyrulika, by zrealizować zarysowane przez nią plany). Rozyna ukryła więc pod nazwą fikcyjnej opery właściwą akcję libretta Sterbiniego. To, co wcześniej wydawać się mogło czystym łgarstwem, jawi się teraz jako półprawda.

Metaoperowy charakter *Cyrulika* wywodzi się bezpośrednio z oryginału Beaumarchais'go, którego nie bez racji Charles Rosen nazwał wynalazcą nowoczesnej opery. Beaumarchais zasłużył sobie na to miano z dwóch powodów. Po pierwsze, jego sztuki dostarczyły materiału na libretta przełomowych w historii gatunku dzieł Mozarta i Rossiniego. Po drugie, *Cyrulik sewilski* został pomyślany w 1772 roku początkowo jako czteroaktowa opera (zaginione dziś libretto odrzucone zostało przez Comédiens-Italiens – trupę operową działającą wówczas w Paryżu), a dopiero później przepisany na komedię teatralną dla Comédie Française i ostatecznie wystawiony po wielu perypetiach w 1775 roku. W procesie adaptacji tekstu operowego na tekst dramatyczny zachowało się jednak wiele z jego pierwotnego charakteru. Rosen stwierdza:

Operowy charakter pierwowzoru w procesie przepisywania nie został utracony: tekst jest nie tylko pełen pieśni, serenad i lekcji muzyki, ale wiele monologów przypomina jak żywo arie. Figaro wkracza na scenę śpiewając – a jego pieśń okazuje się nieukończoną arią, nad którą pracuje w trakcie długiego, otwierającego komedię monologu. Słynny opis plotki, który formułuje Don Basile, jest już arią, zanim jeszcze napisana zostanie do niego muzyka. [...] Niezwykle następstwo różnorodnych metafor ma niemal czysto muzyczną strukturę: słynne umuzycznienie tego tekstu przez Rossiniego jest dziełem geniuszu, ale widać wyraźnie, że połowa pracy została zrobiona dla niego już wcześniej przez Beaumarchais'go²⁹.

²⁹ Ch. Rosen, *Inventor of Modern Opera*, „The New York Review” October 27 1988, <https://www.nybooks.com/articles/1988/10/27/inventor-of-modern-opera/> (dostęp 1.11.2018). *It had not lost its character as an opera in the rewriting: not only is it full of songs, serenades, and music lessons, but many of the speeches are like arias. Figaro enters singing — and his song turns out to be an unfinished aria for the comic opera he is writing, and he continues to compose the aria throughout his long opening monologue. Don Bazile's famous description of calumny is already an aria even without the music. [...] This extraordinary succession of mixed metaphors has an almost purely musical structure: Rossini's famous setting is an achievement of genius, but one can see that half his work had already been done for him by Beaumarchais.*

Sugestia Figara jako twórcy opery pojawiła się na samym początku sztuki Beaumarchais'go. Jeśli, jak sugeruje Rosen, sztuka Beaumarchais'go jest tekstem dramatycznym o operze, to jej operowa adaptacja także jest operą o operze. Ukazana w kontekście poprzedzających ją metaoperowych librett, ujawnia ona wyraźniej swój autotematyczny charakter.

Pozostaje jeszcze jeden wymiar pracy nad *Cyrulikiem sewilskim*, który nie może zostać pominięty. Powstawał on w chwili, gdy model impresaryjnej produkcji operowej był już na tyle dojrzały, utrwalony przez prawie dwa wieki jego eksploatacji, a także wypróbowywany w ogniu krytyki i satyry, że stał się niezbywalną częścią świata, który tworzył. Wynikające zeń postawy i relacje międzyludzkie stały się chlebem powszednim dla twórców, którzy, odwołując się do własnych doświadczeń, przenosili jego elementy do tworzonych przez siebie dzieł.

* * *

Ukazana tutaj droga impresaria od jego pojawienia się w XVII-wiecznej Italii jako organizatora produkcji operowej, poprzez wystawienie go na satyrę wyrażoną najpierw w krytyce, a później w samej sztuce, aż po ujęcie reprezentowanego przezeń etosu i pełnionej funkcji w operze nie zdradzającej na pierwszy rzut oka śladów autoironii ukazuje, w jaki sposób okoliczności, które mielibyśmy pokusę uznać za zewnętrzne wobec sztuki, modyfikując trwale kulturę muzyczną, wpływają ostatecznie na tworzone w jej obrębie dzieła. Proces ten określić można jako przenikanie ekonomii coraz dalej w głąb istoty muzyki. Początkowo warunki ekonomiczne produkcji opery decydują o jej formalnych wyznacznikach – np. poprzez wskazywanie określonej obsady, później stają się jej tematem, na końcu zaś – modelem.

