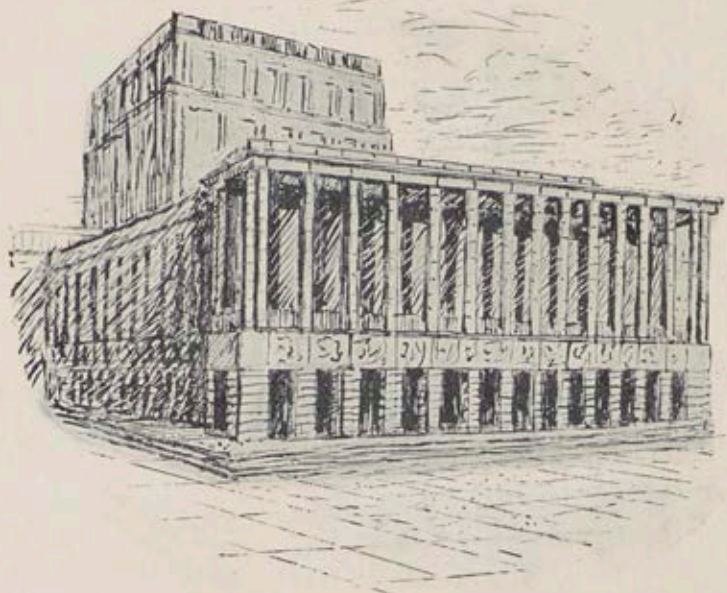


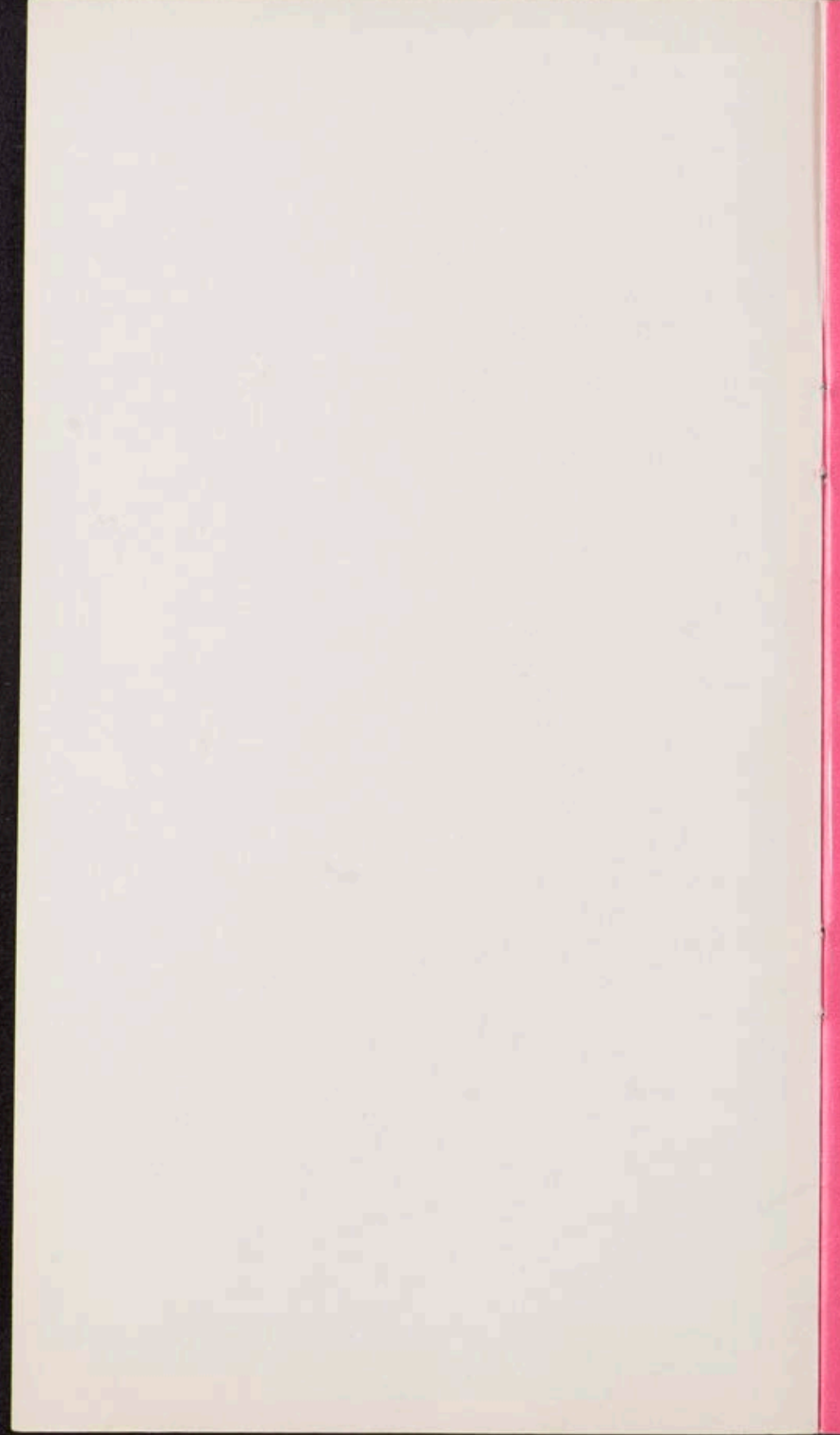
TEATR WIELKI W ŁODZI



Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

P R O G R A M

COŚ FANTASTYCZNE



WOLFGANG AMADEUS MOZART

**COSÌ
FAN
TUZZO**

ALBO
SZKOŁA KOCHANKÓW

OPERA KOMICZNA W 2 AKTACH
Libretto: Lorenzo da Ponte
Tekst polski: Włodzimierz Ormicki





COSI FAN TUTTE

refleksje inscenizatorskie

Znamienną cechą repertuaru dzisiejszych teatrów operowych jest tendencja do przypominania dzieł dawnych epok, nawet samego ojca opery: Claudia Monteverd'ego. Jego przesławny (na kartach historii) „Orfeusz” i „werystyczna” „Koronacja Poppei” zjawiają się dziś po 350 latach na wielu scenach. Niewątpliwie zainteresowania historyków muzyki i badaczy kultury teatralnej przyczyniły się do tak szeroko zakrojonej akcji archeologicznych odkryć repertuarowych, zarazem przywołały na plan ludzi teatru, przede wszystkim reżyserów, znajdujących w realizacji tych dawnych oper ciekawe problemy inscenizacyjne. Nie trzeba dziś sięgać do podręczników historii muzyki, wystarczy przeglądać aktualny plan premier lub słuchać transmisji radiowych, aby dowiedzieć się, że w 17 wieku nie tylko Monteverdi, ale przed nim Peri, Cavalli, Caccini, później Cesti i Lully oraz Rameau, komponowali opery, nie mówiąc oczywiście o Haendlu, którego nie omija żadna scena, a coraz więcej z nich zaczyna się interesować (skoro jesteśmy już w wieku 18-tym) tak niegdyś płodnym Scarlattim i o dziwo bardzo przyjemnymi operami Haydna, którego zwykliśmy uważać za ojca symfonii i kwartetów. Zaistniała też moda na stare, dawno nie grane opery bel-cantowe: Donizettiego, Belliniego, Rossiniego, ponieważ zjawily się dwie lub trzy sopranistki, które koloraturowe arie tych oper śpiewają z brawurą, zatykającą dech w piersiach (oczywiście słuchacza). Wiadomo też powszechnie, że co roku wyrwa się z długiego i zasłużonego zapomnienia choć jedną z młodzieńczych oper Verdiego a wracają z tryumfem na scenę, gdzie panowały niepodzielnie przez cały wiek ubiegły, opery-giganty Giacomu Meyerbeera.

