PAŃSTWOWA OPERA ŚLĄSKA W BYTOMIU

COSI FAN TUTTE

WOLFGANG AMADEUSZ MOZART

obraz olejny Barbary Kraft

PAŃSTWOWA OPERA ŚLĄSKA W BYTOMIU

Dyrektor: TADEUSZ SERAFIN

Wolfgang Amadeusz Mozart

COSI FAN TUTTE

ossia La scuola degli amanti

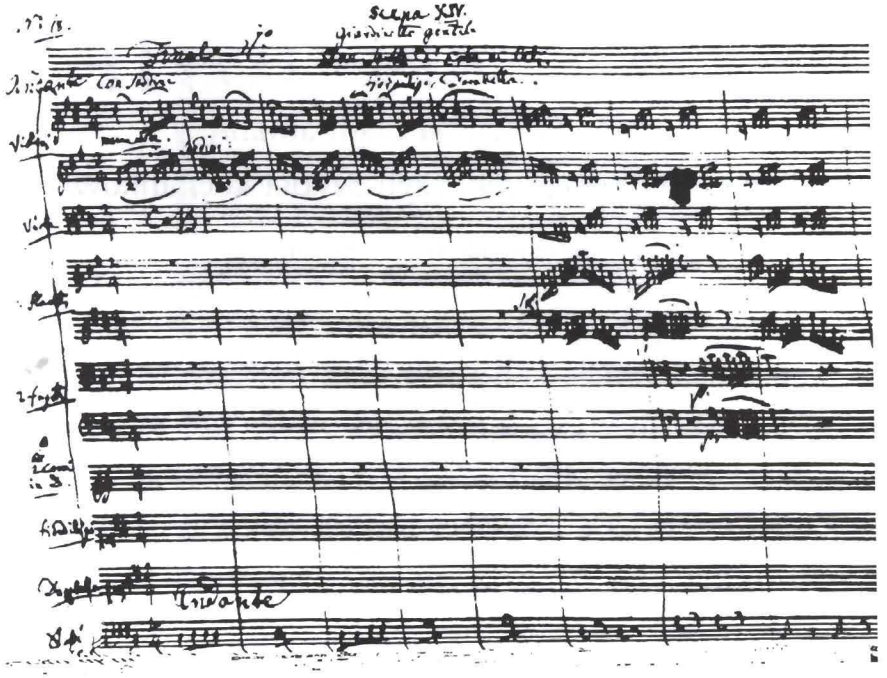
(Tak czynią wszystkie, czyli Szkoła kochanków)

opera komiczna w 2 aktach

Libretto: LORENZO DA PONTE

Tekst w wersji mieszanej:
arie w języku włoskim,
recitatywy polskim
w przekładzie W. Ormickiego

Kierownictwo muzyczne	**ROBERT SATANOWSKI**
Incenizacja i reżyseria:	**HENRYK KONWIŃSKI**
Scenografia:	**BARBARA JANKOWSKA**
Współpraca muzyczna:	**JERZY MATULA**
Kierownictwo chóru:	**KRYSTYNA ŚWIDER**
Asystenci reżysera:	**TADEUSZ ŚWIECHOWICZ**
	FELIKS WIDERA
Asystenci scenografa:	**NATALIA CHRZANOWSKA**
	MIECZYSŁAW ŁOZIŃSKI

PREMIERA W OPERZE ŚLĄSKIEJ – 22 STYCZNIA 1995

Fragment oryginalnego zapisu partytury końcowej sceny 1 aktu "Cosi fan tutte"

Redakcja programu: **TADEUSZ KIJONKA**

W programie zamieszczono projekty kostiumów Barbary Jankowskiej

Dzieła sceniczne W.A. MOZARTA

APOLLO ET HYACINTHUS *(Apollo i Hiacynt)*
– komedia łacińska; prapremiera – Salzburg, 13.V.1767
BASTIEN I BASTIENNE
– śpiewogra w 1 akcie; prapremiera – Wiedeń, październik 1768
LA FINTA SEMPLICE *(Udana niewinność)*
– opera buffa w 3 aktach; prapremiera – Salzburg, 1.V.1769
MITRYDATES, KRÓL PONTU
– opera seria w 3 aktach; prapremiera – Mediolan, 26.XII.1770
SERENATA TEATRALE *(Serenada teatralna)*
– w 2 aktach; prapremiera – Mediolan, wrzesień 1771
ASCONIO IN ALBA
– opera seria; prapremiera – Mediolan, 17.X.1771
IL SOGNO DI SCIPIONE *(Sen Scypiona)*
– opera seria; prapremiera – Salzburg, maj 1772
LUCIO SILLA
– drama muzyczna w 3 aktach; prapremiera – Mediolan, 26.XII.1772
LA FINTA GIARDINIERA *(Rzekoma ogrodniczka)*
– opera buffa w 3 aktach; prapremiera – Monachium, 13.I.1775
IL RE PASTORE *(Król Pasterz)*
– drama muzyczna w 2 aktach; prapremiera – Salzburg, 23.IV.1775
ZAIDA
– śpiewogra w 2 aktach (1779); prapremiera – Frankfurt, 27.I.1866
IDOMENO, KRÓL KRETY
– opera seria w 3 aktach; prapremiera – Monachium, 29.I.1781
UPROWADZENIE Z SERAJU
– opera komiczna w 3 aktach; prapremiera – Wiedeń, 16.VII.1782
DYREKTOR TEATRU
– komedia muzyczna w 1 akcie; prapremiera – Wiedeń, 11.II.1786
WESELE FIGARA
– opera buffa w 4 aktach; prapremiera – Wiedeń, 1.V.1786
DON GIOVANNI *(Don Juan)*
– drama giocoso w 2 aktach; prapremiera – Praga, 29.X.1787
COSI FAN TUTTE
– opera buffa w 2 aktach; prapremiera – Wiedeń, 26.I.1790
CZARODZIEJSKI FLET
– opera buffa w 2 aktach; prapremiera – Wiedeń, 30.IX.1791
ŁASKAWOŚĆ TYTUSA
– opera seria w 2 aktach; prapremiera – Praga, 6.IX.1791

Ferrando *Dorabella* *Alfonso*

TREŚĆ

AKT I

OBRAZ 1. *Dwaj młodzi oficerowie, Guglielmo i Ferrando, wysławiają urodę, wdzięk oraz cnotę swych bogdanek – Fiordiligi i Dorabelli. Starszy od nich i sceptycznie do piękniejszej połowy ludzkiego rodu nastawiony Don Alfonso podrwiwa z ich zapału i utrzymując, że na kobiecą wierność nigdy nie można liczyć, proponuje zakład: niechaj młodzieńcy zgodzą się wystawić swe narzeczone na próbę, a z pewnością przekonają się o ich niestałości. Ferrando i Guglielmo, pewni uczuć obu dziewcząt, chętnie przyjmują zakład.*

OBRAZ 2. *Don Alfonso przystępuje do wprowadzenia w życie zamierzonego planu. Udaje się do domu Fiordiligi i Dorabelli, aby je zawiadomić, że ich narzeczeni otrzymali rozkaz natychmiastowego stawienia się w pułku, który właśnie wyrusza na wojnę (aria „Vorrei dir"). Dziewczęta są zrozpaczone i gdy zjawiają się Guglielmo i Ferrando, następuje wzruszająca scena pożegnania, ujęta w formę wspaniałego kwartetu.*

OBRAZ 3. *Obie siostry tęsknią za swymi narzeczonymi i z oburzeniem odrzucają radę pokojowej Despiny, aby w innym towarzystwie poszukały nieco pociechy i rozrywki (aria Dorabelli „Ah, scostat"). Don Alfonso sam zamierza im owo towarzystwo narzucić i – przekupiwszy uprzednio Despinę – wprowadza do ich domu dwóch wielce przystojnych i bogatych Albańczyków, którzy natychmiast poczynają zalecać się do Fiordiligi i Dorabelli. Obu siostrom nie przychodzi oczywiście do głowy, że ci rzekomi Albańczycy to Ferrando i Guglielmo, z których każdy w przebraniu zaleca się do narzeczonej swego przyjaciela, aby w ten sposób wypróbować ich stałość i wierność.*

Despina *Gugielmo* *Fiordiligi*

LIBRETTA

Fiordiligi (aria „Come scoglio") i Dorabella wychodzą jednak zwycięsko z pierwszej próby i, ku skrytej radości Ferranda i Guglielma, odrzucają zaloty rzekomych Albańczyków.

OBRAZ 4. *Nie jest w stanie wzruszyć dziewcząt nawet fakt, że obaj egzotyczni goście, zrozpaczeni ich nieczułością, zażywają truciznę, której skutek – jak stwierdza przebrana za lekarza Despina – zniweczyć może tylko pocałunek.*

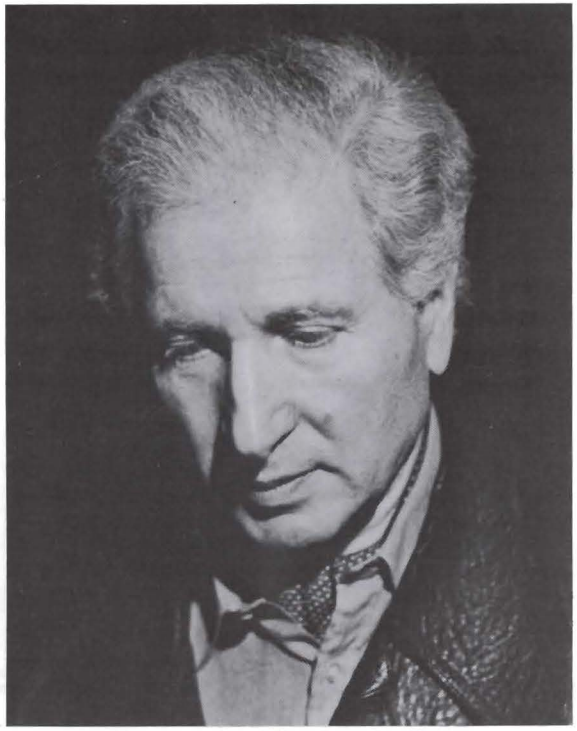
AKT II

OBRAZ 1. *Dopiero po długich namowach ze strony Despiny Fiordiligi i Dorabella godzą się na chwilę rozmowy z „Albańczykami".*