Przenikliwe uwagi Michała Bristigera wyjaśniające, w jaki sposób mechaniczny rozwój melodii w ariach Rossiniego stwarza pole dla duchowości w nowym, bo już romantycznym rodzaju, zachęcają, by opis tego oddziaływania poprowadzić jeszcze dalej. „Mechanizacja” języka muzycznego, której motorem staje się niezmiernie rozbudowany ornament wokalny, prowadzi – zdaniem Bristigera – do „przesilenia, do jakiego dochodzi w twórczości operowej Rossiniego przy końcu okresu włoskiego – w *Zelmirze*

i w *Semiramidzie*, którymi to operami kończy się crescendo w 1823 roku łuk twórczości, rozpoczęty *Tankredem* w roku 1813³⁰. Łuk – dodajmy – obejmujący także *Cyrulika sewilskiego*, którego premiera odbyła się w 1816 roku.

Impulsem dla owej „mechanizacji” i przyczyną tak szybkiego przesilenia twórczości Rossiniego mogło się stać szaleńcze tempo pracy narzucone wymogami kontraktów podpisywanych przezeń na początkowym etapie kariery (w ciągu owych 10 lat Rossini zdażył skomponować 25 oper). Ekonomiczne warunki pracy sprzyjały wypracowaniu schematów, które szybko nabrały znamion konwencji i sztuczności. Ta jednak, jak wskazuje Bristiger, otworzyła pole dla efektu niesamowitości, czyniąc bohaterów Rossiniego postaciami jak gdyby nie z tego świata.

Gracja ruchów marionetki zostaje osiągnięta pomimo, iż ruch poruszający marionetką ma charakter mechaniczny. Oba te ruchy nie są tożsame. Linearny ruch pociągającej linki poddany zostaje anamorfozie i przemieniony w ruch eliptyczny – w hiperbole i parabole – zaczyna wyrażać duszę jakiegoś demiurga ruchu. Następuje uduchowienie ruchu marionetki, uwolnionej już od siły ciężkości, uosobienie gracji przez aparat. Rozumiemy teraz, jak arabeska wokalna Rossiniego, rozłożona na siły pierwsze, odsłania wprawdzie układy mechaniczne, lecz w swym ogólnym ruchu daje efekt uduchowienia i zaczarowania³¹.

Wnioski Bristigera dotyczące wokalnej arabeski można rozszerzyć przez analogię do całości oper komponowanych przez Rossiniego, które „rozłożone na siły pierwsze” ujawniają bogactwo autozapóżyceń i iteracyjnych strategii; „w swym ogólnym ruchu”, w syntezie elementów starych i nowych zyskują jednak ostatecznie – w szczytowych punktach twórczości – doskonałą formę. Pouczające będzie przyjrzenie się w tym aspekcie partyturze *Cyrulika*.

Szeroko zakrojone badania dotyczące zapóżyceń z wcześniejszych oper Rossiniego przeprowadził swego czasu Giuseppe Radiciotti. Poza otwierającą symfonią skomponowaną pierwotnie do opery *Aureliano* (1813) i wykorzystaną po drodze jeszcze w *Elisabecie*

(1815), do partytury przeniknęło wiele z wcześniejszych dzieł kompozytora. Charakter tych zapóżyceń wskazuje, że posłużyły one Rossiniemu jako punkt wyjścia do rozpoczęcia pracy, ułatwiały zapłon kreatywności, która wspięła się już na wyższy poziom.

Wszystkie przykłady zapóżyceń z innych oper Rossiniego, skazanych dziś na zapomnienie, ograniczają się do początku aktu pierwszego i kilkutaktowych fraz rozsianych po niektórych numerach tego samego aktu. Frazy te niemal zawsze służą kompozytorowi za inspirację dla nowych i szerzej zakrojonych myśli muzycznych.

