

TEATR WIELKI

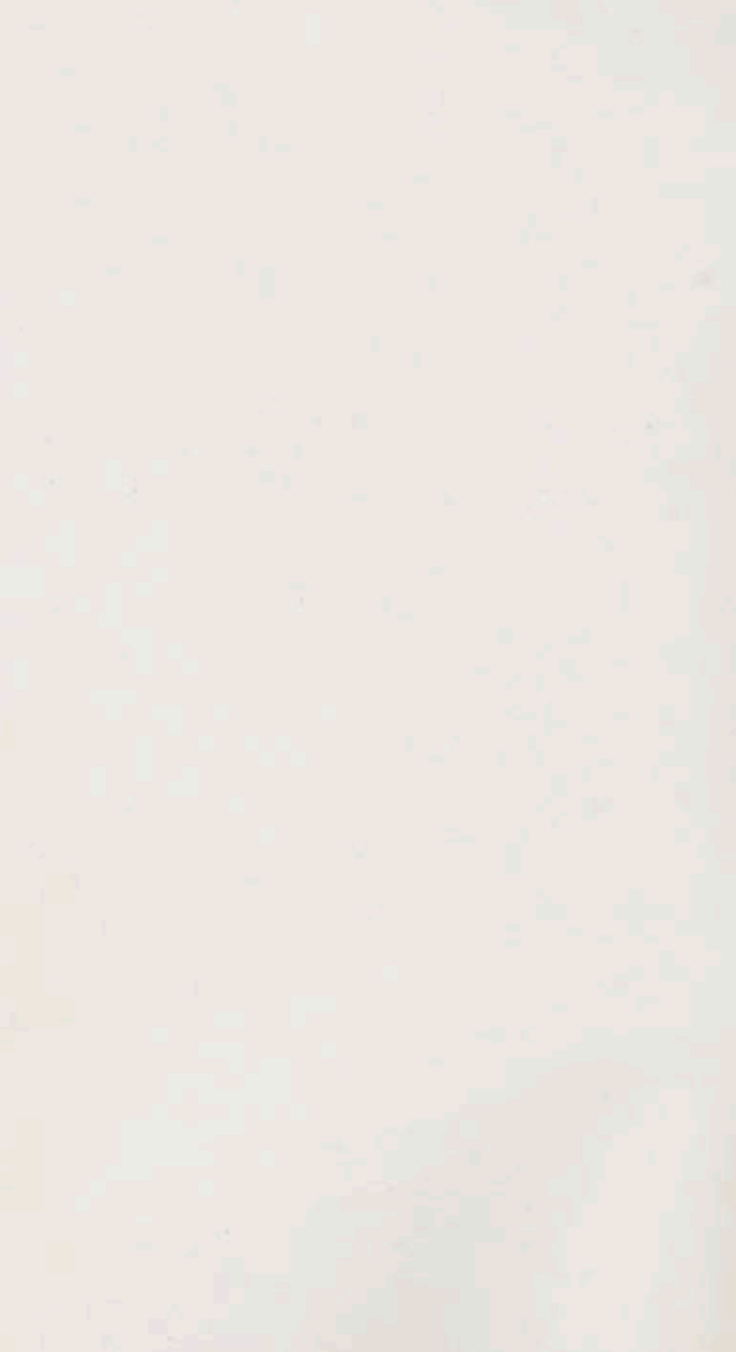
W ŁODZI

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

Wolfgang Amadeusz Mozart

**LO SPOSO DELUSO
DER SCHAUSPIELDIREKTOR**

THE
MOUNTAIN
VIEW
OF
THE
CITY
OF
NEW
YORK



Dyrektor naczelny
SŁAWOMIR PIETRAS

Dyrektor artystyczny
TADEUSZ KOZŁOWSKI

Przedstawienie RYSZARDA PERYTA

DWIE OPERY

Wolfgang Amadeusz Mozart

MAŻ ZAWIEDZIONY

*czyli Rywalizacja
trzech dam o jednego kochanka*

LO SPOSO DELUSO

*ossia La Rivalità di tre donne
per un solo amante (KV 430/424a)*

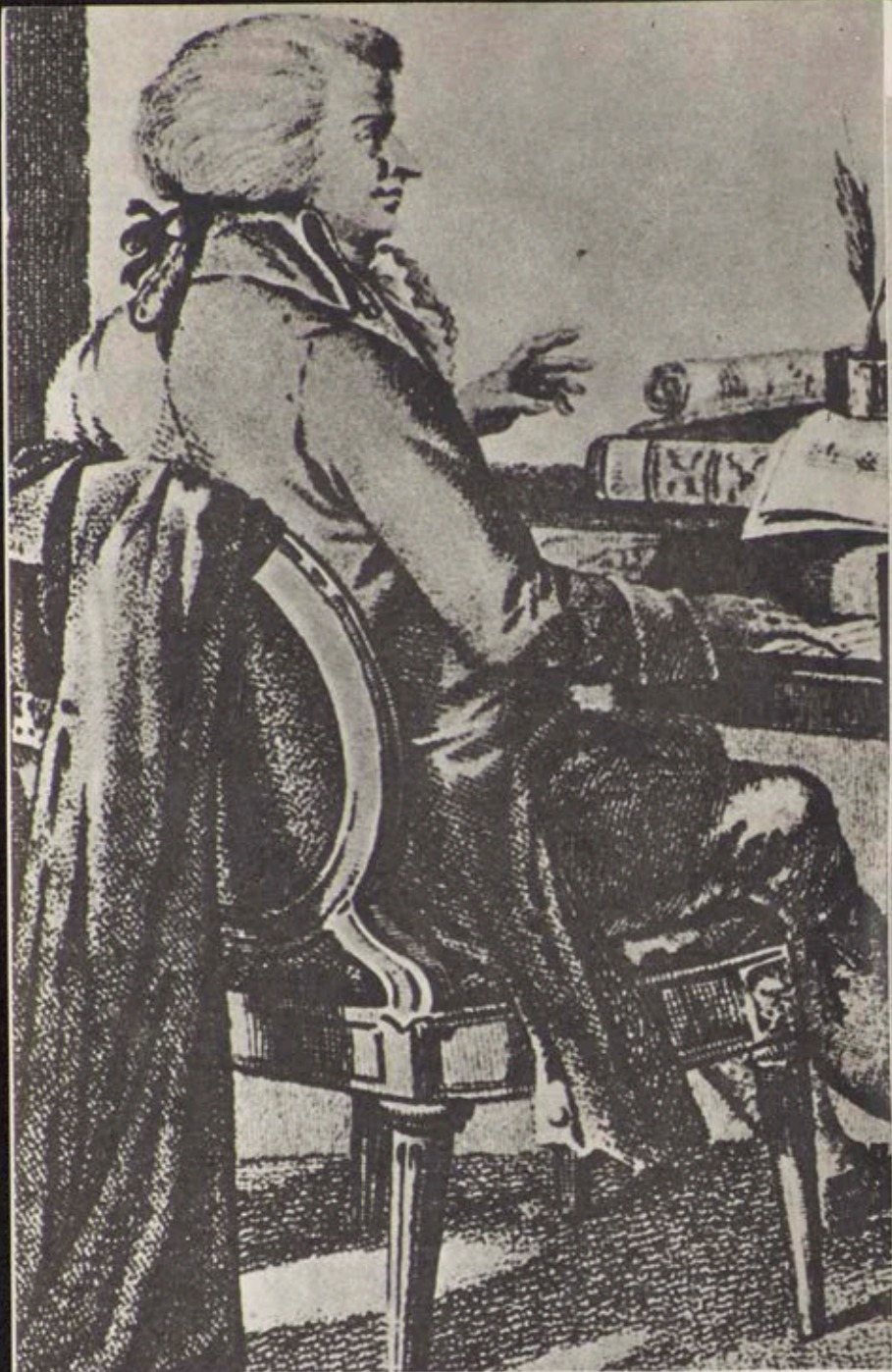
Opera buffa. Libretto – LORENZO DA PONTE
Niedokończone fragmenty partytury Mozarta
uzupełnił – WOJCIECH MICHNIEWSKI
Dialogi polskie – RYSZARD PERYT

DYREKTOR TEATRU

DER SCHAUSPIELDIREKTOR

(KW 486)

Singspiel w jednym akcie.
Libretto wg Gottlieba Stephaniego, jun
– JOANNA KULMOWA



*Mozart przy szpinecie, ok. 1786. Miedzioryt G. A. Sasso,
G. B. Bosio*

Należę do liczego grona ludzi w naszym kraju zmartwionych brakiem rzetelnej polskiej tradycji mozartowskiej w repertuarze operowym.

Dziela tego kompozytora lubią śpiewać nasi śpiewacy, zwłaszcza młodzi. W Europie i Ameryce wiele mówi się i pisze o mozartowskich interpretacjach Teresy Żylis-Gary, Zdzisławy Donat, Urszuli Koszut, Wiesława Ochmana czy Ryszarda Karczykowskiego. Mamy dyrygentów zakochanych w tym repertuarze, zdarzają się również reżyserzy przynoszący wspaniale koncepcje inscenizacyjne mozartowskich spektakli. Boją się tego wszystkiego jedynie dyrektorzy patrzący na nie zawsze zapełnione miejsca na widowni.