OBRAZ 2. *Obie siostry ulegają w końcu gorącym namowom i miłosnym zaklęciom rzekomych egzotycznych przybyszów i ostatecznie nawet zgadzają się ich poślubić. Ferrando i Guglielmo są oczywiście zrozpaczeni niewiernością swych bogdanek, lecz Don Alfonso pociesza ich, że Fiordiligi i Dorabella nie są w gruncie rzeczy gorsze od innych, bowiem: cosi fan tutte – tak czynią wszystkie.*

OBRAZ 3. *– finał. Następuje arcyzabawna scena zaślubin Fiordiligi i Dorabelli z Albańczykami, którzy w momencie, gdy przebrana za notariusza Despina podsuwa im do podpisania kontrakty ślubne, wymykają się na moment, by zaraz pojawić się znowu, lecz już jako wracający z wojny Ferrando i Guglielmo. Czynią oni oczywiście gorzkie wyrzuty swym wielce skonfundowanym narzeczonym, lecz znowu Don Alfonso uspokaja ich wzburzenie – i wszystko kończy się szczęśliwie.*

(Z „Przewodnika operowego" Józefa Kańskiego)



ROBERT SATANOWSKI – kierownictwo muzyczne

Dorobek artystyczny Roberta Satanowskiego w dziedzinie opery to ponad 100 pozycji wystawionych pod jego batutą na scenach polskich i zagranicznych. Spośród osiągnięć, które przejdą do historii opery w Polsce, na szczególną uwagę zasługuje wystawienie na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie pod jego batutą, dzień po dniu – po raz pierwszy w Polsce – tetralogii Ryszarda Wagnera PIERŚCIEŃ NIBELUNGA („Złoto Renu", „Walkiria", „Zygfryd", „Zmierzch bogów").

Robert Satanowski ma także szczególne zasługi w kierowaniu teatrami operowymi – w Polsce z wielkimi sukcesami prowadził Operę Poznańską (1963-1969), następnie Operę Krakowską (1975-1977), Wrocławską (1977-1982) oraz Teatr Wielki w Warszawie, którego dyrektorem naczelnym i artystycznym był w latach 1981-1991, zapisując w historii tej sceny wybitne dokonania.

Za granicą z tytułem generalnego dyrektora muzycznego kierował Operą i Orkiestrą Symfoniczną Dolnej Nadrenii w Krefeld (1969-1976), podobnie w Chemnitz (1958-1960). W latach 1968-1971 był stałym dyrygentem gościnnym w Zurychu, później – Filharmonii w Bilbao (1982-1986).

W pierwszym okresie kariery uprawiał głównie muzykę symfoniczną: w latach 1951-1954 dyrygent Filharmonii Lubelskiej, w 1954-1958 kierownik artystyczny Filharmonii Pomorskiej oraz – po powrocie z zagranicy – dyrektor Filharmonii Poznańskiej (1961-1963).

Robert Satanowski ma w dorobku wiele nagrań, w tym muzyki polskiej, którą propagował zawsze, szczególną uwagą darząc twórczość Karola Szymanowskiego. Od roku 1993 jako dyrygent gościnny współpracuje stale z Operą Śląską – m. in. prowadzi spektakle „Halki", „Strasznego dworu", „Cyrulika sewilskiego" i „Toski".

TRYUMF DUCHA NAD MATERIĄ

Rozmowa z Robertem Satanowskim

– *Doświadczenia i związki osobiste z Mozartem – Roberta Satanowskiego, dyrygenta i dyrektora?*

– Byłem wychowany na klasycznej triadzie: Haydn, Mozart, Beethoven. Toteż od pierwszych występów te nazwiska – symbole, szczególnie ważyły na moim rozumieniu muzyki i kształtowaniu wrażliwości. Przypadek zdarzył, że pierwszą operą, jaką poprowadziłem w życiu – i to poza krajem – było „Uprowadzenie z seraju". Następną był „Czarodziejski flet". Wnet doszły i pozostałe. Otóż wielokrotnie realizowałem jego poszczególne dzieła sceniczne, ale za każdym razem jakby na nowo, przyswajając sobie coraz pełniej to co nazywamy stylem Mozarta. Lecz przede wszystkim jego kompozycje pojawiały się w moim repertuarze koncertowym – symfonie, koncerty instrumentalne, no i oczywiście „Requiem".
Większość tych realizacji operowych miała miejsce za granicą. I tak na scenach niemieckich wielokrotnie dyrygowałem wszystkimi spośród najważniejszych tytułów.

– *A „Cosi fan tutte"?...*

– Pierwszy raz poprowadziłem tę operę we Włoszech, w Genui, z plejadą znakomitych śpiewaków. Jestem także przywiązany do realizacji wrocławskiej tego dzieła, również z udziałem włoskich solistów. Później, w roku 1986 wznawiałem „Cosi fan tutte" w Teatrze Wielkim w Moskwie.

– *Mozarta wystawia się w różnych konwencjach – poczynając od wzorca teatru barokowego, po ascetyczne rozwiązania w oprawie świata epoki komputerów. Muzyka jest zawsze ta sama. Czy istnieje coś takiego jak konwencja teatru mozartowskiego?*

– Odpowiedź musi być z konieczności dyskusyjna. W ostatnim dwudziestoleciu przeżyliśmy istną rewolucję inscenizacyjną dzieł operowych. Lecz rewolucja – to nie zawsze postęp. Nie zaprzeczam, iż należy szukać rozwiązań oryginalnych oraz nowych sposobów by wyrazić przesłania zawarte w dziele operowym. Nie może to jednak prowadzić do wynaturzeń jego istoty. Moim zdaniem każde autentyczne dzieło sztuki operowej posiada swoją własną, indywidualną i s t n o ś ć, której gwałcić nie wolno. Szokujące eksperymenty, mające na celu pokazanie wyjątkowej pomysłowości reżysera, są – w moim przekonaniu – świadectwem jego niewiary w muzykę, w dzieło kompozytora jednoczące przecież treść literacką z muzyką w jednorodnym, syntetycznym zespoleniu. Jestem przeciwnikiem wszelkiej jednostronności interpretacyjnej oraz egoistycznej dominacji któregokolwiek z realizatorów.

– *Wystawienie opery Mozarta jest zawsze poważną próbą artystyczną, nawet jeśli to są pozycje o tak na pozór błahej tematyce jak „Cosi fan tutte". Z czego to wynika?*

– Częściowa odpowiedź mieści się w tym co już powiedziałem. Ale u Mozarta jedność wszystkich elementów zawarta jest z taką przekonywującą artystycznie mocą w samej naturze dzieła, że każda realizacja wymaga wirtuozerii. Tutaj tempo, rygor rytmiczny, fraza, dynamika, barwa, wyraz i emocja muszą być całkowicie

zsynchronizowane tworząc wrażenie naiwnej i niewinnej konieczności – jakiej doznajemy podziwiając kwiat róży, czy śpiew skowronka.

– *Był w muzyce wielkim nowatorem, choć nie burzycielem. Na przykład na gruncie opery nie stworzył nowego rodzaju, natomiast rozwinął i wzbogacił istniejące formy – opery seria, buffa, no i śpiewogry poczynając od „Uprowadzenia z seraju"... A przecież istnieje pojęcie opery mozartowskiej: w jakim stopniu wynika ono ze sfery muzyki – w jakim teatru?*

– U Mozarta mamy pełną harmonię: syntezę twórczości operowej. Tu nie ma niczego zbędnego, połowicznego, przypadkowego. Instrumentacja operuje świadomie w obrębie zamkniętych numerów określoną barwą, nadając poszczególnym scenom jednoznaczny koloryt, który należy właściwie odczytać.

– *Co innego muzyka instrumentalna, co innego – pomimo bezpośrednich związków – muzyka operowa, gdzie dochodzi jeszcze inny element: instrument ludzkiego głosu. Mozart to określona technika prowadzenia głosu oraz interpretacji. Na czym to polega?*

– Ja nie dostrzegam aż takiej różnicy. Jest ona naturalna i wynika z właściwego posługiwania się przyrodzonym instrumentem jakim jest głos ludzki. Zakładając, że jest technicznie wyszkolony oraz właściwie obsadzony. I tak, jak inaczej zestraja Mozart flety, oboje, klarnety, fagoty, trąbki, waltornie, puzony oraz poszczególne głosy w kwintecie smyczkowym, tak samo realizuje swoją wizję w śpiewie poprzez głos odpowiednio dobrany, władający wszystkimi arkanami techniki. To zaś oznacza szczególne wymogi jeśli chodzi o dynamikę poprzez którą Mozart wyraża niejednokrotnie psychologiczne niuanse.

– *Mozart cały jest zapisany w muzyce: charakterystyka postaci, klimat scen. Jego opery wymagają głosu o specyficznych cechach – mówi się o kimś: głos mozartowski i jest to kategoria o odpowiednich predyspozycjach w posługiwaniu się barwą i techniką.*

– Nie jest to pojęcie jednoznaczne, lecz umowne. Wymogi stawiane przez Mozarta związane są także z samym charakterem instrumentacji jego dzieł, która w zasadzie nie obciąża i nie wiąże głosu, lecz stara mu się pomóc, by mógł wzlecieć w obszar nieskażonego piękna samej muzyki. W operach Verdiego, Wagnera czy Pucciniego rola i funkcja orkiestry jest już inna. Nie oznacza to braku wyrazu, lecz w samym założeniu dzieła te przeznaczone są dla większych, z natury cięższych głosów, operujących sztuką wokalną w innej już konwencji niż klasyczna czy rokkokowa. Tu na czoło wysuwa się pełna romantycznej emfazy ekspresja dramatyczna. Inna rzecz, iż nie wszyscy, nawet wielcy kompozytorzy operowi potrafili tworzyć w swych dziełach muzykę sugestywną. U Mozarta metrorytm, tempo i dynamika zawierają w sobie to co najważniejsze – projekcję psychologiczną postaci. Mozart nie opisuje – lecz wyraża.