We wstępie Rossini skorzysta z chóru wprowadzającego do drugiego aktu *Sigismonda* („In segreto a che ci chiama”); później sięgnie po pierwsze takty chóru wprowadzającego do *Aureliana* („Sposa del grande Osiride”) na użytek cavatiny tenora („Ecco ridente in cielo”); pierwszych osiem taktów (a zatem nie cały numer, jak zwykle się uważać) z ronda Arsace z tego samego *Aureliana* wykorzysta na użytek cavatiny Rozyny („Io sono docile”); frazy crescendo, które podkreślają wzburzone słowa Ladislao i Aldimiry w pierwszym akcie *Sigismonda* trafiają do arii o plotce; kilka kolejnych taktów, a nie cały numer (jak niektórzy utrzymują) z arii dla sopranu z opery *Cambiale* („Ah, nel sen di chi si adora”) zostaje użytych do duetu Rozyny i Figara na słowach: „Ah tu solo, amor tu sei”; cztery i pół taktu z duetu sopranu i basu z opery *Signor Bruschino* („È un bel nodo, che due cori”) staje się frazą orkiestry towarzyszącą słowom Don Bartola: „I confetti alla ragazza – Il ricamo sul tamburo” w arii Don Bartola („A un dottor della mia sorte!”); i wreszcie krótki motyw z odpowiedzią i echem z kantaty *Egle ed Irene* odżywa na nowo w duecie sopranu i tenora z drugiego aktu na słowach „Dolce nodo avventurato”³².

³² Quindi tutta la musica presa in prestito da altre opere rossiniane, cadute in dimenticanza, si ridurrebbe all'introduzione del primo atto e a frasi di poche battute, incastonate in alcuni pezzi dell'atto medesimo, frasi che, quasi sempre, servono al compositore come di spunto per un nuovo e più ampio sviluppo del pensiero musicale. Per l'introduzione il Rossini si servi del coro d'introduzione del secondato del Sigismondo („In segreto a che ci chiama”); poi utilizzò le prime battute del coro d'introduzione dell'Aureliano („Sposa del grande Osiride”) per la cavatina del tenore („Ecco ridente in cielo”); le prime otto (e non tutto il pezzo, come si crede comunemente) del rondo di Arsace, nello stesso Aureliano, per la cavatina di Rosina („Io sono docile”); la frase del crescendo, che sottolinea le parole concitate di Ladislao e Aldimira nel primato del Sigismondo, per l'aria della calunnia; alcune battute e non tutto il pezzo (come qualcuno afferma) dell'aria per soprano della Cambiale („Ah, nel sen di chi si adora”), per il duetto tra Rosina e Figaro, alle parole: „Ah tu solo, amor tu sei”; quattro battute e mezza del duetto tra il soprano ed il basso nel Signor Bruschino („E' un bel nodo, che due cori”), per la

³⁰ M. Bristiger, *Refleksje na temat muzyki Rossiniego i jej przesilenia* w „*Semiramidzie*”, [w:] idem, *Myśl muzyczna. Studia wybrane*, Warszawa 2001, s. 153.

³¹ Ibidem, s. 156.

Rossini sięgał więc po fragmenty wcześniejszych dzieł, aby wyzwolić swoje siły twórcze, przepracować na nowo wymyślony wcześniej materiał i raz jeszcze skorzystać z dobrze znanych surowców, wykształcając z nich nową, tym razem doskonalszą formę. Choć partytura pełna jest autozapóżyceń, nie jest bynajmniej dziełem wtórnym. Proces twórczy Rossiniego nie kończy się wraz ze skomponowaniem dzieła. Ziarna zasiane we wcześniejszych utworach kiełkowały i owocowały w utworach późniejszych. Powracanie do wcześniej sformułowanych myśli pozwalało przyspieszyć prace nad kolejnymi operami i okazało się skuteczną strategią przetrwania na rynku zarządzanym przez impresariów. Wyjątkowe uzdolnienie Rossiniego na tym polu trafnie scharakteryzował Daniele Carnini:

Gospodarność była jego [Rossiniego] największym talentem. Ta sama umiejętność ekonomizowania, która uczyniła z niego w dojrzałym wieku posiadacza ziemskiego przerażonego politycznymi niepokojami i wysokimi kosztami życia, pozwoliła mu także wykorzystać na swoją korzyść ograniczenia, którym musiał podporządkować się w młodości³³.