Winna jest więc nasza publiczność, czego zupełnie nie mogę zrozumieć. Sprawa ta oczywiście nie dotyczy melomanów, dla których opery geniusza wiedeńskiej klasyki są wspaniałym pięknem dźwięków, harmonii, finezji i mistrzostwa w zespoleniu działań muzycznych, scenicznych i wokalnych.

W roku 1991 minie 200 lat od śmierci Wolfganga Amadeusza Mozarta. Począwszy od dzisiejszego przedstawienia dajmy sobie wspólną szansę wyjaśnienia własnego stosunku do jego muzycznej nieśmiertelności: my – próbując prezentować rozłożony na lata cykl spektakli pogodnych w nastroju i wesołych w tematyce, Państwo – bywając w naszym Teatrze bez obawy o ciężar gatunkowy nazwiska owianego legendą geniusza.

Zaczynamy od Zawiedzonego męża i Dyrektora teatru, co w swych tytułach nie ma nic wspólnego z niżej podpisanym.

Kawonin Pietras

WOLFGANG AMADEUSZ MOZART

(27 I 1746 – 5 XII 1791)

Oto najprawdziwszy, najczystszy, najbardziej, obok Bacha, zdumiewający geniusz, jakiego wydały dzieje muzyki: „Geniusz samorodny”, to określenie, nadużywane wielokrotnie wobec niejednego muzyka, należy się w pełni Mozartowi, który mając lat cztery zaczął komponować, w wieku lat sześciu grał świetnie na fortepianie i nieźle na skrzypcach, zaś jako dwunastoletni chłopiec napisał pierwszą operę. Żył niecałe lat trzydzieści sześć, dzieła jego zaś nie oznaczane liczbami opusów, lecz skatalogowane w roku 1862 przez Niemca von Koechla (katalog ten kilkakrotnie uzupełniano) sięgają liczby 700. Mamy wśród nich takie pozycje, jak 51 symfonii, 55 koncertów na instrument solowy z orkiestrą (fortepian, skrzypce, flet, klarnet, fagot, waltornia itd.), 108 innych utworów orkiestrowych, 76 utworów fortepianowych z sonatami na czele, 40 sonat na skrzypce i fortepian, 35 kwartetów smyczkowych, 10 kwintetów, 8 triów, 24 opery, 19 mszy, 47 innych dzieł religijnych, poza tym pieśni, arie i najrozmaitsze utwory pomniejszych. Te przybliżone zapewne cyfry dają pojęcie o ogromie jego twórczości; ktoś obliczył, że kopista, który chciałby przepisać wszystkie utwory Mozarta, musiałby żyć dłużej niż sam kompozytor. Mozart pisał szybko, pismem niedbałym, ale raczej bez poprawek i retuszów. Potrafił napisać sonatę w dwa dni, symfonię w tydzień, operę w parę tygodni. Uwertura do *Don Juana* powstała podobno w Pradze w przeciągu jednej nocy. (...)

Specjalnie dobrze wysledzić można mozartowską różnorodność gatunków w dziedzinie opery, formy, którą narzuciła kompozytorowi epoka, a którą w pewnych okresach

życia tak się przejął, że według własnych jego słów „nie potrafił myśleć o czymkolwiek innym”. Mozart pisał opery wszelkich uprawianych wówczas rodzajów, i to przeplatając jedne drugimi dość nieregularnie, co zależało w dużym stopniu od zamówienia i dostarczonego mu libretta. Są tu więc opery komiczne (buffa) w stylu włoskim, jak *Rzekoma ogrodniczka – La Finta Giardiniera* (1775) lub świetne *Cosi fan tutte ossia La scuola degli Amanti* (*Tak czynią wszystkie czyli Szkoła kochanków*), ukończone w r. 1790. Obok oper poważnych (seria) różnych rodzajów, jak *Lucio Silla* (1772), *Idomeneo* (1781) czy *Łaskawość Tytusa – La Clemenza di Tito* (1791), figurują farsy muzyczne, tzw. singspiele, ze słynnym *Urowadzeniem z seraju* (1782) na czele. Wreszcie, jako trawestację jakby starej formy misterium, mamy osobliwą, fantastyczno-symboliczną, na obrzędach masonskich osnutą operę *Czarodziejski flet* (1791). Osobną pozycję zajmują dwa dzieła zupełnie odrębne; chociaż nazwane operami komicznymi reprezentują one w istocie bardzo oryginalną, swoistą syntezę rodzajów: są to *Wesele Figara* (1786) i *Don Juan* (1787). (...)