– *„Cosi fan tutte", opera w istocie kameralna, rozpisana na kilka głosów i niewielki chór, ma opinię dzieła szczególnie trudnego. Dlaczego – i czy słusznie?*

– To opera wyjątkowa nawet w twórczości Mozarta, napisana bez mała z matematyczną, krystaliczną jasnością i konsekwencją. Kochające się pary to sopran i baryton oraz mezzosopran i tenor – stanowiące „jądro" wokalnej skali głosów kobiecych i męskich. Pomiędzy nimi rozegra się dramat i komedia pomyłek, niekonsekwencji, namiętności, miłości. Owo „jądro" otoczone jest jasnym, bez mała koloraturowym brzmieniem głosu Despiny i basem Don Alfonso, którzy odgrywają tutaj rolę dwóch zręcznych dłoni – różnych, lecz działających wspólnie, przesuwających na szachownicy wydarzeń owe, nie zawsze świadome siebie, swoich uczuć, tęsknot i marzeń figury zakochanych w sobie narzeczonych. I jeszcze jedno: otóż w operze tej – jak w żadnym innym dziele Mozarta – możemy dojrzeć i usłyszeć dwie nakładające się na siebie warstwy. Pierwsza jest wytworem dość frywolnej intrygi, lecz na dnie tych wszystkich pikantnych, żartobliwych, a przy tym wręcz nieprawdopodobnych zdarzeń kryją się tęsknoty i marzenia idealnej natury.

– *Już z tych komentarzy wynika, iż praca nad „Cosi fan tutte" przypomina robotę jubilera. Liczy się szczególnie precyzja. Ale jakiego rodzaju precyzja, bo nie tylko ta zapisana w partyturze?*

– U Mozarta wszystko zapisane jest w partyturze. Kto ją odczyta w całości i bez wydziwień – ten osiągnie interpretację właściwą intencji i wizji kompozytora.

– *Mozart to zawsze radość muzykowania – a więc i poczucie wyzwolenia.*

– Owa radość i promienność muzyki Mozarta wyraża się w tryumfie ducha nad materią. Kiedy wszystko co każe myśleć – zaznaczam: myśleć ... o frazie, dynamice, tempach, tekście itd. ... zostanie całkowicie przekazane do podświadomości, jawi się cudowna rozkosz czystej muzyki. Wzięta jest ona w całości z ducha a nie odwrotnie. Mozart w przeciwieństwie do, na przykład Beethovena nie pisze szkiców, nie formuje programowych zasad, nie koryguje zapisu tak długo aż osiągnie postać finalną. On z miejsca tworzy formy ostateczne jakby czerpał tę muzykę ze sfery będącej poza naszym oglądem a która materializuje się w chwili, kiedy się objawia.

Rozmawiał: TADEUSZ KIJONKA

BARBARA JANKOWSKA

scenografia

Studia w zakresie scenografii – w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem prof. Andrzeja Stopki (1957). Od roku 1958 współpracuje z teatrami całego kraju, głównie dramatycznymi. W dorobku projekty do 145 premier. W operze m.in. realizacje: "La serva padrona" Pergolesiego, "Don Pasquale" Donizettiego, "Cyganeria" Pucciniego, "Jezioro łabędzie" Czajkowskiego (w tym w Operze Śląskiej w 1975). Projekty dekoracji i kostiumów do "Cosi fan tutte" we Wrocławiu w okresie dyrekcji R. Satanowskiego.

RESZTA JEST KOSTIUMEM

Rozmowa z Henrykiem Konwińskim

– *Zdanie Mozarta wypowiedziane podczas realizacji „Uprowadzenia z seraju" wyraża istotę pojmowania przez niego sztuki operowej. Otóż stwierdził, że „w operze poezja musi być córką całkowicie posłuszną muzyce". Rzecz w tym – czy całkowicie?*

– To zdanie można odnieść do opery w ogóle. W każdym przypadku oczywista i obowiązująca jest wierność partyturze. Jednak dzieła Mozarta wymagają szczególnej wierności i precyzji. Są jak cudowny, inkrustowany szwajcarski zegarek o wyjątkowo czułym mechanizmie. Toteż w tym wypadku należy wypełniać ruchem także to, co znajduje się pomiędzy dźwiękami, bo i ta sfera jest w dziełach Mozarta nader istotna.

– *Czy w takim razie można mówić o zasadach mozartowskiego stylu teatru operowego?*

– Styl jest pojęciem względnym. Moim zdaniem nie ma czegoś takiego jak konwencja czy kanon mozartowskiego teatru. Chodzi głównie o wierność muzyce tamtej epoki, a ponieważ Mozart był jej najwybitniejszym przedstawicielem – rzec można: klasykiem klasycyzmu ... to co rozumie się przez styl, polega na szczególnej wierności muzyce i temu co wizualnie z nią się wiąże, ale nie w sensie dosłownej ilustracyjności oraz zamykaniu się w scenerii jego czasów.

– *Własne doświadczenia z Mozartem Henryka Konwińskiego to choreografia i ruch sceniczny do „Così fan tutte" właśnie i „Czarodziejskiego fletu" oraz kompozycja choreograficzna wpisana w Symfonię g-moll. Wszystkie te realizacje wiążą się ze sceną bytomską. Jaki typ ruchu, gestu, obrazu podpowiada muzyka Mozarta?*

– To już są wyłącznie moje odczucia i wyobrażenia. Mozart jest w sumie żywiołowy, lecz wyważony z matematyczną precyzją. Jest spontaniczny i naturalny jeśli jego muzyki nie sprowadza się wyłącznie do formy. Oczywiście, nie tłumaczy życia wprost, ale je wyraża z naturalnością i finezją idealnego zwierciadła. Trzeba więc inscenizować obrazy podporządkowane istocie tej muzyki, lecz z myślą o żywych ludziach. Reszta jest kostjumem.

– *„Così fan tutte" to opera szczególna. Rodzaj bibelotu scenicznego. Są natomiast sprzeczne zdania co do wartości libretta – jedni uznają je za doskonałe, inni za ułomne, bo aż tak nieprawdopodobne ...*

– Opowiadam się za opinią pierwszą. Uważam, że walorem znaczącym tej opery jest także świetne libretto, idealnie przystające do muzyki. Jest to po prostu pyszna, klasyczna komedia.. A że sytuacje są nieprawdopodobne? Gdyby stosować tego rodzaju kryteria – to samo można by zarzucić Szekspirowi i jego komedii omyłek. Ta opera to po prostu znakomita, szampańska zabawa, której istota polega na nieprawdopodobieństwie, a więc akceptacji pewnej teatralnej umowy.

– *Są zdania, że opera ta pod względem formy nawiązuje do teatru dell'arte: obie podmienione sobie pary wydają się być marionetkami, którymi kieruje przewrotny Don Alfonso.*

– Tak jest. Don Alfonso to chichoczący zza parawanu deus –prześmiewca, który ustawił na szachownicy figurki i bawi się poszczególnymi układami. Aktorzy przez długi czas mają wrażenie, iż są postaciami suwerennymi, nim wreszcie zorientują się, że byli igraszką w ręku szydercy.

– *Właściwie chodzi o dowiedzenie, że „tak czynią uszystkie". W tym wypadku dopuszczalna jest znaczna swoboda w traktowaniu erotyzmu. Czy można określić granice tej swobody? Haniuszkiewicz na przykład rozegrał sprawę na wielkim, uszechobecnym łożu?*

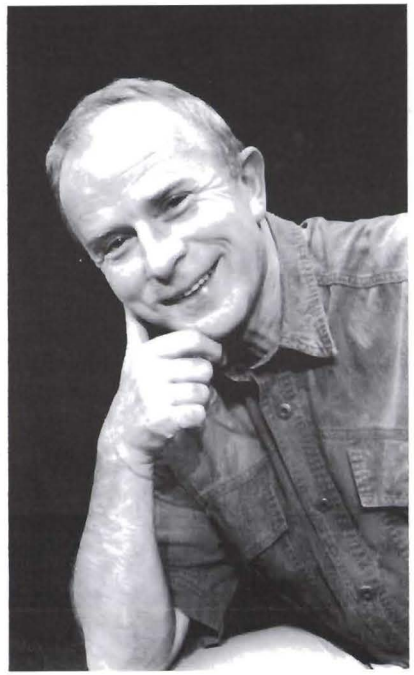
– Łoże jest tu zawsze obecne, lecz raczej w domyśle. Mozart z zasady unikał dosłowności, lecz lubił drażnić frywolnością. To zresztą słychać w muzyce,

HENRYK KONWIŃSKI

inscenizacja i reżyseria

Choreograf, reżyser – od roku 1973 związany z Operą Śląską, m.in. etatowy kierownik baletu i choreograf (wcześniej solista w zespole Conrada Drzewieckiego w Operze Poznańskiej). W dorobku kilkadziesiąt pozycji – układów choreograficznych, reżyserii i scen tanecznych, w tym na scenie bytomskiej m. in. balety – „Stworzenie świata" Pietrowa, „Jezioro łabędzie" Czajkowskiego, „Coppelia" Delibes'a, „Carmen" Szczedrina, „Harnasie" i „Stabat Mater" Szymanowskiego, „Siedem grzechów głównych" K. Weilla, „Królewna Śnieżka" Pawłowskiego, „Ad montes" – balety tatrzańskie W. Kilara; opery – „Salome" Straussa, „Straszny dwór" Moniuszki, „Kościej nieśmiertelny" Rimskiego-Korsakowa, „Madama Butterfly" Pucciniego, „Ernani" i „Rigoletto" Verdiego.

W dorobku również liczne realizacje w teatrach operowych Poznania, Warszawy, Gdańska, Bydgoszczy, Wrocławia oraz scenach muzycznych i dramatycznych Śląska.



ów nastrój kokieterii i erotyzmu, ale jako rodzaj gry. U Mozarta cały urok tkwi właśnie w granicach, których się nie przekracza.