Czym należy tłumaczyć tak powszechne, historyzujące tendencje w kształtowaniu dzisiejszego repertuaru operowego? Odpowiedź może być tylko jedna: dzieje się tak z braku stałego dopływu



W. A. Mozart z siostrą i ojcem

wartościowych nowych oper. Wybitny kompozytor francuskiej awangardy Pierre Boulez, w niedawno udzielonym prowokacyjnym wywiadzie pt. „Spalić wszystkie teatry opery” stwierdził, że po „Wozzoku” Albana Berga nie powstała ani jedna opera z prawdziwego zdarzenia, a od tej premiery upłynęło też już czterdzieści lat.

Co zatem grać, poza „Traviatą” czy „Carmen” powtarzаныmi tylokrotnie?

My w Polsce, tego rodzaju kłopotów nie mamy i jeszcze długo mieć nie będziemy bo, inaczej niż na Zachodzie, stoi dla nas otworem obfita słowiańska twórczość operowa, a także niejedno arcydzieło światowej klasyki i współczesności, z którymi się stopniowo zapoznamy. Trudno przewidzieć co w życiu scenicznym się przyjmie, a co odrzucimy. Mamy czas na rozsądną selekcję, nie jesteśmy zmuszeni ulegać żadnej modzie repertuarowej, ani historyzującej, ani awangardowo-eksperymentatorskiej.

Czy wybór „Cosi fan tutte” mniej znanej opery Mozarta, jako najnowszej premiery Teatru Wielkiego nie oznacza takiego ukłonu w kierunku mody, właśnie teraz kiedy wszystkie, ale to absolutnie wszystkie europejskie teatry operowe właśnie „Cosi fan tutte” na nowo inscenizują?

Fakt ten stanowi chyba tylko zbiorowy doping do zajęcia się właśnie tym najczystszej wody klejnotem muzyki scenicznej Mozarta, bo poza tym każdy meloman na świecie i w Polsce wie, że oper Mozarta nie ma potrzeby wyrwać z zapomnienia, jako ciekawostek historycznych. Były i są grane na wszystkich scenach, przy czym jak wszędzie tak i u nas wystawia się cztery najbardziej znane arcydzieła: „Urowadzenie z Seraju”, „Wesele Figara”, „Don Juana” i „Flet czarodziejski”. Naturalnie styl formy scenicznej, konwencja formy muzycznej wymagają odrzucenia kryteriów, jakie przywykliśmy przymierzać do literatury operowej



bliższych nam czasów. Lecz tego, czego nauczyliśmy się szukać i znajdować w tych jakby już współczesnych nam dziełach scenicznych, przede wszystkim psychologicznej konsekwencji w działaniu postaci dramatu czy komedii, niespodziewanie odkrywamy dziś w operach Mozarta, gdy ich słuchamy uważnie i mądrze inscenizujemy, tzn. z pełnym zrozumieniem treści. Odkrywamy dziś nieznanego Mozarta, bo rozumiemy go inaczej, tzn. lepiej i pełniej niż współcześni genialnego muzyka. Fakt ten wydaje się niewiarogodny a sprawdza się w każdej operze Mozarta, szczególnie dobitnie w „Cosi fan tutte”, w utworze którego pozornie bląką i nieprawdopodobną treść muzyka Mozarta zamienia w głęboko mądrą komedię ludzką.

Ta naiwna i prawie niewiarogodna historyjka o zabawnej, chytrej i w końcu udanej próbie uwiedzenia dwóch młodych dziewcząt, przez poprzebieranych własnych narzeczonych, jest w rzeczy samej lekcją prawdy życiowej o niebezpieczeństwie igrania z miłością.

Ofiarami tej ryzykownej gry nie tyle są bowiem niewierne narzeczone ile ich mało rycerscy uwodziciele, którzy chcieli przekonać się o stałości uczuć dziewcząt, namawiając je wszelkimi sposobami, aby wierność złamały. Zaiste osobliwa to próba i wszystkim którzy ją oglądają na scenie nasuwa się pytanie, kto właściwie ponosi winę, że „Cosi fan tutte” – że „wszystkie tak postępują (czynią)”? Jeżeli uważnie i ze zrozumieniem konwencji rokokowego teatru dworskiego wpatrzmy się w tok tej typowo teatralnej akcji, jeżeli zarazem jeszcze uważniej wsłuchamy się w to co „śpiewa w duszy” tych pozornych marionetek rokokowych, posłuchamy co nam mówi najszczęrsza ze szczerych, najtrafniejsza z prostych, dokładniejsza od najwnikliwszego portretu muzyka Mozarta... wtedy zrozumiemy, że winę za postęпки kobiet ponoszą autorzy niecnej intrygi, sami mężczyźni, dwaj młodzi,



naiwni, lecz dosyć zuchwali oficerkowie i stary cynik zwący się filozofem, który wie, że łatwiej doprowadzić do złego niż do dobrego. Uważny widz i słuchacz wraz z autorami chętnie rozgrzesza obie piękne dziewczyny, które pomne na obyczaje, w jakich je wychowano, dzielnie i długo się bronią przed nowymi kochankami. Im bowiem „panom świata” uwodzić wolno (choć wiąże ich także słowo narzeczeńskie), natomiast niewiastom ulec nie wolno, muszą pozostać „wierne”, bo tak chce moralność epoki Oświecenia, mimo Rewolucji, która najwidoczniej nie tak rychło dotarła do Wiednia. Ileż więc w tej „Cosi fan tutte” aspektów moralnych, socjologicznych, obyczajowych, a przede wszystkim jak emocjonująca, wolna od obsłonek gra Erosa, łamiąca wszelkie bariery konwensu, przesądów i sztucznych kanonów moralnych. Wszystko to w prostej, pozornie naiwnej fabule, samodzielnie skomponowanej przez Lorenza da Ponte, fabule dającej Mozartowi świetną sposobność do zaglądania w serca i myśli tych „zwariowanych dzieci”, co to umyśliły zabawić się w miłość z cudzą partnerką. Zabawa, wbrew intencjom autorów, zamieniła się powoli w diabelnie poważny konflikt. Nie spostrzegli, kiedy przestali udawać, a sami się zakochali, kiedy stali się ofiarami własnej lekkomyślnej intrygi.