Mozarta uważa się za „klasyka”. Wiele powiedziano i napisano o jego klasycznych cechach: powściągliwości, obiektywizmie, harmonijności i zrównoważonej dyscyplinie formalnej. Mówiono nawet o jego chłodzie, co spotyka się znów z gorącym sprzeciwem niektórych wielbicieli, wskazujących na słodycz i liryzm, a nawet czasem na dramatyczność jego muzyki. Wydaje się, że zagadkowy fenomen, jakim jest duchowa postawa Mozartowskiego dzieła, wyjaśnić można najlepiej (choć nie całkowicie) za pomocą teorii, twierdzących, iż muzyka wyraża uczucia własne, nie-nazwane, uczucia innego rzędu niż te, których doznajemy w życiu. (...) Wydaje się, że treść uczuciowa wielu utworów Mozarta jest uczuciowością innego rzędu niż potoczne uczucia życiowe: mamy tutaj stany uczuciowe być może równie konkretne, ale jeszcze nie zdefiniowane i jednoznacznie nie nazwane. Pozostają one więc na razie zagadkowe, jak zagadkowy jest uśmiech Mony Lizy Giocondy na słynnym obrazie Leonarda da Vinci; nie wiadomo – smutny czy wesoły?

Są w tej muzyce stale, w najbardziej wstrząsających czy nastrojowych partiach, obecne elementy ładu i nadrzędnej jakby równowagi formalnej. Jednym z takich elementów jest ścisła, symetryczna konstrukcja frazy: fraza Mozartowska rozwija się niemal zawsze 2-, 4-, 8-, i 16-taktami:

jej spadki napięcia wyznaczone są owymi przecinkami, średnikami i kropkami, które tworzą się przy końcu poszczególnych zdań, jakby cegiełek składających się na harmonijną budowlę całości. Taka konstrukcja frazy cechuje zasadniczo homofonię. Zwracano już nieraz uwagę na to, że najogólniejszą właściwością muzyki polifonicznej jest, niezależnie od systematycznej treści słowa „polifonia”, niesymetryczna, pozbawiona przecinków i kropek, na innej zasadzie rozwijająca się fraza. Właściwość ta wynika wprawdzie z wielogłosowości, lecz jest najogólniejsza, rozciąga się bowiem również na utwory jednogłosowe – przykładem sonaty Bacha na skrzypce solo. Muzyka homofoniczna natomiast posługiwać się jąła frazą budowaną symetrycznie. Mozart używa jej nawet w swych utworach polifoniczno-imitacyjnych, jak w znakomitej uwerturze do *Czarodziejskiego fletu*. Rozsadzać i wyswobadzać tę frazę zaczął dopiero Beethoven.

Amerykański biograf Chopina i Liszta John Huneker (...) nazwał kiedyś muzykę Jana Sebastiana Bacha „natchnioną polifoniczną prozą”. Rozwijając to porównanie, muzykę Mozarta określić by można jako poezję, ujmującą najbardziej nawet wstrząsające stany uczuciowe w niezłomne prawa formalne rymu i rytmu. Swoje antyeksprejonistyczne wyznanie wiary, w którym zakłada konieczność stałej obecności dystansu artystycznego wobec przeżyć uczuciowych, wyraził Mozart w jednym z listów. Oto jego słowa: „Podobnie jak namiętność, jakakolwiek by była gwałtowna, nigdy nie wypowiada się w sposób niesmaczny, podobnie muzyka nawet w najstraszliwszej sytuacji nie powinna nigdy obrażać ucha, ale i wtedy jeszcze je urzekać. Słowem – pozostać zawsze muzyką”.

Ta unosząca się nad całym dziełem Mozarta nadrzędna idea jednała mu przyjaciół i zwolenników w różnych epokach, częstokroć nawet wśród twórców, którym jego świat dźwiękowy był całkowicie obcy. Tak np. w naszym stuleciu zwolennicy pozaindywidualnej, obiektywistyczno-rzeczowej koncepcji sztuki spod znaku Ravela i Strawińskiego, odzegnując się od „eksprejonistów”: Beethovena i Wagnera, z podziwem i czcią wyrażali się o Mozarcie. Wielu zaś odmawiało mu cech germańskich, nazywając go z powodu jasności i precyzji wypowiedzi połączoną z powściągliwością, lekkością oraz ogólną logiką i proporcjonalnością konstrukcji – Francuzem z ducha.