– *Twierdził, że namiętności, nawet gwałtowne, nie powinny nigdy wzbudzać niesmaku a muzyka, nawet w żadnych sytuacjach nie może obrażać uszu i musi się podobać pozostając muzyką.*

– To ważne dla właściwego odczytania nie tylko zawartości libretta, ale i partytury mozartowskich oper. Takt, umiar, wdzięk gry i aluzji, elegancja, a jeśli rubaszność – to jednak daleka od wulgarności.

– *Po serii oper dramatycznych – Così ..., swoista błyskotka na nieuielki zespół. A okazuje się, że bardziej pracochłonna niż „Ernani" czy „Rigoletto". Komedia jest formą jednak trudniejszą?*

– W tej operze muzyka jest tak ruchliwa i musująca, że nie można, jak na przykład w „Ernanim", uformować zbiorowe sceny i działać potęgą statycznego w istocie obrazu. Tu nie ma długich fraz ani czasu na patetyczne fermaty. Tu każda nuta się skrzy i trzeba to oddać plastyką ruchu. A więc praca nad detalem, filigranowa, przy użyciu delikatnych narzędzi. No i efekty komiczne, które zawsze wymagają szczególnego wysiłku.

– *Czy mieszana wersja tekstu jest w związku z tym trafnym wyborem?*

– To zawsze problem. Ze względu na brzmienie arii w języku oryginału śpiewane będą po włosku. Natomiast recitativy, które są najściślej sprzężone z akcją i zawierają to co szczególnie ważne dla intrygi i dowcipu, śpiewane będą po polsku. Chodzi o to, by widz wiedział co, dlaczego i z kim. No i śmiał się rozumiejąc słowa.

– *A co reżyser chce szczególnie wydobyć, podkreślić. Jakie przesłanie wynika z perypetii podmienionych zalotników?*

– Jak często w komedii, chodzi o ukazanie ułomności natury ludzkiej i zmienności charakterów. Ale także zaznaczenie wielkości przebaczenia, bo i to liczy się w miłości wystawionej lekkomyślnie na próbę. Na szczęście wszystko dobrze się kończy, bo i o to chodzi.

Rozmawiał: TADEUSZ KIJONKA

MOZART

Salzburg: 27.01.1756, urodziny – Wiedeń: 5.12.1791, nagła śmierć w okolicznościach tajemniczych. W tych ramach zamyka się jedna z najbardziej niezwykłych biografii twórczych w całych dziejach, która zawsze fascynowała – od najwcześniejszych lat życia, gdy jako „Wunderkind" Wolfgang Amadeusz Mozart wędrował po Europie – a i dziś, po dwu wiekach wzbudza uczucia podobne.

Nie dożył trzydziestego szóstego roku. Komponował lat trzydzieści i czynił to, mimo kaprysów przeznaczenia, z systematyczną pasją. Poraża ogrom wysiłku twórczego – teka mozartowska obejmuje, według katalogu Ludwika von Köchel, znacznie ponad sześćset dzieł. Są w tym wykazie zarówno rzeczy dojrzałe, jak też drobiazgi tworzone przez dziecko, od cyklu menuetów począwszy. Przekazy świadczą, że jeszcze wcześniej, wkrótce po tym, gdy towarzysząc ćwiczącej grę na klawesynie siostrze Nannerl poznawać zaczął podstawy muzyki, próbował Wolfgang twórczości i to od razu w ambitnej formie koncertu klawesynowego. Nie dobiegł wtedy nawet lat sześciu. W dwunastym roku pisze pierwszą, nie do pominięcia jednak w perspektywie historii teatru muzycznego operę. Niespełna trzydziestoletni jest autorem „Wesela Figara", „Don Juana", „Czarodziejskiego fletu".

DZIECKO ZDOBYWA ŚWIAT

Ojciec artysty, Leopold, był również muzykiem. Uczył w Kapellknaben Institut w Salzburgu, komponował symfonie, koncerty, formy kameralne. Jako skrzypek wydał szkołę gry na tym instrumencie. Przybył tu z Augsburga, wywodził się z rodziny rzemieślniczej, doszedł zaś do godności wicekapelmistrza orkiestry książęcej! Jedni biografowie widzą w nim ideał ojca przekazującego siódmemu dziecku, Wolfgangowi, wszystko, co osiągnął w sztuce kompozycji i wykonawstwa. Dla syna jest to świetny punkt wyjścia, darowane dziedzictwo artystyczne nie tylko w talencie, ale i w nagromadzonym doświadczeniu muzycznym. Inni osądzają Leopolda surowiej, postrzegając w jego sposobie kierowania synowskimi zdolnościami postawę „rentierską": ciągłe podróże i popisy przed możnymi ówczesnej Europy nadmiernie zużywają siły dziecka. Bardziej szło, przynajmniej z początku, o sensację niż o muzykę. Czy istotnie w nadużyciu sił witalnych mieści się zalążek przedwczesnego wygaśnięcia mozartowskiej energii życia, a wreszcie i przyczyna tajemniczej, śmiertelnej choroby, która przetnie pracę nad „Requiem" pisanym – samemu sobie?

Najpierw było Monachium i Wiedeń – a tu występy wraz z siostrą Anną-Marią przed cesarzem Franciszkiem I. Później przez miasta niemieckie odbywa Mozart drugą podróż – do Paryża, gdzie w roku 1764 ukazują się drukiem pierwsze jego sonaty. Dalszy trop wiedzie do Londynu i do Holandii, skąd przez Francję i Szwajcarię wraca kompozytor do rodzimego Salzburga. Mówiąc tylekroć o „samorodności" mozartowskiej muzyki, w której wysiłek kreacyjny pozostaje jakby niedosłyszalny, pamiętajmy o studiach, jakie podejmował Mozart właśnie w Salzburgu, trawiąc podstawowe dzieło kontrapunktyczne J. J. Fuxa: „Drogę do mistrzostwa" – „Gradus ad Parnassum". I znów Wiedeń, tym razem bez powodzenia. I na powrót Salzburg; teraz obejmuje artysta posadę w kapeli arcyksiążęcej, zatrudniającej także Leopolda.

W. A. Mozart w wieku lat 6. Rozpoczyna się czas wielkich koncertowych podróży po Europie cudownego dziecka

Szczególne znaczenie przypisać należy podróżom włoskim, zwłaszcza pierwszej, w roku 1769. Zapisując z pamięci wielogłosową, wykonywaną w Kaplicy Sykstyńskiej w Wielkim Tygodniu partyturę wokalną G. Allegriego, stanowiącą wyłączność Sykstyny, dowiódł Mozart wyjątkowego słuchu i umiejętności skupienia. Papież honoruje Wolfganga, dziecko przecież, orderem Złotej Ostrogi. W wieku czternastu lat zostaje kompozytor członkiem „Accademia filarmonica" w Bolonii.

Nieprzerwane powodzenie, zaszczyty, zamówienia muzyczne. I studia kompozytorskie u Padre Martiniego, uchodzącego podówczas za najwyższy w twórczości i teorii autorytet. Mapa z liniami wędrówek zagęszcza się. Jeszcze lat parę i rozpocznie się czas niepomyślny wolnego artysty, który zapłaci wysoką cenę za dokonane wybory.

SYNTEZA STYLU EPOKI

Dzięki ojcu i rozjazdom poznaje Mozart, co należało, z tradycji oraz całą aktualność nurtów muzycznych, sprawdza i krystalizuje swą odrębność twórczą, umacnia się w technice kompozytorskiej, określa estetycznie. Wybór, jakiego musiał dokonać, nie był łatwy: należało znaleźć się pomiędzy paryskim stylem rokoko i estetyką galanterii rodem ze szkoły berlińskiej, wybrzmieniami baroku, innowacjami mannheimczyków, między operą włoską i francuską, zwolennikami N. Picciniego i Ch. W. Glucka, w tym wszystkim zaś nawiązać wreszcie do źródeł rodzimych, z ich podłożem ludowym – i ukazać siebie „jedynego". Zapewne nie jest muzyka Mozarta wolna od któregoś ze wskazanych śladów, zwłaszcza włoskich, południowych. Co więcej – artysta jakby nie pragnął i nie potrzebował się z tego kręgu wyzwalać. Chłonność kompozytora wydaje się ogromnie rozległa, indywidualność wszakże kazała mu wszelkie nawiązania i inspiracje trawić i przekształcać. Tak powstała synteza pewnej konwencji: stylu epoki.

Rodzina kompozytora – siostra kompozytora Anna-Maria („Nannerl") i ojciec Leopold. Na ścianie – portret matki Anny. Obraz Johanna Nepomuka della Croce, 1780-1781

Czas zatarł XVIII-wieczne spory o „muzykę nową", pisane dziełami, uogólnił nawet różnice technik kompozytorskich. Nazywamy to teraz konwencją albo stylem klasycznym w jego kilku fazach. Stylowi temu Mozart właśnie, w utworach najdojrzalszych, dał przykład bodajże wyrazistszy niż „dworski" jeszcze Haydn, czy monumentalny, dążący wprost ku „obiecanej ziemi" romantyzmu Beethoven.

Być może, to ów konwencjonalizm był nie najmniej ważną przyczyną, iż w tak krótkim czasie stworzył Mozart tak wiele. Powód drugi wyznacza ogromna sprawność rzemiosła, a równocześnie łatwość komponowania, co wychodzi tu akurat na to samo. Dla przykładu: uwertura „Don Juana" powstała w jedną noc. W ogóle zadziwia tempo składania – nawet bez brulionu – partytur symfonicznych, a i operowych, znacznego przecież rozmiaru. Ale czy zapis nie bywa często prostą formalnością, uchwyceniem muzyki już przemyślanej, przeczutej i, w pamięci, gotowej? Zresztą nie zawsze jest tak „łatwo": w dedykacji sześciu kwartetów dla Haydna przyznaje Mozart, iż stanowią one efekt „długiego i mozolnego wysiłku".