Że Mozart miał tak wiele do powiedzenia o skromnych figurynkach komedyjki zwanej „Cosi fan tutte”, tego niestety nie spostrzegli słuchacze prapremiery wiedeńskiej w roku 1790, ani następných, jeszcze tylko 10-ciu przedstawień, po czym opera całkowicie zeszła z repertuaru, choć bardzo podobała się muzyka Mozarta. Libreściście zarzucono frywolność i brak wszelkiej wiarygodności akcji scenicznej. Ze względu jednak na powszechnie uznane piękno wielu fragmentów muzyki Mozarta, próbowano „ratować” operę poprzez najróżniejsze zmiany akcji scenicznej, zmianę tytułu, skreślenia lub przestawienia scen, zmianę tekstu



i jego sensu – wszystko w imię rzekomego uprawdopodobnienia wydarzeń scenicznych. Zabiegi te tylko fałszowały zamysł twórczy Mozarta i autora libretta i wyrobiły „Cosi fan tutte” na długo opinię słabego dzieła, marginesowego żartu operowego, niegodnego trudu kompozytorskiego wielkiego Mozarta. Opinię taką podzielał rzekomo nawet Beethoven a także Wagner, potępiający bez reszty librecistę da Pontego.

Jest rzeczą interesującą, że tak krańcowo negatywny sąd Wagnera wydał się szczególnie podejrzany w początkach naszego wieku, kiedy świat muzyczny ogarnął ruch antywagnerowskiego rewizjonizmu. Dogmaty dramaturgiczne Wagnera uznano za nieprzydatne, a nawet niebezpieczne. Zaczęto odkrywać nowe, jakby niedostrzeżone dotąd wartości humanistyczne w librettach oper Mozarta, chociaż nigdy nie budził wątpliwości muzyczny walor tych arcydzieł. Nowe odczytanie tekstów tych oper, dogłębna rewizja przekładów ich włoskich oryginałów, konfrontacja słowa z muzyką, podziw dla genialnej trafności charakterystyki postaci scenicznych przez towarzyszącą im muzykę, oto proces nowego spojrzenia na tę twórczość, jakby nowe jej odkrycie. Ambicją czołowych teatrów operowych stają się cykliczne inscenizacje oper W. A. Mozarta, związane z nazwiskami najwybitniejszych dyrygentów, reżyserów i scenografów. Szereg miast w Niemczech oraz Salzburg i Wiedeń prześcigają się w organizowaniu festiwali oper Mozarta, przy czym mnożą się próby coraz to innego ujęcia inscenizacyjnego, żywo dyskutowane we wszystkich pismach muzycznych świata. Jakkolwiek niezmiennie ze stałym repertuarem operowym złączone są i najczęściej wystawiane cztery spośród licznych oper Mozarta, przywrócono wreszcie do pełnego życia scenicznego także wielu innym, wśród nich przede wszystkim „Cosi fan tutte”. Jakby dla zadośćuczynienia krzywdzącej opinii, którą w przeszłości obarczono to arcydzieło



sztuki mozartowskiej „Cosi fan tutte” w ostatnich latach wprost dominuje w europejskich teatrach. Słuszne przeświadczenie, że w każdym utworze Mozarta kryją się perły natchnienia i czarującej inwencji, usprawiedliwia przywrócenie dzisiejszej praktyce koncertowej i scenicznej całej spuścizny genialnego kompozytora. Na fali tego renesansu zjawiają się też próby wystawiania tych oper Mozarta, które od dawna uległy zapomnieniu. Należą do nich: „Łaskawość Tytusa”, „Idomeneo”, „Bastien et Bastienne”, „La finta giardiniera” a nawet „Ascanio in Alba”. Jednakże próby te, tak interesujące dla znawcy, nie zdołają przywrócić tym utworom żywotności scenicznej, której od początku były pozbawione z racji słabych tekstów, schematycznej akcji, bezkrwistości i konwencjonalności bohaterów. Mozart ćwiczył się w rzemiośle operowym od lat chłopięcych i wzrastał w epoce, w której wszechwładza śpiewaka-wirtuoza zredukowała akcję dramatyczną opery do pretekstu jego popisu. Dopiero w dojrzałych latach uznał Mozart za konieczne wybór takiego tekstu, który byłby zdolny poruszyć go wewnątrz. Stąd męka wyboru i najściślejsza współpraca z librecistą dla pełnej zgodności słowa z muzyką. Stąd arcydzieła: „Figaro”, „Don Juan”, „Flet” i właśnie „Cosi fan tutte” owa „frywolna” komedia o niewierności kobiet.

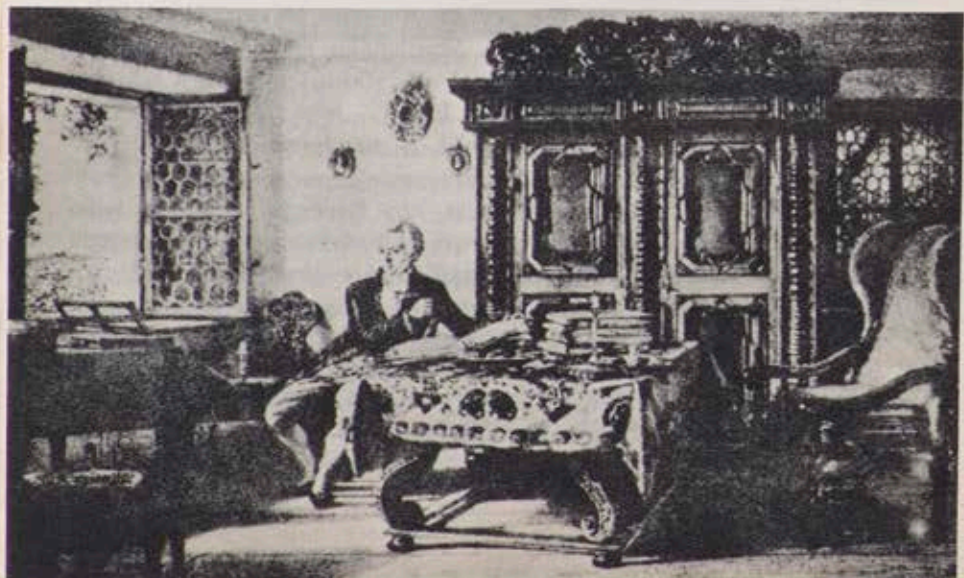
Tak, „Cosi fan tutte” jest najautentyczniejszym arcydziełem sztuki operowej Mozarta i jego librecisty da Ponte. Jest nie tylko naiwnym żartem scenicznym opartym o tradycyjne chwytły komedii przebrań i elementy commedia dell' arte i nie tylko konwencjonalną operą buffa, choć ma właśnie taką formę czy schemat układu muzycznego. Klucz do zrozumienia istotnych zamierzeń autorów opery daje sam Mozart, określając „Cosi fan tutte” jako commedia in musica, co nie należy tłumaczyć jako komedię muzyczną, lecz jako komedię w muzyce, co znaczy, że treści ko-