Rozwiązania zagadki duchowo-estetycznej postawy Mozarta na próżno szukałoby się w kolejach jego życia. Przeciwnie: życie to stanowi jeszcze jedną zagadkę, zwłaszcza dla psychologii twórczości. Nie widać w nim na pozór związku między przeżyciami a muzyką; niejednokrotnie w okresach smutku, niepowodzeń, nędzy pisał utwory „wesołe”, i odwrotnie. Czyżby geniusz był jakimś aparatem samoczynnym, jakimś uniezależnionym od życia automatem? Oczywiście nie: wydaje się, że rozwiązania tej zagadki szukać by należało w mało dotąd zbadanym procesie sublimacji uczuć życiowych na „uczucia artystyczne” a także w skrytym i powściągliwym usposobieniu Mozarta. Charakter jego na tle różnych biografii nie rysuje się zbyt jasno: sumiennosc, pracowitość i zdrowy rozsądek łączył ze zmysłowością i żądzą błyskotliwych sukcesów (któż zresztą jest od niej wolny?). Krasieński twierdził, że poeta to ten, przez którego przepływa strumień piękności, lecz który sam pięknoscia nie jest. Czyżby stosować się to miało do Mozarta? Tak źle nie było. W twórczości swej odsłonił raz Mozart swą „duchową przyłbicę”, zrobił to mianowicie w operach *Wesele Figara* i *Don Juanie*. Wspaniała baśń o miłości, jaką jest *Wesele*, i głęboka, filozoficzna „komedia ludzka” *Don Juana*, łącząca rubasznosc i humor z tragizmem, łotrostwo z tkliwoscia, zmysłowe z nadzmysłowym, znalazły w muzyce Mozarta interpretatora niezwykłego. Genialne połączenie różnych technik i rodzajów muzycznych, oddających wiernie przetłumaczone na język dźwięków najsubtelniejsze odcienie ludzkich charakterów, podniosło mierne w zasadzie libretta do wyżyn wielkiej poezji. Dokonana przez librecistę Lorenza da Ponte przeróbka słynnej komedii Beaumarchais'go odarła ją z blasku i ze śmiałych akcentów aktualnie satyrycznych, niemal rewolucyjnych; również przeróbka spreparowana przez tegoż da Ponte z poematu weneckiego poety Bertatiego *Don Juan* dawała po prostu tylko szkielet akcji. A jednak tych nienadzwyczajnych pretekstów literackich wystarczyło Mozartowi, aby stworzyć nie tylko wielką muzykę, lecz również wielki teatr, wielki świat wyobraźni. Ten, kto to potrafił, nie mógł być wszakże umysłem przeciętnym. Wydaje się, że dwie wymienione opery stoją w całości wyżej od tak później przez Wagnera wychwalanego *Czarodziejskiego fletu*, odznaczającego się, przy pięknej, miejscami rewelacyjnej muzyce, niezrozumialoscia patetyczno-symbolicznej akcji i bra-

kiem wszelkiego nerwu dramatycznego. A jednak ta właśnie opera przyniosła Mozartowi tak wyczekiwany sukces teatralny w Wiedniu, sukces, którego nie dały z olbrzymim natomiast entuzjazmem przyjęte w Pradze *Wesele Figara* i *Don Juan*.

Życie Mozarta, a raczej jego strona faktyczno-aneddotyczna, znane jest na ogół dosyć dobrze. Warto by również spojrzeć na to życie pod kątem widzenia specjalnym, lecz arcyważkim: po prostu materialnym. (...)

Dzieciństwo i wczesną młodość Mozarta można by z tego punktu widzenia nazwać „epoką dobrych zarobków”. Była to również epoka dalekich podróży. Mozart, syn wicekapelmistrza opery książęcej w malowniczym, wśród Alp tyrolskich położonym, arcymuzykalnym Salzburgu, był najklasycyjszym, najgenialniejszym „cudownym dzieckiem”, jakie kiedykolwiek stąpało po ziemi. Wyzyskał to w pełni jego ojciec Leopold, przez jednych biografów uważany za idealnego, kochającego wychowawcę i nauczyciela, przez innych zaś za łakomego na pieniądze eksploatatora geniuszu swego dziecka. Zapewne Leopold Mozart był po trochu jednym i drugim – czemu ostatecznie trudno się dziwić. Dzieciństwo i wczesna młodość Mozarta (od roku 1762) upłynęły więc na dalekich, utrudzających podróżach muzycznych, kiedy to grywał przed cesarzami, królami i książętami, otrzymując za to nagrody, premie, honoraria. Były to lata na pozór tłuste, lecz opłacane ciężką pracą małego muzyka, który grał, improwizował, komponował, popisywał się słuchem i pamięcią, a nawet śpiewał ku ucieście i podziwowi swego możnego audytorium. Cóż to były za nieskończone podróże: Monachium, Wiedeń, (występy w towarzystwie 6-letniej siostry przed cesarzem Franciszkiem I), Augsburg, Stuttgart, Moguncja, Frankfurt, Kolblencja, Bonn; a potem: Bruksela, Paryż, Londyn, Holandia, znów Paryż, Szwajcaria i powrót do rodzinnego Salzburga. Oto oszałamiająca trasa pierwszej, czteroletniej (1762–1766) podróży małego chłopca w poszukiwaniu sławy, wykształcenia muzycznego i... gotówki. Potem przyjdą trzy wielkie, płodne w konsekwencje muzyczne podróże do Włoch – przed oczyma przewiną się: Bolzano, Werona, Mediolan, Bolonia, Rzym, Florencja, Neapol i wiele, wiele innych miast. W Mediolanie w roku 1770 czternastoletni kompozytor wystawia zamówioną u niego operę *Mitrydates*. Potem nastąpi dłuższy pobyt w Salzburgu w charakterze nadwornego muzyka u nowego arcybiskupa salzbur-