Transpozycja doznań psychicznych i perypetii życiowych w wartości estetyczne jest procesem o ogromnym stopniu złożenia, dokonuje się zaś poprzez wiele faz pośrednich. Dlatego to, jak sądzimy, tyle dzieł „nie wiąże się" z dotkliwymi nieraz doświadczeniami Mozarta, zachowującego najczęściej – jak to odbiera Jachimecki – „pogodny liryzm ... atmosferę pokoju o jasnych stiukach i delikatnych mebelkach", podczas gdy „to, co się za oknami dzieje nie dotyka nas wprost".

Pogoda, jasność, ton lekki, wytworny, a niekiedy – jak w serenadzie „Muzykanci wiejscy" – przekształcający żart frywolny w rubaszność: sztuka bezpretensjonalna, prawie okolicznościowa – oto również perspektywa dla Mozarta. Ale rzecz jest w czymś innym: w dźwięku samym, wolnym od anegdoty nawet wówczas, gdy nacisk trudów codziennych ujawni w muzyce nutę bólu i nie natrętny, mozartowski sprzeciw.

MISTRZ FORM WSZYSTKICH

W ciągu trzech okresów twórczych obejmujących po lat dziesięć stworzył Mozart epokę. We wszystkich rodzajach powiedział słowo własne określające stylistykę dojrzałego klasycyzmu. Znaczna część badaczy pierwszeństwo wartości przypisuje dziełom scenicznym. Są pośród nich formy najrozmaitsze: opera buffa i seria, singspiel, komedia muzyczna, drama giocoso, widowisko fantastyczne. Odpowiednio różnicuje się także tematyka literacka: „Uprowadzenie z seraju", „Wesele Figara", „Don Giovanni", „Czarodziejski flet" – oto najczęściej wystawiane z szesnastu oper. Utworom religijnym przewodzi ukończone przez F. Süssmayera „Requiem". Dopełniają tego zakresu litanie, motety i msze, których zostawił Mozart piętnaście, z dwiema najznamienitszymi: w C-dur – „Koronacyjną" – i w c-moll. Dopowiedź scenicznej muzyki stanowią poniekąd arie, duety i tercety koncertowe; dodajmy jeszcze twórczość kantatową i pieśni. Osobne miejsce w historii muzyki zajęło ponad czterdzieści symfonii, przeszło trzy dziesiątki diwertiment i serenad. Szczególniejsze upodobanie znajdują także współcześni słuchacze w „Małej muzyce nocnej". Rejestr zawiera dalej czterdzieści pięć koncertów, głównie na fortepian, ale także na skrzypce, flet, klarnet, fagot, róg oraz na dwa i trzy instrumenty. Muzykę kameralną wypełnia pięć kwintetów, dwadzieścia sześć kwartetów, osiem triów, czterdzieści dwie sonaty skrzypcowe, kompozycje pianistyczne, w tym siedemnaście sonat, utwory na cztery ręce i duety fortepianowe.

Źródła różnią się nieco w liczbach, prawdą istotną pozostaje rozmiar pracy już nie tylko twórczej, ale po prostu fizycznej, jaką wykonał Mozart zapisując tak rozległy obszar muzyczny, którego biegunami są wielkie cykle wokalno-instrumentalne i dziecięce menuety, a w którym jest miejsce nawet na ciekawostkowe dziś „eksperymenty" dla muzycznego automatu czy harmoniki szklanej.

Niejedno swe dzieło Mozart wykonał, będąc przecież nie tylko obdarzonym zdolnościami improwizatorskimi kompozytorem, ale i odtwórcą o wysokim stopniu umiejętności w grze na instrumentach klawiszowych i smyczkowych.

Zawsze doskonale w rzemiośle, posiada dzieło mozartowskie jednak wyraźną hierarchię, mierzoną takimi kryteriami, jak siła inspiracji, oryginalność, rys osobisty. Mozart – „geniusz samorodny" – dojrzewa muzycznie prędko, jak krótko żyje, ale przecież jest to e w o l u c j a , rodzaj samoświadomości kompozytorskiej i twórczości krytycyzmu. Wszystko to dokonuje się nie samym talentem, lecz i wolą, nieustannym ruchem myśli.

ARTYSTA WOLNY

W róćmy jeszcze do biografii – po refleksję nad rzekomą układnością mozartowskiej muzyki. Czyż jest układny człowiek, który miał śmiałość zerwać liberię cierpliwie jeszcze donaszaną przez Haydna? W roku 1781 dojrzewa ostatecznie myśl o odmowie służby muzycznej u księcia Salzburga, arcybiskupa Hieronima Colloredo. Któregoś dnia naprzeciw strojnego mocodawcy staje nie upiększony legendą, nie poprawiony portretami, kompozytor – według listu siostry – „niski, o bladej, oliwkowej cerze, pospolitym wyrazie twarzy i niepozornej postaci". Dodajmy za współczesnym psychologiem (La Senne): typ „nerwowca", emocjonalny, lecz potrzebujący do działania silnych pobudek zewnętrznych,

odznaczający się reakcjami raczej powolnym za to trwałymi. Dialog był treściwy i ostry. W czasie niezbędnym do wygłoszenia kilku zwięzłych zdań, tylekroć przedtem upokarzany, a bardziej niż ktokolwiek świadom swoich wartości, stał się Mozart kompozytorem wstępującej społeczności mieszczańskiej – w muzyce był nim już zapewne wcześniej. Uwalniając się od przewagi Colloreda wyzwolił muzykę z kamerdynerstwa, z zawisłości od gustu możnowładcy, przygotował wolność Beethovenowi. Utrzymanie mają mu teraz zapewnić lekcje, koncerty, zamówienia. To nic, że okazała się owa społeczna śmiałość za trudna: w sferze godności była przełomem.

Na dziesięć ostatnich lat wiąże się Mozart z Wiedniem, skąd wyjeżdża już tylko do Pragi i miast niemieckich. Żyjąc w Wiedniu zbliżył się do Józefa Haydna, przedtem już stykał się z Gluckiem, Cannabichem, Piccinim, Sammartinim i wieloma innymi rozmaitej miary. Są to lata szczytowych osiągnięć – choć pełne trosk i kłopotów życiowych. Lecz ani na chwilę nie zaważy to na jego muzyce, obejmującej w s z y s t k i e gatunki i formy ukształtowane w tamtej epoce.

Biograf zamierzający vie romancée o Mozarcie łatwo zmieści to życie i dzieło w praktykowany przy takich sposobnościach pisarskich schemat: muzyczny dom, cudowne dziecko, talent wcześnie obudzony i wykorzystywany... Powodzenie, wojaże, miłostki. Jest i wielkie uczucie do śpiewaczki, Alojzy Weber, pochodzącej z rodziny, która wydała kompozytora tegoż nazwiska, Karola Marię. Jest cokolwiek rozsądne małżeństwo z jej siostrą Konstancją. Jest też, na przemian z zaszczytami, coraz częstsza a tak ludzka komedia omyłek. Ostatni obraz to kilkuosobowy kondukt, rozchodzący się pośród zawiei śnieżnej. Do wiedeńskiego cmentarza Sankt Marx dotrze Mozart – jego ciało – jedynie w towarzystwie urzędników żałobnych, by spocząć we wspólnym grobie, bez nazwiska.

RYSZARD GARBYŚ

Zona W. A. Mozarta – Konstancja

Kompozytor z synem Karolem

Plakat z wiedeńskiej prapremiery. To znamienne dla tamtych czasów – imię i nazwisko kompozytora na dalszym planie.

... CUDOWNA BAŃKA MYDLANA

Trzecia opera napisana we współpracy z librecistą Lorenzo da Ponte – i podobnie jak tamte genialna. Lecz „Cosi fan tutte", opera buffa w najczystszym stylu, nie miała oparcia w uznanym arcydziele scenicznym. „Wesele Figara" to jednak rzecz osnuta na zjadliwej komedii Pierre'a Beaumarchais, sztuce o niezwykłym podówczas wzięciu. Podobnie „Don Giovanni" („Don Juan") powstały na kanwie sławnego dramatu Moliera (wcześniej stał się tworzywem opery Giuseppe Gazzanigi pod tym tytułem, wystawionej w 1787 roku we Wiedniu). Tym razem we współpracy z wziętym librecistą powstał utwór nie związany z żadnym literackim pierwowzorem, do którego treść została zaczerpnięta z autentycznego ponoć, pikantnego zdarzenia z życia wiedeńskiego środowiska oficerskiego.

To, że „Cosi fan tutte" okazało się dziełem najwyższej próby jest przede wszystkim zasługą kompozytora; świadectwem miary talentu dramaturgicznego Mozarta obdarzonego instynktem idealnej formy – niezależnie od roli librecisty, który dostarczył kompozytorowi swój najlepszy tekst. Wysoko oceniając wkład autora libretta, Albert Einstein, biograf Mozarta stwierdził, iż *w tej najbardziej buffo z oper buffa* dostrzec można *uszędzie jego osobiste zaangażowanie w losy postaci (...) dlatego, że był wielkim dramaturgiem, a nie tylko wielkim melodystą.* W efekcie powstała opera, która zdaniem Einsteina niczym *cudowna bańka mydlana mieni się barwami buffonady, parodii, autentycznego i imaginowanego uczucia,* a jednocześnie właśnie ów dramaturgiczny zmysł różni tę *najbardziej włoską z uszystkich włoskich oper Mozarta* od innych dzieł w tym gatunku.

CZAS ARCYDZIEŁ

Trzy wymienione opery Mozarta to dzieła wielkiego cyklu wiedeńskiego, który otwiera „Uprowadzenie z seraju" (1781) a zamyka „Czarodziejski flet" (1790). Osiągnął w nich pełną syntezę stylów, form i środków

opery osiemnasto- wzorzec absolutny a opery klasycznej. z tych dzieł jest z sobą, przynależąc ku. I pomyśleć, że chodem, w czasie kim. Wspaniałą uwer niego" napisał Mozart w noc poprzedzającą jego twórczości nie „ludzkich miar". Na że samo przepisanie kopistę wszystkich by więcej czasu niż które trwało zaledwie

Lorenzo da Ponte

Każda z oper Mozarta to arcydzieło ten blok „Uprowa pierwszym niemiec od razu podnie artyzmu. Z kolei brawurowa komedia trzowskiej charaktery Giovanni" natomiast, pozytora jako „dramma giocoso" (wesoły dramat) jest tragifarsą o rysach monumentalnej tragedii. „Cosi fan tutte" jako opera buffa to arcydzieło formy o krystalicznej strukturze. Wreszcie „Czarodziejski flet" jednoczący elementy fantastycznej baśni i symbolicznego moralitetu olśniewa muzycznym przepychem oraz bogactwem form i nastrojów. Nie ma opery podobnej, która sama dla siebie pozostaje wzorem.