medii należy szukać w muzyce. Ona nam mówi co dzieje się na scenie, a przede wszystkim co porusza umysły i serca sześciu postaci uwikłanych w tę przedziwną grę. Łódzka inscenizacja uroczej opery Mozarta zmierza do ukazania możliwie autentycznego kształtu scenicznego dzieła i co jest oczywiste – do jak najbardziej zgodnej z partyturą, interpretacji muzycznej „Cosi fan tutte”. Wierność dla oryginalnego tekstu da Pontego i dla muzyki Mozarta obowiązuje dziś każdą współczesną inscenizację opery. Łatwo więc uzyskałem zgodę scenografa, aby widza naszej premiery mozartowskiej wprowadzić wprost do autentycznego teatru barokowego, z ruchomymi kulisami, z paludamentami i zapadniami. Marian Stańczak zbudował więc scenę na scenie, dał jej wszystkie rekwizyty barokowego teatru dworskiego, dał żyrandole pełne świec, złożoną ramę prosceniową, jak najbardziej włoską kurtynę, dał szeroki plan przedsceniczny dla aktorskiej konferansjerki z publicznością. Wreszcie zbliżył do sceny całą orkiestrę, widoczną teraz publiczności, jak w każdym starym teatrze, w którym nie zapomniano, że opera jest utworem muzycznym dla aktorów-śpiewaków i dla orkiestry.

Nie omijamy więc żadnej z konwencji teatru 18-wiecznego tym bardziej, że Krystyna Szner-Mierzejewska prowadzi aktorów w prostym, naiwnym realizmie umownej dworskiej zabawy, która chociaż chwilami płocha zawiera jednak niemalą dozę gorzkiej ironii, śmiechu przez łzy i niezamierzonej emocji uczuciowej – słowem: im mniej się pozornie dzieje na scenie, tym burzliwiej dzieje się w sercach figur „komiediowych”, tym silniej i głębiej poddajemy się urokowi muzyki Mozarta, który w każdym takcie partytury „Cosi fan tutte” szepce nam do ucha tysiące tajemnic o człowieku, jego biedzie i radości, nadziei i zawodzie, a przede wszystkim o wiecznym pragnieniu szczęścia, które niekiedy niezauważone jest tak blisko.

dr Zygmunt Latoszewski

W. A. Mozart przy pracy





MAŁA
KRONIKA
ŻYCIA
I TWÓRCZOŚCI
WOLFGANGA
AMADEUSZA
MOZARTA

- 1756 – 27 stycznia urodził się w Salzburgu Johannes Chrysostomus Wolfgang Theophilus (Amadeus) Mozart, siódme dziecko Leopolda Mozarta, skrzypka kapeli księcia arcybiskupa i Anny Marii z domu Pertl.
- 1761 – pierwsze próby kompozytorskie pięcioletniego Mozarta.
- 1762 – podróż artystyczna Mozarta i jego starszej siostry do Monachium, występy na tamtejszym dworze. W jesieni – podróż rodzeństwa do Wiednia i koncerty na dworze Anny Marii.
- 1763 – powrót do Salzburga. W Paryżu wychodzą drukiem cztery sonaty skrzypcowe Mozarta. Powstają pierwsze symfonie.
- 1765 – Wyjazd do Holandii.
- 1766 – drugi pobyt w Paryżu. Studia teoretyczne.
- 1767 – Wykonanie oratorium *Powinność z pierwszego przykazania* i łacińskiego dramatu szkolnego *Apollo i Hiacynt*. We wrześniu druga podróż do Wiednia.
- 1768 – po powrocie z Wiednia powstaje sześć symfonii i opera buffa *Udana naiwność*. W tym roku wykonano w Wiedniu *Bastien et Bastienne*.
- 1769 – powstają kompozycje kościelne, *divertimento*, *serenada*, trzy symfonie. Wyjazd do Włoch.
- 1770 – pobyt w Mediolanie, Parmie, Bolonii, Florencji, Rzymie i Neapolu. Pierwsze wykonanie opery *Mitydat* w Mediolanie.
- 1771 – druga podróż do Włoch. Wykonanie opery *Ascaniusz w Albie* w Mediolanie.
- 1772 – Mozart obejmuje stanowisko koncertmistrza na dworze arcybiskupa salzburskiego. Trzecia podróż do Włoch. Wykonanie w Mediolanie opery *Lucjusz Silla*.

- 1774–1775 – Mozart przebywa w Monachium, gdzie kończy *Mniemą ogrodniczkę*. W dalszym ciągu komponuje msze oraz sonaty fortepianowe.
- 1775 – powrót do Salzburga. Wykonanie opery *Król pasterzem*.
- 1778 – dłuższy pobyt w Paryżu, powstaje Symfonia D-dur „paryska”
- 1779 – Mozart zostaje nadwornym organistą w Salzburgu.
- 1781 – Premiera opery *Idomeneo* w Monachium. Powstaje *Urowadzenie z Seraju*. Mozart przenosi się na stałe do Wiednia.
- 1782 – premiera opery *Urowadzenie z Seraju*. W sierpniu kompozytor poślubia Konstancję Weber. W tym czasie powstają trzy koncerty fortepianowe i Symfonia D-dur „Haffnerowska”.
- 1785 – w listopadzie Mozart rozpoczyna pracę nad *Weselem Figara*.
- 1786 – 1 maja premiera opery *Wesele Figara* w Wiedniu.
- 1787 – w Pradze premiera nowej opery *Don Giovanni*.
- 1788 – wiedeńska premiera *Don Juana*. W tym roku powstają trzy wielkie symfonie: Es-dur, G-moll, C-dur „Jowiszowa”.
- 1789 – Podróż do Berlina i występy w wielu miastach niemieckich. W Wiedniu powstaje na zamówienie cesarza opera *Così fan tutte*.
- 1791 – pierwsze projekty opery *Czarodziejski Hlet*. W maju kompozytor zostaje wicekapelmistrzem przy katedrze św. Szczepana. 30 września wiedeńska premiera *Czarodziejskiego Hletu*. W listopadzie początki choroby, w nocy z 4 na 5 grudnia Mozart umiera.



iesz mi, że jesteś wesoła. Życzę tylko sobie, żebyś nie robiła się tak pospolitą i swobodną z N. N., jak to miało miejsce w Baden. Zastanów się nad tym, że N. N. z żadną białogłową nie jest tak grubiański, jak z Tobą.