skiego – Colloredo, przetykany podróżami do Monachium i Wiednia. Wreszcie w latach 1777–79 Mozart odbywa swą ostatnią wielką podróż: mamy tu dłuższy pobyt w Mannheim (nieszczęśliwa miłość do śpiewaczki Alojzy Weber, siostry późniejszej żony kompozytora, Konstancji), jeszcze dłuższy w Paryżu, Monachium i w końcu znowu Salzburg. Od roku 1781, po dramatycznym zerwaniu z „szefem”, tyrańskim i nie ceniącym jego muzyki arcybiskupem Colloredo, Mozart osiada w Wiedniu jako „wyzwolony artysta”; dopiero w roku 1788 cesarz Franciszek II mianuje go po śmierci Glucka nadwornym kompozytorem, zmniejszając przy tym związaną z tym stanowiskiem pensję z 2000 florenów na 800 – cesarz bowiem niezbyt lubił Mozarta, uważając, że muzyka jego jest za mądra. Pobyt w Wiedniu trwał już do śmierci, przeplatany tylko podróżami do Czech i do Niemiec: najdłuższa z nich, w roku 1789, prowadziła do Berlina. Oto i marszruta życiowa Mozarta. (...) W podróżach swoich poznał Mozart dokładnie wszystkich, mających coś ważnego do powiedzenia w ówczesnej muzyce, zetknął się ze wszystkimi wielkimi zjawiskami twórczymi swego czasu. Poznał operę włoską i francuską, przebywał w Paryżu (1778) podczas słynnego sporu między gluckistami i piccinistami, znał Jana Chrystiana Bacha, znał i praktykował styl *galant*, jednocześnie zaś dokładnie przetrawił twórczość mannheimczyków i, wprowadzony przez słynnego Cannabicha, miesiącami studiował pracę ich znakomitej orkiestry; w Wiedniu obcował z bliska z dziełem Glucka i Haydna, pilnie obserwował fortepianowe osiągnięcia Clementiego, pod koniec życia słyszał w Berlinie grę 11-letniego Hummla. Nic co muzyczne nie było mu obce.

W ostatniej, wiedeńskiej fazie swego życia zaznał wzdół i upadków, zaszczytów i upokorzeń, sukcesów i nieszczęść: tu linia jego powodzenia spadać zaczęła aż do końcowej tragedii. Tu w roku 1782 ożenił się wbrew woli ojca z Konstancją Weber, osobą, jak się zdaje, lekkomyślną i nie za mądrą, z którą nie zaznał nigdy pełnego szczęścia. Mieli sześcioro dzieci, czworo z nich zmarło w niemowlęctwie, pozostało jedynie dwóch synów. W epoce tej dużo rodziło się dzieci, lecz większość umierała nie dożywszy paru lat; tak było i z rodzeństwem Mozarta: on i jego siostra Marianna, zwana Nannerl, to jedyne uchowane potomstwo spośród siedmiorga dzieci Leopolda Mozarta.