Wszystkie te dzieła, stanowiące ukoronowanie twórczości Mozarta na gruncie opery powstały w czasie, gdy kompozytor już w większym stopniu mógł decydować o wyborze tematów, współpracując z autorem, ***który zna się na teatrze***. Tak było w przypadku Lorenza da Ponte oraz Emanuela Schikanedera, z którymi pozostawał w ścisłym porozumieniu. Wcześniej pisał opery uzależniony warunkami zamówienia. Stworzony na zlecenie księcia bawarskiego, Karola Theodora, „Idomeneo, król Krety" miał jednoczyć arie w stylu włoskim z wystawną widowiskowością na wzór francuski. I taka opera w roku 1781 weszła na scenę monachijskiego Residenztheater.

Zaledwie 25-letni kompozytor jest już wówczas autorem pokaźnej liczby oper. Pierwszą napisało jeszcze „cudowne dziecko" objawiające już w 10 roku życia (w dorobku m.in. 3 symfonie!) zamiar pisania dla sceny. I wkrótce – nie licząc wcześniejszych prób – powstanie oparta na jednej z komedii Goldoniego pt. „La finta semplice" – opera buffa w 3 aktach z uwerturą i 26 numerami, napisana przez 12-letniego chłopca na zamówienie cesarza Józefa II.

IDEAŁ HARMONII

W okresie lat 1770-1775 pisze Mozart 6 oper pod rząd – co roku nową. Jednocześnie odbywa wyczerpujące podróże muzyczne i komponuje niezliczone utwory we wszystkich możliwych gatunkach. Sam przy tym nadzoruje wykonania i prowadzi prapremiery przechodząc wszystkie szczeble wtajemniczenia w tym arcytrudnym gatunku. Problem opery nie stanie się jednak kwestią głębszych rozważań popartych własną teorią, choć pewne wypowiedzi z lat późniejszych można przywołać, bardziej jednak o charakterze ogólnych zasad. I tak, już w okresie wiedeńskim, w liście do ojca wypowiada się na temat relacji słowa do muzyki, pisząc, iż *w operze poezja musi być córką całkowicie posłuszną muzyce*. Stwierdza także, że *namiętności nawet gwałtowne, nigdy nie powinny wzbudzać niesmaku, muzyka nawet w najstraszniejszych sytuacjach* (dramatu) *nigdy nie powinna obrażać uszu, tylko zawsze musi się słuchaczowi podobać, czyli zawsze musi pozostać muzyką*.

wiecznej, stwarzając przy tym zamknięty Jednocześnie każde nieporównywalne do odrębnego gatun- powstały jakby mimo- niewiarygodnie krót- turę do „Don Giovan- w ciągu kilku godzin prapremierę. Lecz do można stosować przykład obliczono, przez wytrawnego dzieł Mozarta zajęło życie kompozytora, 34 lata. wiedeńskich lat gatunku. Otwierające dzenie z seraju" jest kim singspielem, sionym na szczyty „Wesele Figara" to charakterów o mis- styce postaci. „Don określony przez kom-

Wyciąg fortepianowy sporządzony przez Mozarta

To ważne wyjaśnia dlaczego szych latach, gdy *między trwogą i* biste tragedie i cą jego muzyki, nie bezpośrednio ciążąc dźwięków. Wynikało na w kategoriach i harmonii unikającej stwierdził Hipolit muzyce *nikt nie śmieje – uśmiecha się, sąsiadują z uśmie wesół, nigdy nie nym. To nie jest też zwykły epikurej Rossini. On nie drwi uczuć i nie zadowala Dochodzi do niej od ponieważ dusza jego w wielkim artyście, instrumencie nie brak*

Słowa te szcze się do ostatniego Mozarta: szczyto

stwierdzenie, które nawet w najtrudniej- Mozart szamoce się *nadzieją*, nigdy oso- upokorzenia nie zmą- przeniknką do niej nad barwą i materią to z rozumienia piękwzniosłej sublimacji skrajności. Słusznie Taine, że w tej *kłamie i nikt się nie nawet gdy łzy chem. Gdy Mozart jest przestaje być szlachetmiłośnik uciech ani czyk błyskotliwy jak bynajmniej ze swych się pospolitą radością. czasu do czasu, jest giętka i ponieważ jak w pełnym żadnej struny*.

gólnie celnie odnoszą dziesięciolecia życia wych lat twórczości, choć naznaczonych wieloma przeciwnościami, biedą i poniewierką. Imponujący jest jednak dorobek tego okresu pod względem ilości utworów i form wypowiedzi: od kompozycji instrumentalnych i wokalnych mniejszego formatu, po symfonie, koncerty, msze i opery. Jest to czas pełnej krystalizacji stylu o własnych niepowtarzalnych rysach, który jednoczy w sobie wszystkie elementy muzycznego dziedzictwa w służbie idealnej harmonii *uyrazu i piękna*.

To lata po zerwaniu z arcybiskupem salzburskim hr Hieronimem Colloredo, gdy narastający sprzeciw przerodzi się w bunt i wypowiedzenie służby związanej z uzależnieniem i pozycją dworaka. Jest Mozart pierwszym artystą wolnym i niezależnym, który – zdaniem Paula Bekkera – jako *pieruszy daje sztuce bezpośredni obraz swej osobowości i swoich idei*. Osiada w Wiedniu, żeni się z Konstancją Weber i zakłada rodzinę. Jest rok 1781: i pozostało mu już tylko 10 lat życia – najwspanialszych w twórczości.

CZYSTY ŚMIECH

Do dzieł ostatnich należy opera buffa w 2 aktach napisana na przełomie lat 1789-1790 pod opisowym tytułem w stylu tamtej epoki, zawierającym istotę treści oraz przewrotny morał: „Cosi fan tutte ossia La scuola degli amanti" – „Tak czynią wszystkie, czyli Szkoła kochanków". Trzecia opera stworzona we współpracy z Lorenzo da Ponte powstała na zamówienie Józefa II, który opowiedział libreciście zabawną historię miłosną, która wydarzyła się ponoć w stolicy cesarstwa. Temat ten musiał zafrapować Lorenza da Ponte, któremu awantury miłosne nie były przecież obce.

Emanuel Conegliano, bo takie było jego pierwotne imię i nazwisko, pochodził z żydowskiej rodziny, która przeszła na wiarę katolicką przyjmując nazwisko biskupa-protektora. Urodził się w miasteczku Ceneda w pobliżu Wenecji i za namową ojca odbył studia teologiczne uzyskując święcenia kapłańskie. Jednak radykalne poglądy, które głosił oraz pociąg do kobiet spowodowały, że został wygnany z Wenecji. Na dłuższy czas osiadł w Dreźnie jako nauczyciel retoryki i muzyki, później pojawił się w Wiedniu, gdzie dzięki Antonio Salieriemu, któremu dostarcza librett, zyskał nawet intratny tytuł cesarskiego poety teatralnego. Lecz już niedługo było mu sądzone pełnić tę funkcję. Następca Józefa II pozbawia go dworskiej posady a gdy ujawnia się fakt, że to Lorenzo da Ponte jest autorem pamfletu na cesarza, Leopold II nakazuje mu opuścić Wiedeń. Dalsze jego losy są burzliwe i nie wolne od licznych upadków. Osiada w Londynie, skąd ścigany przez wierzycieli ucieka

Premiera „Così fan tutte" w Operze Śląskiej w 1957r. Kierownictwo muzyczne – Włodzimierz Ormicki, inscenizacja i reżyseria – Peter Neitsch, scenografia – Tadeusz Grylewski. Na zdjęciu od lewej: Zofia Wojciechowska – Dorabella, Irena Ligocka – Despina, Natalia Stokowacka – Fiordiligi

do Ameryki, gdzie też wiedzie mu się różnie. Umiera po długim życiu 17 sierpnia 1838 roku. Jest nędzarzem, który – podobnie jak Mozart – spoczął w bezimiennym grobie.

Lorenzo da Ponte, w roku 1789 u szczytu powodzenia, człowiek o bujnym temperamencie i pełen fantazji, dostrzegł w podsuniętym przez cesarza pikantnym temacie tworzywo na operę w nastroju szampańskim. Muzyka Mozarta uskrzydliła temat a jednocześnie odrealniła sytuacje w stylu brawurowej opery buffa, której istotą jest sam żywioł pysznej zabawy. Praca nad operą trwała niewiele tygodni. Partytura jest gotowa w grudniu – i niebawem, 26 stycznia 1790 roku odbywa się prapremiera w wiedeńskim Burgtheater. Sukces znaczny, choć nie na miarę wartości dzieła. Być może drażnił frywolny temat, a także szyderstwo zawarte w tytule i licznych podtekstach.

Czysty śmiech, musująca zabawa, błysk operowego klejnotu. A przecież Mozart pisząc „Così fan tutte" znajdował się w położeniu niezwykle trudnym. Jego sytuacja finansowa była tak fatalna, że musiał wystawić weksel niejakiemu Heinrichowi Lackenbacherowi za pożyczenie 1000 florenów. *Zobowiązuję się* – napisał – *moich spadkobierców i potomków kapitał ten pożyczkodawcy ... zwrócić po upływie dwu lat... Dla zabezpieczenia zostawiam... moje uszystkie ruchomości...*

A przecież w żadnym momencie pracy sytuacja osobista kompozytora nie zaważyła na klarowności i błyskotliwości nowego dzieła.