Carnini wskazuje też sposoby wydajnego wykorzystania muzycznego surowca, które Rossini rozwinął do poziomu maestrii, choć większość z nich nie była jego wynalazkiem, ale pojawiła się już w twórczości kompozytorów zmuszonych – jak on – wymogami rynku do tytanicznego tempa pracy. Znajdujemy tu więc nie tylko opis ekonomicznego talentu Rossiniego, ale także świadectwo wpływu, jaki warunki ekonomiczne odcisnęły na twórczości operowej w epoce impresariów. Wspomniane sposoby sprowadzają się do następujących rozwiązań:

frase orchestrale, che accompagna le parole di Don Bartolo: „I confetti alla ragazza – Il ricamo sul tamburo” nell'aria di don Bartolo („A un dottor della mia sorte!”); e finalmente un breve motivo, con risposta ed eco della cantata Egle ed Irene per il duetto tra il tenore e il soprano nel secondato, alle parole: „Dolce nodo avventurato. G. Radiciotti, Gioacchino Rossini, Tivoli 1927; cyt. za: A. Canonici, M. Teodonio, Uno alla volta..., op. cit., s. 32.

³³ *Non solo con il proprio maggior talento, ma anche perché, nella vita come nell'opera, l'economia era il suo maggior talento. La stessa tendenza all'economia che lo fece diventare in età matura un agiato possidente terrorizzato dai rivolgimenti politici e dal costo della vita, lo portò a impiegare a proprio vantaggio le pastoie in cui era costretto. D. Carnini, Rossini l'economista. Un esempio di strategia iterativa, „La Fenice prima dell'Opera”, 2008 nr 3, s. 17.*

1. Dawny typ arii (Andante–Allegro) przekształca się tak, że Allegro staje się dwukrotnie powtarzaną Cabalettą.

2. Wzrost znaczenia ansambli – złożonych ustępów muzycznych – równoważy tendencja do ekonomizowania pracy poprzez wykształcenie standardu strukturalnego gotowego do wypełnienia motywiczną treścią.

3. W obrębie tej struktury coraz częściej dwa z czterech wypełniających ją motywów są takie same.

4. Co więcej, ansamble zaczynają się od ustępu *primo tempo*, w którym poszczególne postaci śpiewają tę samą melodię, choć niekiedy z różnymi słowami.

5. Do podobnego typu ekonomizowania zaliczyć trzeba tzw. fałszywy kanon, kiedy dwie lub więcej postaci śpiewają w tym samym czasie ten sam motyw, ale o różnej długości rytmicznej.

6. Rossiniowskie crescendo także ma strukturę repetycyjną. Opiera się na coraz głośniejszych powtórzeniach 8- lub 16-taktowej frazy. Co więcej, samo crescendo także jest powtarzane – w symfoniach i strettach³⁴.

Ograniczenie czasowe narzucone z góry na proces twórczy skutkuje wypracowaniem strukturalnych schematów gotowych do wypełniania nowym materiałem muzycznym. Tworzy także zachęty do robienia większego użytku z powtórzeń i gotowych elementów, które stają się jednocześnie znakiem rozpoznawczym ich autora. Geniusz tworzący w takich warunkach celuje w efektywnym wykorzystaniu swoich muzycznych pomysłów. Ciągłe powroty do tej samej materii pozwalają udoskonalić formy, w które są ubierane. Jeśli nie zatrzymywać się, by rozłożyć je na siły pierwsze, zdolne będą nas wzruszyć i oczarować, jak owe marionetki Kleista czy też raczej *bambocci per amore* poruszane pociągnięciami pióra kompozytora pracującego w twórczym pośpiechu.

Prześledziliśmy w ten sposób drogę, którą przebiegała ekonomia produkcji operowej, by wychodząc od wywierania zewnętrznego wpływu na dzieła operowe, przeniknąć w końcu do samej istoty sztuki w jej duchowym wymiarze. Proces ten wymagał czasu, rozciągał się bowiem na przestrzeni dwóch wieków, pozostawił jednak w kulturze muzycznej trwałe efekty, o czym świadczy stała obecność *Cyruлика sewilskiego* w repertuarach teatrów operowych na całym świecie.

³⁴ Por. *ibidem*, s. 17–18.

Tabela 3. Wykaz metaoper skomponowanych w latach 1715–1873. Wiersze dotyczące oper, w których występuje impresario, zostały pogrubione.