W Wiedniu zaczęło się pięknie: przyjęło Mozarta entuzjastyczne uwielbienie i przyjaźń największych muzyków

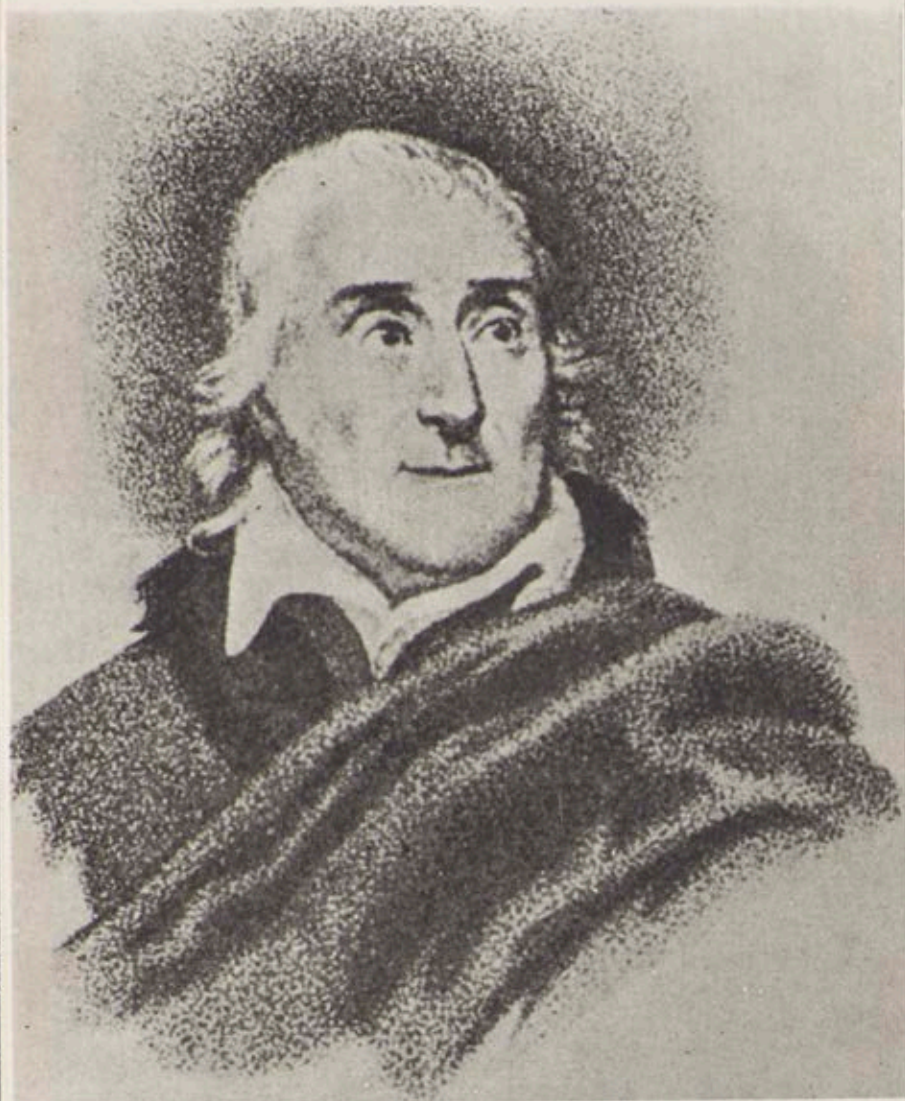
epoki – Glucka i Haydna; potem przyszło życie światowe i swobodne, uczestnictwo w modnych podwólczas łożach wolnomularskich, miłość i małżeństwo. Najszczęśliwsze są wiedeńskie lata 1784–85; Mozart jest sławny, lubiany, rozrywany, udziela lekcji, „bywa w świecie”, jest w pełni energii i sił twórczych. A jednak już od początku czają się cienie, mające z czasem zgęstnieć tak groźnie. Dziwią połowiczne raczej sukcesy *Urowadzenia z seraju*, *Wesela Figara*, *Don Juana*, boli kompletna wręcz kłapa *Cosi fan tutte* w roku 1790. Nie bez wpływu były tu niewątpliwe intrygi ówczesnego wiedeńskiego augura operowego, zazdrosnego Włocha, Antoniego Salieri. Oczywiście, niepowodzenia te osłabiane są przez sukcesy, sukcesy kolosalne, jak niewiarygodne wprost, entuzjastyczne przyjęcie *Wesela Figara*, a później *Don Juana* w Pradze czy niespodziewany wiedeński sukces *Czarodziejskiego fletu* (30 IX 1791). Ale coraz uporczywiej występuje niepokojący objaw: Mozart nie ma pieniędzy. Ma sławę, miewa powodzenie, ale nie ma pieniędzy. Opery jego grywane są we wszystkich teatrach Europy, lecz kompozytor jest ubogi, coraz uboższy – nie znano wówczas tantiem autorskich. Zarobić może kompozycją, twórczością, dwoi się i troi, przyjmuje wszelkie zamówienia, narzuca się zamówieniami, jak podczas koronacji Leopolda II (1790). Lecz cóż to? Coraz mniej możliwych tego świata pragnie zamówić u niego utwory: na dworze niezbyt go lubią, sława jego jakby spowszedniała, nie ma krytyki ani opinii, która przypominałaby o cudownym dziecku epoki. Nikt, prócz starego przyjaciela Haydna, nie interesuje się już Mozartem. Błaga o lekcje, zadłuża się, wpada w ręce lichwiarzy. Wstrząsające są jego listy do bogatego kupca Puchberga, rozpaczliwe, żebrzące o pożyczkę. Uratować by go mogła podróż do Londynu, gdzie czekają nań z otwartymi rękoma; ofertę takiej podróży przyjął przecież zachwiany materialnie Haydn. Lecz Mozart nie ma już siły na tę podróż: wybiera się w inną. W grudniu 1791 umiera na nieznaną chorobę, w kompletnej nędzy, pozostawiając w szkicach słynne *Requiem*, odtworzone i zinstrumentowane przez jego ucznia Süßmayera. Plotka głosi, że Mozart otruty został przez Salieriego. Słynna jest historia jego pogrzebu: pod nieobecność chorej żony trumnę odprowadzała nieliczna grupa przyjaciół, którzy rozproszyli się, spłoszeni gwałtowną zadymką śnieżną. Pozostawieni swemu losowi karawaniarze złożyli ciało we wspólnym grobie – nie wiadomo gdzie.