Nawet N. N. – który zresztą jest układnym człowiekiem i szczególnie dla kobiet jest charmant – nawet on został nakloniony do tego, by w swoim liście pisać najobrzydliwsze i ordynarne wyrażenia.

Białogłowa musi zachować szacunek, gdyż inaczej dostanie się na ludzkie języki.

Wybacz mi, że jestem tak szczerzy, jednak wymaga tego mój spokój, jak również nasze obustronne szczęście. Przypomnij sobie tylko, żeś mi raz sama przyznała, że jesteś zbyt ulegająca. Znasz skutki tego, przypomnij sobie przyrzeczenie, jakie mi dałaś.

O Boże! Spróbuj tylko moja droga! Bądź wesoła, zadowolona i miła. Nie zadrezczaj siebie i mnie niepotrzebną zazdrością. Miej ufność w moją miłość, masz przecież jej dowody. Zobaczysz jak będziemy szczęśliwi...

Mozart do żony, Wiedeń 1789



eżeliby Pan chciał mieć dla mnie tyle uczucia miłości i przyjaźni i wesprzeć mnie na rok lub dwa lata dwoma tysiącami guldenów w zamian za należne mi z kompozycji sumy, to zyskałby Pan moją dozgonną wdzięczność. Sam Pan uzna zapewne, że jest rzeczą niemożliwą żyć, jeżeli się musi czekać od honorarium do honorarium.

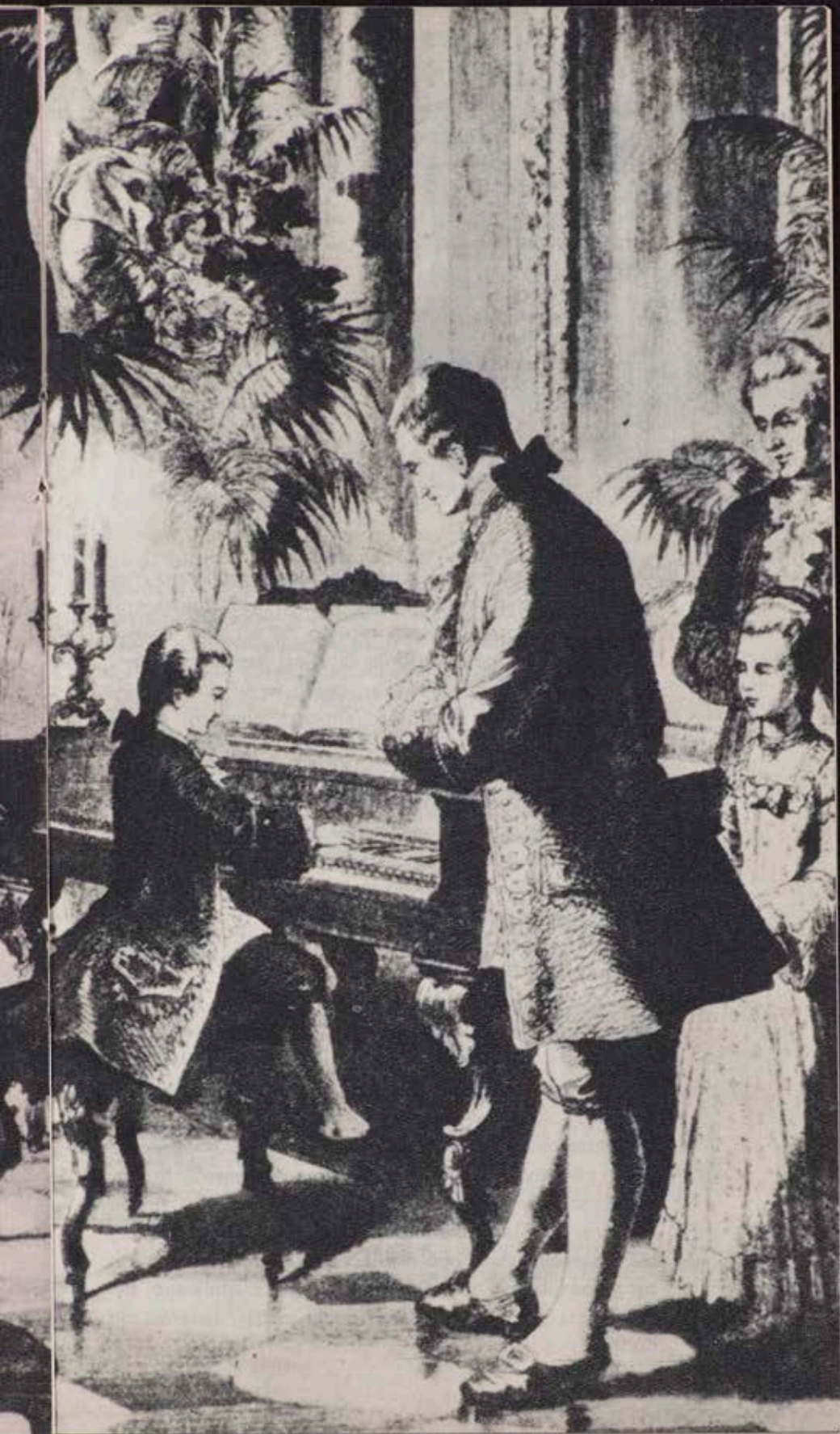
Jestem w takim położeniu, jakiego nie życzę mojemu najgorszemu wrogowi. Jeżeli Pan, mój najlepszy Przyjacielu i Bracie, opuści mnie, to pozostanę wraz z moją chorą żoną i dzieckiem zgubiony.

... Muszę Pana niepokoić ponowną prośbą. Jeżeli jest to dla Pana rzeczą zupełnie niemożliwą pomóc mi taką sumą, to możeby Pan zechciał mieć dla mnie tyle przyjaźni i uczucia i tylko jednorazowo mógł mnie wesprzeć tym, bez czego może Pan zawsze się obejść. Ja naprawdę muszę prosić o wsparcie.

W imię Boga proszę i zaklinam Pana, by mi Pan dał chwilowe wsparcie wedle uznania Pańskiego, ale także proszę o radę i pociechę...









COSI

Ostatnia opera buffa „Cosi fan tutte” wielkiego Mozarta przeżyła rozmaite koleje losu i była traktowana wśród dzieł dramatycznych mistrza do tej pory zawsze jako pasierb. Ogólne zdanie o „Cosi fan tutte” brzmi mniej więcej w taki sposób: opera ta w całości jest słabszym dziełem Mozarta, chociaż zawiera szereg wybitnie pięknych kompozycji jak sławny kwintet „Addio”, finał aktu pierwszego i dwie arie Despiny. Dzieła wielkich mistrzów, które w swej budowie dramaturgicznej bądź w samym tekście libretta wskazują na słabe miejsca, od dawna były „ofiarami” inscenizatorów i reżyserów. Niefrasobliwi wśród nich zadawają się tym, że w obawie o kasę po prostu ich nie wystawiają, ambitni zaś – choć jest ich niewiele – zwykli takie dzieło opracowywać.