Lp.	Tytuł opery	Libretto	Muzyka	Miejsce premiery	Rok premiery
1	<i>La Dirindina o il Maestro di cappella</i>	Girolamo Gigli	Domenico Scarlatti	Rzym	1715
2	<i>L'impresario delle Isole Canarie</i>	Pietro Metastasio	Domenico Sarro	Neapol	1724
3	<i>Il savio delirante</i>	Giuseppe Maria Buini	Giuseppe Maria Buini	Bolonia	1726
4	<i>Chi non fa non falla</i>	Giuseppe Maria Buini	Giuseppe Maria Buini	Bolonia	1729
5	<i>La Pelarina</i>	Carlo Goldoni	nieznany	Feltre	1730
6	<i>L'impresario di teatro</i>	Tommaso Mariani	Giovanni dell'Anno	Neapol	1730
7	<i>Orazio</i>	Antonio Palomba	Pietro Auletta	Neapol	1737
8	<i>I rigiri delle canterine</i>	Bartolomeo Vitturi	Francesco Maggiore	Wenecja	1745
9	<i>Il protettore alla moda (na podstawie: Chi non fa non falla)</i>	Giuseppe Maria Buini	Giuseppe Maria Buini (adaptacja: Baldassare Galuppi)	Wenecja	1747
10	<i>L'opera in prova alla moda</i>	Giovanni Fiorini	Gaetano Latilla	Wenecja	1751
11	<i>Le virtuose ridicole</i>	Carlo Goldoni	Baldassare Galuppi	Wenecja	1752
12	<i>La canterina</i>	Carlo Goldoni	Baldassare Galuppi	Rzym	1756
13	<i>La bella verità</i>	Carlo Goldoni	Niccolò Piccinni	Bolonia	1762
14	<i>Le donne di teatro (Tutto io debbo al tuo soccorso)</i>	nieznany	Niccolò Piccinni		1762
15	<i>L'amore in musica</i>	Francesco Griselini	Antonio Boroni	Wenecja	1763
16	<i>L'opera seria</i>	Ranieri de' Calzabigi	Florian Leopold Gassmann	Wiedeń	1769
17	<i>L'impresa d'opera (Il teatro in scena; L'impresa del teatro alla moda)</i>	Bartolomeo Cavalieri	Pietro Alessandro Guglielmi	Wenecja	1769
18	<i>Il maestro di capella burlato</i>	nieznany	Girolamo Lorazi	Rzym	1777
19	<i>L'opera nuova</i>	Giovanni Bertati	Matteo Rauzzini	Wenecja	1781
20	<i>La virtuosa in Margellina</i>	Francesco Saverio Zini	Pietro Alessandro Guglielmi	Neapol	1785
21	<i>L'impresario in angustie (Il capriccio drammatico)</i>	Giuseppe Maria Diodati	Domenico Cimarosa	Neapol	1786
22	<i>Der Schauspieldirektor</i>	Gottlieb Stephanie	Wolfgang Amadeus Mozart	Wiedeń	1786
23	<i>Prima la musica e poi le parole</i>	Giambattista Casti	Antonio Salieri	Wiedeń	1786
24	<i>L'impresario delle Smirne</i>	Giuseppe Maria Foppa	Giuseppe Rossi	Wenecja	1793
25	<i>La cantatrice bizzarra</i>	Valentino Fioravanti	Valentino Fioravanti		1796
26	<i>L'impresario burlato</i>	Francescantonio Signoretti	Luigi Mosca	Neapol	1797
27	<i>Le cantatrici villane</i>	Giuseppe Palomba	Valentino Fioravanti	Neapol	1799
28	<i>I virtuosi</i>	Gaetano Rossi	Simone Mayr	Wenecja	1801
29	<i>La cantatrice di spirito (La fiera)</i>	Giuseppe Palomba (adaptacja: G. Caravita)	Pietro Carlo Guglielmi	Neapol	1801
30	<i>La prova di un'opera seria</i>	Francesco Gnecco	Francesco Gnecco	Mediolan	1805
31	<i>I virtuosi ambulanti</i>	L. Belocchi	Valentino Fioravanti	Paryż	1807