NA BYTOMSKIEJ SCENIE

W Operze Śląskiej „Così fan tutte" dwukrotnie pojawiło się w repertuarze. Pierwsza premiera odbyła się 19 stycznia 1957 i była dziełem Włodzimierza Ormickiego – kierownictwo muzyczne, Tadeusza Gryglewskiego – scenografia oraz berlińskiego reżysera Petera Neitscha. W premierowym spektaklu wystąpili: Natalia Stokowacka – Fiordiligi, Roma Wolińska – Dorabella, Irena Ligocka – Despina, Tadeusz Świechowicz – Guglielmo, Franciszek Warecki – Ferrando, Jan Łukowski – Don Alfonso. Było to przedstawienie wysokiej klasy, wykonawczo świetne, toteż spektakl po pewnej adaptacji został zaprezentowany na szklanym ekranie.

„Così fan tutte" w Operze Śląskiej w roku 1971. Kierownictwo muzyczne – Napoleon Siess, inscenizacja i reżyseria – Olga Lipińska, scenografia – Małgorzata Spychalska, ruch sceniczny – Henryk Konwiński. Na planie pierwszym – w środku: Eligia Kłosowska – Dorabella, Izabella Jasińska – Fiordiligi. W głębi: Jerzy Sypek – Don Alfonso.

Wojciech Dzieduszycki uznał to za wydarzenie. *Transmisja „Così fan tutte"* – napisał w Odrze z czerwca 1958 roku – *wywołała duże zainteresowanie wśród telewidzów z całej Polski, którzy zasypują telewizję katowicką gratulacyjnymi listami*. Spektakl nie osiągnął jednak tej liczby przedstawień, której należało się spodziewać i poprzestano na 37 prezentacjach.

Po raz wtóry „Così fan tutte" weszło do repertuaru w 1977 roku (premiera 8 stycznia) pod kierownictwem muzycznym Napoleona Siessa, w inscenizacji i reżyserii Olgi Lipińskiej przy współudziale Henryka Konwińskiego (ruch sceniczny) oraz Małgorzaty Spychalskiej – scenografia. Obsadę premierową stanowili: Izabella Jasińska – Fiordiligi, Eligia Kłosowska – Dorabella, Marek Możdzierz – Guglielmo, Jan Kunert – Ferrando, Krystyna Neumann – Despina i Jerzy Sypek – Don Alfonso.

Przedstawienie miało znakomite recenzje. Wysoko podnoszono zalety reżyserii Olgi Lipińskiej, której operowy debiut *okazał się obiecujący; klimat przedstawienia jest uroczy a interpretacje aktorskie wydobyły uszystkie walory komiczne*. Józef Kański najwyżej stawiał jednak przygotowanie muzyczne pisząc („Ruch Muzyczny", nr 7, 1977): *O tym, że Napoleon Siess jest świetnym kapelmistrzem wiadomo było nie od dzisiaj (...). Mimo to jednak nikt nie podejrzewał, iż potrafi on w istniejących warunkach Państwowej Opery Śląskiej dać autentycznie mistrzowską kreację w operze Mozarta, która i najsławniejszym kapelmistrzom stawia nie lada problemy.*

Było tu właściwie uszystko, czego można pragnąć: lekkość, finezja, mistrzowski polot (zaznaczony już w uwerturze) ujmująca stylowość i zarazem pulsująca żywo energia.

Spektakl utrzymywał się w repertuarze długo i doczekał 74 prezentacji – w tym również za granicą.

Po raz trzeci „Così fan tutte" wchodzi do repertuaru w 1995 roku – i po raz trzeci premiera odbywa się w styczniu, tak jak to miało miejsce podczas wiedeńskiej prapremiery z udziałem Mozarta.

TADEUSZ KIJONKA

Salzburg w czasach Mozarta

WIECZNA SŁAWA

W 1991 roku minęło dwieście lat od śmierci Wolfganga Amadeusza Mozarta – dwieście lat, nacechowanych ogromnymi przemianami we wszystkich dziedzinach życia. Wielokroć zmieniały się upodobania, gusty, poglądy estetyczne, zmieniała się otaczająca człowieka rzeczywistość, zmieniała się sztuka i formy obcowania z nią. Tym wyżej ocenić trzeba wartość dzieła, które wytrzymało próbę czasu i wyszło zwycięsko ze wszystkich możliwych konfrontacji. Nie uszczupliło jego znaczenia nowatorstwo romantyków. Wielu z nich – nie zabrakło tu naszego wielkiego Fryderyka – nie ukrywało swej szczególnej dla muzyki Mozarta admiracji. Nic nie zmieniło się w tym względzie i później, gdy twórczość muzyczna przeszła na pozycje atonalności, dodekafonii, aleatoryki. Muzyka Mozarta nadal budzi podziw, wielką, niepowtarzalną.

W historii muzyki jest Mozart pod wieloma względami zjawiskiem bezprecedensowym. Nie zatarły go ani zmiany jakie zaszły w muzyce, ani te, które stale dokonują się w ludzkiej psychice. Z jego utworami, w większości zajmującymi w literaturze muzycznej pozycję arcydzieł, wiąże się ogrom doznań artystyczno-estetycznych i przeżyć emocjonalnych w bezpośrednim z nimi kontakcie w sali koncertowej lub teatrze operowym, a także wtedy, gdy obcujemy z nimi w domowym zaciszu, korzystając z nagrań płytowych, kasetowych.

Tak jak przed dwustu laty niepodobna wyobrazić sobie dziś teatr operowy bez dzieł Wolfganga Amadeusza Mozarta. Jest to o tyle zadziwiające, że bez większego żalu, czy wyrzutów sumienia, obywamy się bez wielu innych oper powstałych w jego czasach, a przecież jest jeszcze ogromna liczba dzieł muzyczno-dramatycznych powstałych daleko przed Mozartem. Pamiętajmy, że nim Mozart podjął ten gatunek, liczył on sobie już ponad 150 lat. Co jest powodem tego, że wcześniejsze i współczesne Mozartowi dzieła operowe posiadają dziś wartość raczej historyczną, choć trudno odmówić im piękna godnego podziwu znawcy?

Jest faktem bezspornym, że opera bardziej niż jakiekolwiek inne dzieło muzyczne rozkwita pełnią życia dopiero w bezpośredniej konfrontacji z odbiorcą w teatrze. To słuchacz i zarazem widz przede wszystkim decyduje o powodzeniu dzieła. Typowy odbiorca teatru operowego szuka w operze czegoś więcej niż tylko estetycznych wrażeń. Chciałby on najchętniej w rozgrywających się na scenie wydarzeniach widzieć projekcję własnych doznań, niepokojów, konfliktów i ich rozwiązań. Tego warunku wspomniane dawne dzieła najczęściej nie spełniają. Brak im w większości wypadków owej koniecznej bezpośredniości, owego realizmu i owego bogactwa ludzkich odczuć, które zdolna jest wyrazić często jedynie muzyka. Te jakości reprezentuje dojrzała twórczość operowa Mozarta. Sposób wyrażania przez niego różnych stanów emocjonalnych – od najbardziej subtelnych, po gwałtowne i szorstkie, lecz nigdy nie wykraczające poza granice „dobrego smaku muzycznego" – przemawia do współczesnego odbiorcy niezależnie od anachronicznych nawet treści dramatów. Jakże wymowną jest w tym kontekście odpowiedź Wolfganga Amadeusza na wyrażone w liście do niego wątpliwości ojca Leopolda co do możliwości zdobycia popularności przez jego nową operę „Idomeneo" (1780): „ ... muzyka w mojej operze pisana jest dla ludzi każdego pokroju, wyjąwszy długouchów".

* * *

Twórczość operowa wypełniła całe życie Mozarta. Przejawiane od najwcześniejszych lat dziecięcych zainteresowanie twórczością sceniczną, podsycane bezpośrednim z nią kontaktem dzięki podejmowanym podróżom koncertowym, które siedmioletniego Wolfganga zaprowadziły m.in. do żyjącego w wiecznych sporach o właściwe oblicze opery Paryża, a trzynastoletniego do Włoch – ojczyzny opery i kraju dostarczającego nadal wzorców operowych całej Europie, spowodowało wyjątkowo wczesne zwrócenie się genialnego chłopca w stronę tego gatunku muzycznego, któremu zresztą pozostanie wierny niemal do ostatnich dni.

Pierwszą swą operę skomponował Mozart jako 12-letni młodzieniec. Miał zresztą już wtedy pewne doświadczenie w tym zakresie jako autor dwóch okolicznościowych widowisk muzycznych. Każde z kolejnych dzieł wnosiło coś nowego do rozwoju Mozarta jako kompozytora operowego. Nawet wtedy, gdy tworzył w konwencji opery dworskiej, typowej dla owych czasów, wprowadzał do swych dzieł nowe akcenty muzyczno-dramatyczne obce tradycji opery barokowej, adresowane do nowego, nie obciążonego konwencjonalizmem odbiorcy.

Szereg dzieł muzyczno-dramatycznych w pełni już dojrzałych otwiera powstała w latach 1780-81 opera seria w trzech aktach „Idomeneo", po której powstają w krótkich odstępach czasu mozartowskie arcydzieła: „Uprowadzenie z seraju" 1781/82, „Wesele Figara" 1785/86, „Don Giovanni" 1787, „Cosi fan tutte" 1790 oraz „Czarodziejski flet" i „La Clemenza di Tito" (Łaskawość Tytusa) 1791.

Nowa sfera uczuć i daleko posunięta indywidualizacja postaci cechujące „Idomeneo", prostota i szczerość wyrazu muzycznego oraz doskonałość formalna „Uprowadzenia" – pierwszego niemieckiego dojrzałego dzieła muzyczno-dramatycznego, realizm „Wesela Figara", siła muzycznej ekspresji „Don Juana" i wreszcie synteza dążeń ludzkich symbolizowana przez „Czarodziejski flet", oto w lapidarnym skrócie wyrażone zdobycze mozartowskiej opery – walory, które zapewniły dziełom tym ciągłą egzystencję teatralną niemal od prapremiery każdego z nich, a w każdym przypadku od schyłku osiemnastego wieku.