Dzisiejsza publiczność cieszy się wdziękiem intymnej, psychologicznej i konsekwentnie przeprowadzonej akcji, która zwolniona jest od wielkich i państwowych problemów. Zadawała się artystycznym opracowaniem zupełnie określonego zakresu wyrażania, jak to jest potraktowane w „Cosi fan tutte” – z najsztelniejszą ironią w stylu parodiowo-sentymentalnym i humorystyczno-patetycznym. Styl ten odnajdujemy znowu dopiero w „Śpiewakach norymberskich” Wagnera czy też w verdiowskim „Falstaffie”. A że Mozartowi dana była sposobność przedstawienia tego osobliwego stylu, to jest bezsprzeczną zasługą librecisty, Lorenza da Ponte.

FAN TUTTE

Tekst libretta – abstrahując od kilku nieprawdopodobieństw – zajmuje wśród literatury operowej swego czasu dość wysokie miejsce i właśnie od strony troskliwego przeprowadzania akcji psychologicznej w znacznym stopniu przewyższa większość innych tekstów oper Mozarta, może za wyjątkiem „Figara”. W zastosowaniu tego zupełnie określonego wyrażenia swojej mowy tonów – z jednej strony przesadnie wielkie, niemal patetyczne słowa dam, z drugiej zaś strony puste frazesy obu przebranych amantów – sztuka charakteryzowania w wydaniu Mozarta osiągnęła najwyższy poziom.

„Cosi fan tutte” przedstawia nie tylko unikat mozartowskich utworów lecz stanowi perłę całości literatury komediowej przed „Śpiewakami norymberskimi” Ryszarda Wagnera.

Może ~~w czasie~~, gdy na skutek czysto muzycznych potrzeb publiczności śpiewacy kierowali całą swą uwagę jedynie na trudne przedstawienie strony muzycznej opery, ten osobliwie parodiowy styl komedii Mozarta nie osiągnął pełnego znaczenia w sposób zamierzony przez tego poetę melodii i tekstu.

Gdyby w teatrach operowych traktowano tę sprawę prawidłowo, to „Cosi fan tutte” musiałaby w repertuarze wszystkich scen otrzymać co najmniej miejsce honorowe, na które dzieło to zawsze zasługiwało.



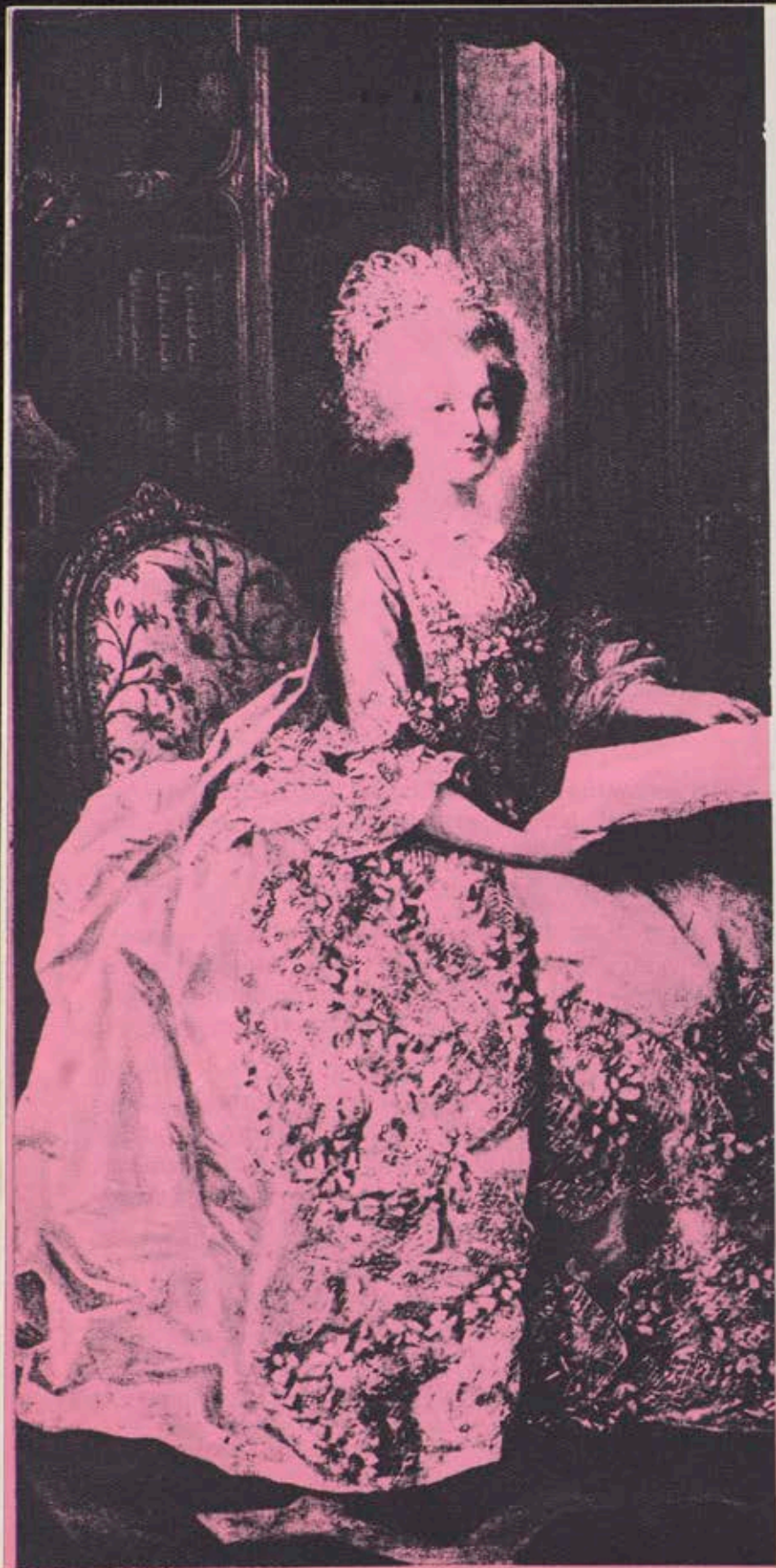
W miłości wszystko jest prawdziwe i wszystko jest fałszywe. Ona jest jedyną rzeczą, o której nie można powiedzieć nic niedorzecznego.

Miłość nie szuka rzeczywistych doskonałości, lecz raczej się ich obawia. Ona kocha tylko tych, których sama stwarza lub sama wymyśli. Ona jest podobna królom, którzy tylko tę wielkość uznają, którą sami stworzyli.