Lp.	Tytuł opery	Libretto	Muzyka	Miejsce premiery	Rok premiery
32	<i>Il libretto alla moda</i>	Giovanni Bertati	Antonio Brunetti	Neapol	1808
33	<i>Il bureau teatrale</i>	nieznany	Giovanni Battista Bresciani	Brescia	1817
34	<i>I piccioli virtuosi ambulanti</i>	Bartolomeo Merelli	Gaetano Donizetti	Bergamo	1819
35	<i>Il fortunato inganno</i>	Andrea Leone Tottola	Gaetano Donizetti	Neapol	1823
36	<i>Le convenienze ed inconvenienze teatrali</i>	Domenico Gilardoni (za: Antonio Sografi)	Gaetano Donizetti	Neapol	1827
37	<i>L'impresario in progetto</i>	Antonio Lerma di Castelmezzano	Michele Ruta	Neapol	1873

Tabela opracowana na podstawie: *Opera and Ballet Primary Sources: A Guide to Digital Scores, Libretti, and Documents*, <https://sites.lib.byu.edu/obps/> (dostęp 25.10.2018).

BIBLIOGRAFIA

- Bellini Alice, *Music and „Music” in Eighteenth-Century Meta-Operatic Scores*, „Eighteenth-Century Music” 2009 vol. 6 nr 2, s. 183–207.
- Bewley Donald, *Opera within Opera: Contexts for a Metastasian Interlude*, [w:] *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, red. Gerhard Fischer, Bernhard Greiner, Rodopi, Amsterdam–New York 2007, s. 335–346.
- Bristiger Michał, *Refleksje na temat muzyki Rossiniego i jej przesilenia w „Semiramidzie”*, [w:] idem, *Mysł muzyczna. Studia wybrane*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2001, s. 150–158.
- Canonica Aurelio, Teodonio Marcello, *Uno alla volta per carità. Il barbiere di Siviglia: analisi storico-letteraria e musicale*, Castelvetti, Roma 2016.
- Carnini Daniele, *Rossini l'economista. Un esempio di strategia iterativa*, „La Fenice prima dell'Opera” 2008 nr 3, s. 11–22.
- Cimarosa Domenico, *L'impresario in angustie*, red. Simone Perugini, Artaria, Wellington 2011.
- Danuser Hermann, *Metamusik*, Edition Argus, Schliengen 2017.
- Glixon Beth, Glixon Jonathan, *Inventing the Business of the Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford University Press, Oxford 2006.
- La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*, red. Francesca Savoia, Costa & Nolan, Genova 1988.
- Lamacchia Saverio, *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame del „Barbiere” di Rossini*, De Sono Associazione per la musica, Bologna 2008.
- Marcello Benedetto, *Il teatro alla moda*, Diastema Editrice, Treviso 2015.
- Opera and Ballet Primary Sources: A Guide to Digital Scores, Libretti, and Documents*, <https://sites.lib.byu.edu/obps/> (dostęp 25.10.2018).
- Radiciotti Giuseppe, *Gioacchino Rossini*, Formiggini, Tivoli 1927.
- Rosen Charles, *Inventor of Modern Opera*, „The New York Review” October 27 1988, <https://www.nybooks.com/articles/1988/10/27/inventor-of-modern-opera/> (dostęp 1.11.2018).
- Rosselli John, *Opera Industry from Cimarosa to Verdi. The Role of the Impresario*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.
- Weiss Piero, *Reviewed Work(s): The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario by John Rosselli*, „Journal of the American Musicological Society” 1987 vol. 40 nr 3, s. 557–565.

SUMMARY

Paweł Siechowicz

The barber as an impresario.
The influence of economics on musical output in the case of the impresario model of Italian opera production

The article discusses the impresario model of Italian opera production, which determined its character from the beginnings of public theatre

until the events initiated by the Spring of Nations. The sequence of the levels at which economics influenced musical output is examined through an analysis of the changes in the ways that the impresario is present in Italian opera. Initially, impresario is the organizer of operatic productions; secondly, he becomes the subject of satire expressed in written form, i.e., in music criticism; thirdly, impresario appears on stage as one of the characters in the operatic play; fourthly, it is impresario who provides the model for the character of the barber in Gioacchino Rossini's *The Barber of Seville*. The passage through the successive levels is shown in a historical perspective as a process, moving from the beginnings of the existence of a specific economic model of music production, through its negation in the form of criticism and satire, to its assimilation within the artistic creation.

Keywords

impresario, metaopera, barber, opera production, Rossini