* * *

W Polsce Mozart postrzegany był stosunkowo wcześnie. Jesteśmy jednym z tych krajów, które szczycą się znajomością dzieł Mozarta jeszcze za życia kompozytora. Odegrał też on znaczną rolę w rozwoju twórczym kompozytorów polskich przełomu XVIII i XIX wieku. I tak już pierwsza opera polska „Nędza uszczęśliwiona" Macieja Kamieńskiego, prawykonana w Warszawie w 1778 roku wykazuje wpływy jego muzyki. Również pierwsza polska opera ludowa – „Krakowiacy i górale" Jana Stefaniego z roku 1794 powstała pod urokiem stylu i melodyki Mozarta. Wielbicielami jego muzyki byli później Józef Elsner, Karol Krupiński a przede wszystkim Fryderyk Chopin, który umierając, miał powiedzieć, by zagrano muzykę prawdziwą, mozartowską.

Szczególnie twórczość operowa doczekała się licznych prezentacji, na ogół z niewielkim opóźnieniem w stosunku do prapremierowych spektakli dzieł Mozarta. I tak „Uprowadzenie z seraju" zostało przedstawione w Warszawie już w 1783, w rok po prapremierze salzburskiej. „Don Giovanniego" stolica Polski obejrzała w 1789 roku, dwa lata po prapremierze praskiej. Również po dwu latach od prapremiery wiedeńskiej wystawiono w Warszawie „Czarodziejski flet". Z paroletnią zwłoką na scenę warszawską trafiło „Wesele Figara". Dzieła sceniczne Mozarta były także wystawiane we Lwowie, Krakowie i na innych scenach polskich, choć możliwości były ograniczone liczbą teatrów operowych i zespołów.

Po roku 1945 poważny udział w realizacji dzieł Mozarta miała Opera Śląska, gdzie jako pierwszy tytuł pojawia się „Uprowadzenie z seraju" inaugurujące serię premier i wznowień mozartowskich. Szczególnie aktywny w prezentacji dzieł Mozarta na scenie bytomskiej był pełniący w latach 1953-63 funkcję dyrektora artystycznego Opery Śląskiej Włodzimierz Ormicki. Za jego kadencji melomani śląscy mogli poznać kolejne trzy dzieła: „Czarodziejski flet (1954), „Cosi fan tutte" (1957) i „Wesele Figara" (1959). Następny dyrektor artystyczny Napoleon Siess uzupełnił podstawowy zespół oper mozartowskich o brakujące dotąd dzieło „Don Giovanni" (1965). Odtąd twórczość operowa Mozarta stanowić miała w tym teatrze element stałego repertuaru. Podobnie na innych polskich scenach dzieła Mozarta były w miarę regularnie prezentowane, toteż jego opery stanowiły zawsze ważny nurt artystycznego programu.

Do bezprecedensowego wyczynu zmobilizował jednak swój zespół w 1988 roku Stefan Sutkowski, dyrektor warszawskiej Opery Kameralnej, który podjął się realizacji wszystkich dzieł muzyczno-scenicznych Mozarta i to w reżyserii jednego artysty – Ryszarda Peryta, w oprawie scenograficznej Andrzeja Sadowskiego. To niezwykle osiągnięcie, uświetniające światową rocznicę obchodów 200-lecia śmierci kompozytora ma obok aspektu artystycznego wymiar historyczny: nikt, nigdzie nie podjął się tak ambitnego zadania, które jest dowodem szczególnego zainteresowania Polaków twórczością operową Mozarta.

Nie po raz pierwszy odbiło się ono szerszym echem w świecie. Godzi się w tym miejscu przypomnieć wydane drukiem w Wiedniu w 1830 roku Wariacje na temat opery „Don Giovanni" W. A. Mozarta, op.2 Fryderyka Chopina – rok wcześniej wykonane tam przez kompozytora, które spotkały się z entuzjastyczną recenzją Roberta Schumanna na łamach „Allgemeine Musikalische Zeitung", jednego z pierwszych czasopism muzycznych o międzynarodowym zasięgu.

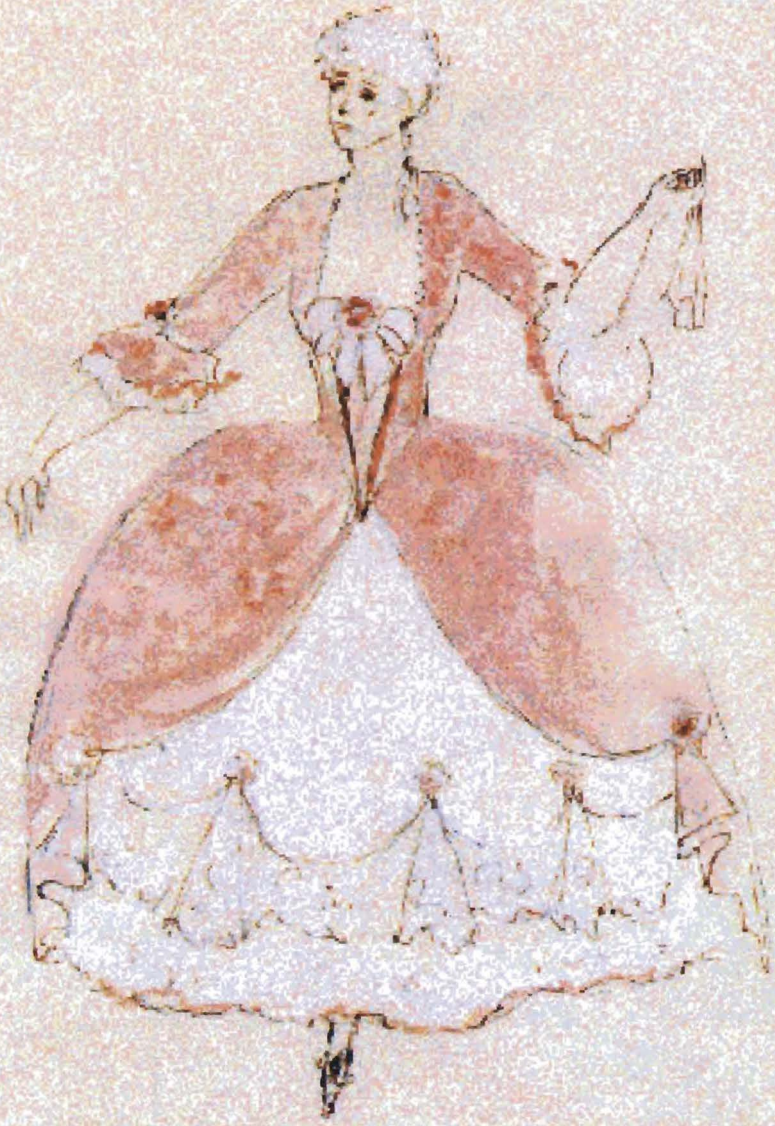
Recepcja Mozarta w Polsce, zasygnalizowana tu zaledwie, to ponad 200 lat jego obecności w życiu muzycznym, o fundamentalnym znaczeniu dla rozwoju muzyki polskiej.

KAROL BULA

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

OSTATNI, NIE UKOŃCZONY
PORTRET MOZARTA

obraz olejny Josepha Lange



PAŃSTWOWA OPERA ŚLĄSKA W BYTOMIU

Dyrektor: TADEUSZ SERAFIN

Wolfgang Amadeusz Mozart

COSI FAN TUTTE

ossia La scuola degli amanti

Tak czynią wszystkie czyli Szkoła kochanków

opera komiczna w 2 aktach
libretto: LORENZO DA PONTE

Tekst w wersji mieszanej:
arie w języku włoskim, recitatywy polskim
w przekładzie W. Ormickiego

obsada:

FIORDILIGI	Barbara BAŁDA Ewa PYTEL-POLAK
DORABELLA	Grażyna BIENIEK-ŻAAK Barbara MARKIEWICZ
DESPINA	Leokadia DUŻY Agnieszka MAZUR
FERRANDO	Bogdan DESOŃ Feliks WIDERA
GUGLIELMO	Paweł KAJZDERSKI Włodzimierz SKALSKI
DON ALFONSO	Jacek GRESZTA Tadeusz LEŚNICZAK

ORKIESTRA, CHÓR PAŃSTWOWEJ OPERY ŚLĄSKIEJ
pod dyrekcją
Roberta SATANOWSKIEGO

PREMIERA

22 stycznia 1995 – Bytom
23 stycznia 1995 – Katowice

Dyrektor:
Tadeusz SERAFIN

Zastępca dyrektora:
Czesław WNĘK

Kierownik literacki:
Tadeusz KIJONKA

Kierownik chóru:
Henryk KONWIŃSKI

Kierownik baletu:
Olga KOZIMALA-KLIŚ

Choreograf:
Henryk KONWIŃSKI

Koordynator pracy artystycznej:
Stanisława BEREŹNICKA

Asystent dyrektora:
Marianna MIROCHA

Kierownik Działu Imprezi Reklamy:
Roman OSADNIK

Asystenci:
reżysera: Tadeusz ŚWIECHOWICZ
choreografa: Janina STANKIEWICZ

Inspektorzy:
orkiestry: Jan KNAPIK
chóru: Danuta KACZOR, Franciszek MINKNER
baletu: Janina PSIUK

Inspicjent:
Artur PACZYNA

Korepetytorzy:
Jacek CZEPULONIS, Halina LASEK,
Halina MANSARLIJSKA, Jerzy MATULA

KIEROWNICTWO TECHNICZNE: Mieczysław ŁOZIŃSKI, Natalia CHRZANOWSKA; kierownicy pracowni: krawieckiej damskiej – Wanda ZIEMIECKA, krawieckiej męskiej – Bronisław GĄSIOR, malarsko-modelatorskiej – Józef SZOSTOK, zdobniczej – Aldona BRZECHCA, perukarskiej – Irena RÓŻANKA, szewskiej – Henryk DOBIOSZ, ślusarskiej – Walter KAPUŚCIOK, główny brygadzista sceny: Eugeniusz CHRZANOWSKI, brygadzista sceny: Edward STANEK, p.o. główny oświetleniowiec: Waldemar GIL, rekwizytorka: Bożena RABCZEWSKA