Kobieta jest sama z siebie niczym. Ona jest tym, czym wydaje się mężczyźnie, który się nią zajmuje. Dlatego jest zawsze rozgoryczona przeciwko wszystkim, którym się nie wydaje być tym, czym by chciała się wydawać.

Kobiety mają pomysły i kaprysy. Mogą nawet wznieść się do namiętności. Najmniej są one zdolne do przywiązania. Stworzone są dla naszych słabostek. Łatwo powstaje między mężczyzną i kobietą sympatia powierzchowności – rzadko kiedy sympatia ducha, duszy i charakteru.

Nicolas Chamfort



GIOSI FAN TUTTE

ACT I

SCENE I

Faint, illegible text, likely the beginning of the opera's libretto or a synopsis.



O S O B Y

- Fiordiligi _____ sopran
- Dorabella _____ mezzosopran
- Despina _____ sopran
- Guglielmo _____ baryton
- Ferrando _____ tenor
- Don Alfonso _____ bas

Zołnierze ● służba ● goście weselni
Akcja rozgrywa się w Neapolu w XVIII w.

T R E Ś Ć O P E R Y

PROLOG

Dwaj młodzi oficerowie, Guglielmo i Ferrando wystawiają urodę, wdzięk i cnotę swych bogdanek – Fiordiligi i Dorabelli. Starszy od nich sceptycznie nastawiony do żeńskiego rodu Don Alfonso podriwa z ich zapału utrzymując, że na kobiecą wierność nigdy nie można liczyć i proponuje zakład: niech młodzieńcy zgodzą się przeprowadzić próbę wierności swych narzeczonych, a z pewnością przekonają się o ich niestałości. Ferrando i Guglielmo pewni uczuć obu dziewcząt chętnie przyjmują zakład.

AKT PIERWSZY

Odsłona pierwsza

Don Alfonso przystępuje do wprowadzenia w życie zamierzonego planu. Udaje się do Fiordiligi i Dorabelli, aby je zawiadomić, że ich narzeczeni otrzymali rozkaz natychmiastowego stawienia się w pułku, który właśnie wyrusza na wojnę. Dziewczęta są zrozpaczone i gdy przybywają Guglielmo i Ferrando następuje wzruszająca scena pożegnania.

Odsłona druga

Obie siostry tęsknią za swymi narzeczonymi i z oburzeniem odrzucają rady pokojowej Despiny, aby w innym towarzystwie szukały pociechy i rozrywki. Don Alfonso przekupiwszy Despinę wprowadza do ich domu dwóch bogatych cudzoziemców, którzy natychmiast poczynają zalecać się do dziewcząt. Obu siostrom nie przychodzi do głowy, że ci rzekomi cudzoziemcy to Ferrando i Guglielmo, z których każdy w przebraniu zaleca się do narzeczonej swego przyjaciela. Ale Fiordiligi i Dorabella są wierne swojej miłości i ku skrytej radości Ferranda i Guglielma odrzucają zaloty.

Odsłona trzecia

„Cudzoziemcy” próbują przełamać obojętność dziewcząt litością i w tym celu pozorują zażycie trucizny. Przebrana za lekarza Despina stawia diagnozę, że jedyną odtrutką jest pocałunek. Ale nawet to nie jest w stanie wzruszyć serca obu sióstr, dla których przyrzeczenie wierności jest najważniejsze.

AKT DRUGI

Odsłona pierwsza

Dopiero po długich namowach ze strony Despiny dziewczęta godzą się na chwilę rozmowy z „cudzoziemcami”.

Odsłona druga

Fiordiligi i Dorabella ulegają w końcu gorącym namowom i miłosnym wyznaniom egzotycznych przybyszy i zgadzają się nawet ich poślubić.

Przyjaciele są zrozpaczeni niewiernością swych wybranek, lecz Don Alfonso pociesza ich, że Fiordiligi i Dorabella nie są w gruncie rzeczy gorzej od innych, bowiem: *cosi fan tutte* czyli: tak czynią wszyscy.

Odsłona trzecia

Następuje arcyzabawna scena zaślubin Fiordiligi i Dorabelli z „cudzoziemcami”, którzy w momencie, gdy przebrana za notariusza Despina podsuwa im do podpisania umowy ślubnej, wymykają się na moment, by pojawić się znowu, lecz już jako wracający z wojny Ferrando i Guglielmo. Czynią oczywiście gorzkie wymówki swym zawstydzonym wielce narzeczonym, lecz Don Alfonso umiejętnie łagodzi nieporozumienie i wszystko kończy się szczęśliwie.



REALIZATORZY

*Kierownictwo muzyczne
i inscenizacja*

ZYGMUNT LATOSZEWSKI

Reżyseria

KRYSTYNA SZNERR

Dekoracje i kostiumy

MARIAN STAŃCZAK

Kierownictwo choru

MIECZYSLAW RYMARCZYK



W R E P E R T U A R Z E:

Stanisław Moniuszko

HALKA

Aleksander Borodін

KNIAŻ IGOR

Stanisław Moniuszko

STRASZNY DWÓR

Georges Bizet

CARMEN

Giuseppe Verdi

RIGOLETTO

Ludomir Różycki

PAN TWARDOWSKI

BALET

Piotr Czajkowski

DAMA PIKOWA

Johann Strauss

ZEMSTA NIETOPERZA

Giacomo Puccini

TOSCA

Piotr Czajkowski

JEZIORO ŁABĘDZIE

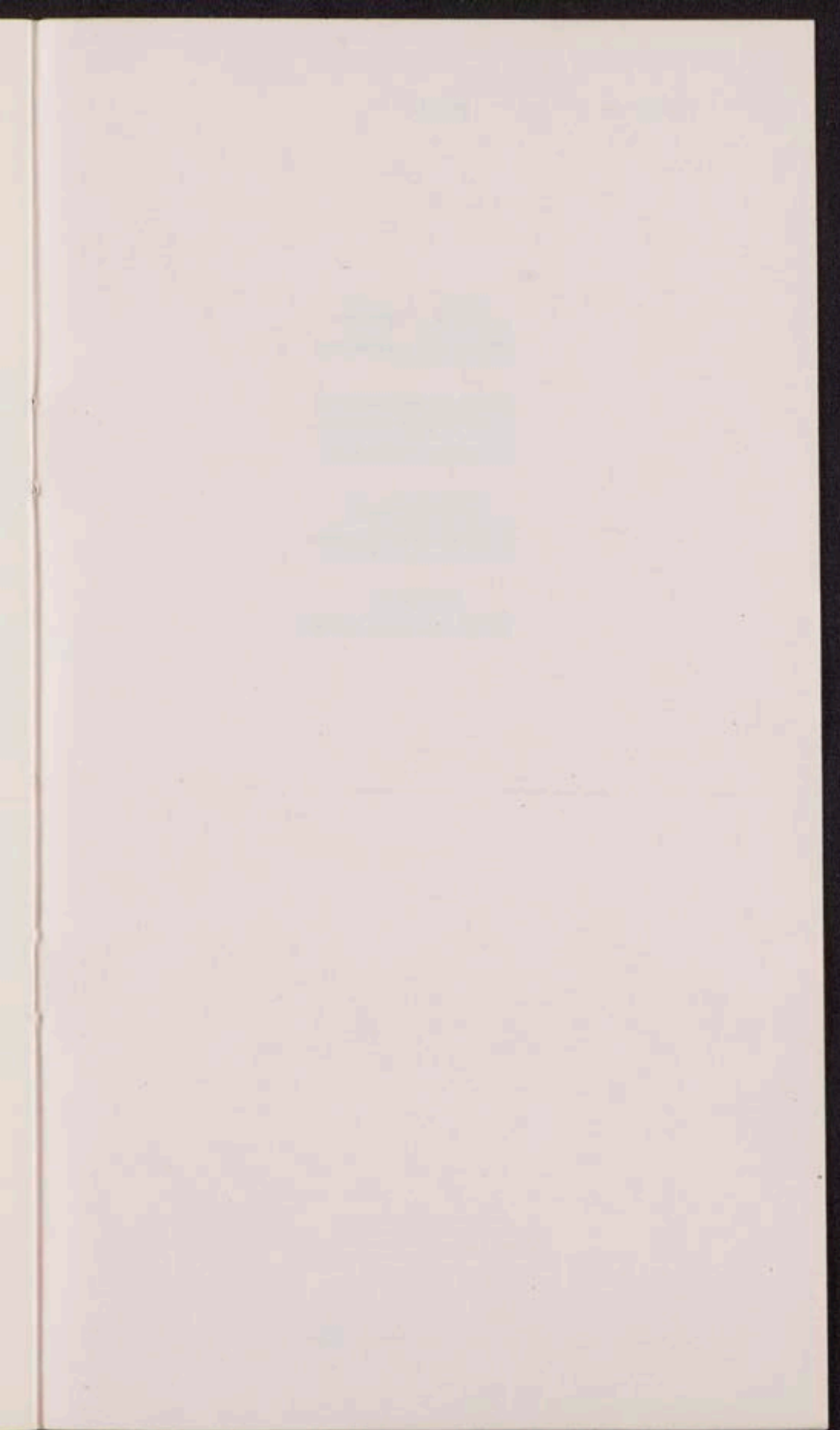
BALET

Najbliższa premiera:

Tadeusz Paciorhiewicz

ROMANS GDAŃSKI

PRAPREMIERA



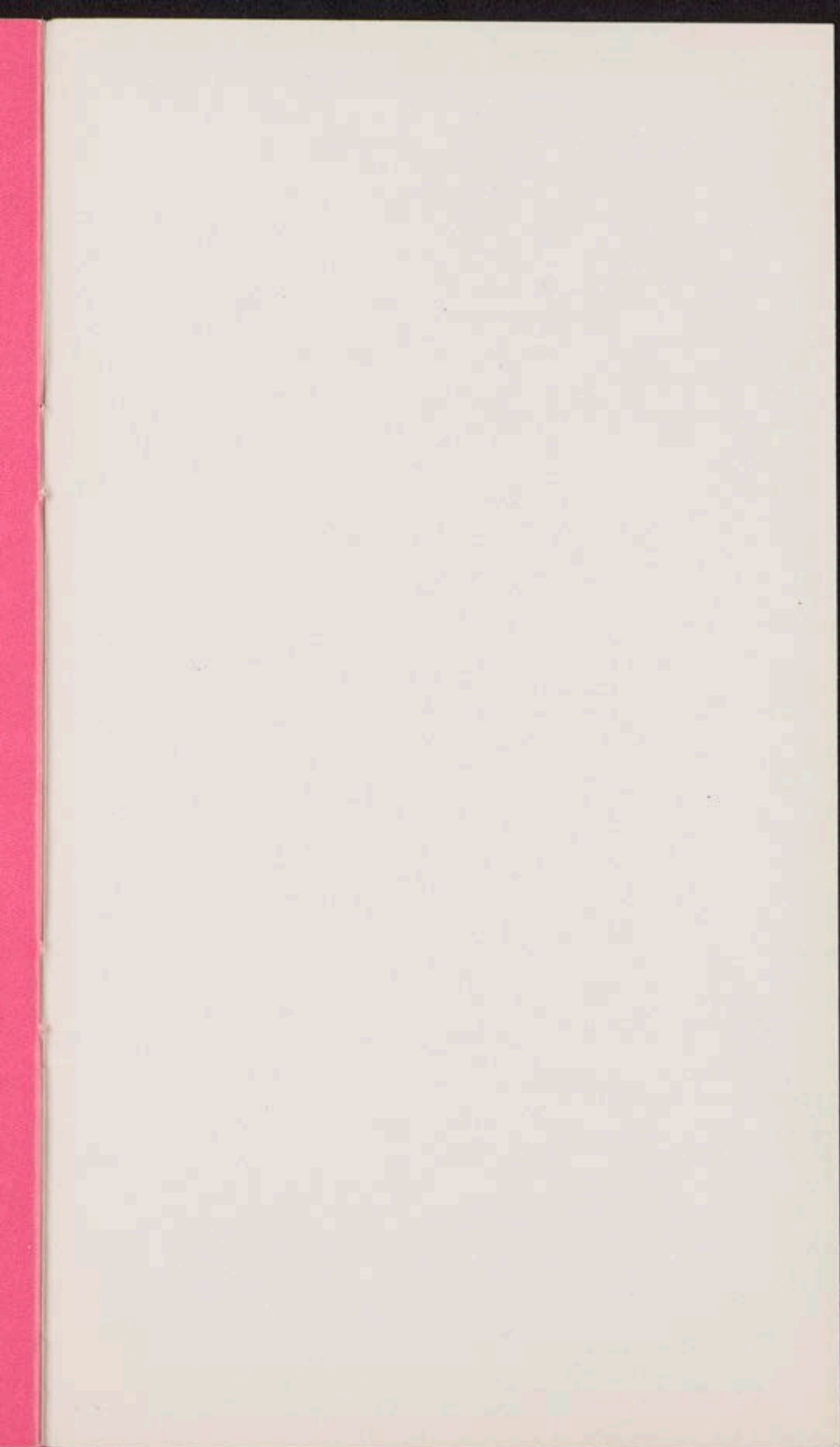
Cena programu zł 6.- + 1.- zł wkładka

REDAKCJA PROGRAMU
STANISŁAW DYZBARDIS

OPRACOWANIE GRAFICZNE
I REDAKCJA TECHNICZNA
ROMAN MATYSIAK

PROJEKT OKŁADKI
RYSZARD GRZYBOWSKI

WYDAWCA
TEATR WIELKI W ŁODZI



EGEMPLARZ
BIEPZATNY