Tak więc Mozart nie ma grobu. Żył krótko, życie miał pełne trudów oraz goryczy i nawet nie doczekał się „godnego pochówku”. A jednak, choć przeszedł przez świat jakby był tutaj przelotnym, niezbyt chętnie widzianym gościem, dane mu było osiągnąć prawdziwą nieśmiertelność w krainie sztuki. Nieśmiertelne są nie tylko najlepiej znane i najczęściej grywane jego dzieła, jak *Symfonia Haffnerowska*, 3 genialne symfonie z roku 1788 (*Es-dur, g-moll, C-dur*), koncerty fortepianowe *A-dur, d-moll, c-moll, D-dur*, sonaty fortepianowe lub *Requiem*. Cała jego olbrzymia twórczość z najdrobniejszymi utworami włącznie należy do bezcennych skarbów ludzkiej sztuki. Hojnie wypłacił się światu – tak dlań przecież skąpemu.

Stefan Kisielewski

Fragmenty „Gwiazdozbiór muzyczny”

PWM, Kraków 1972



*Lorenzo da Ponte (1749–1838), włoski librecista. Portret
w wieku starszym, N. Roger*

MAŻ ZAWIEDZIONY

Lo sposo deluso

(...) Kiedy się studiuje te utwory i inne zachowane szkice dzieła*, trudno odważyć się na twierdzenie, iż szczęśliwie się stało, że Mozart go nie dokończył. Nie ukończył go zapewne również dlatego, że tymczasem otrzymał inne libretto (a może nawet przywiózł je już z sobą potajemnie do Salzburga): *Lo sposo deluso – ossia La rivalità di tre donne per un solo amante* (*Oszukany małżonek czyli Rywalizacja trzech dam o jednego kochanka*). Dotychczas nie znano autora tego libretta, ale prawie na pewno był nim nie kto inny, jak Lorenzo da Ponte. Po raz pierwszy Mozart związał się tu z librecistą *Wesela Figara*, *Don Juana* i *Così fan tutte*, dzięki tym trzem dziełom Mozarta wraz z nim zyskał nieśmiertelność. (...)

Już 7 maja 1783 pisze Mozart do ojca:

„...Mamy tu jako poetę niejakiego abate da Ponte. Na razie ma mnóstwo roboty z korekturami tekstów dla teatru i musi per obbligo zrobić całkiem nowe libretto dla Salieriego. To nie będzie gotowe wcześniej niż za dwa miesiące. Obiecał zrobić mi później nowe libretto. Któż wie, czy potem będzie mógł – i chciał! – dotrzymać słowa. Wiesz dobrze, panowie Włosi są w oczy bardzo uprzejmi. Dość, znamy ich! Jeżeli się pokumał z Salierim, to póki żyję, nie dostanę od niego libretta...”

Ale da Ponte, zdaje się, przecież dotrzymał słowa i jeżeli rzeczywiście, ukończywszy libretto do *Ricco d'un giorno*, zaraz zasiadł do roboty dla Mozarta, to po powrocie z Salzburga, w jesieni, Mozart miał w rękach *Lo sposo deluso* i mógł zaraz przystąpić do komponowania. Zrozumiałe, że nic o tym nie wspomniał w grudniowych listach do ojca: Varesco natychmiast przerwałby pracę nad *Oca del Cairo*,

* mowa tu o wcześniejszym utworze „Gęś z Kairu – Oca del Cairo”.

gdyby się dowiedział, że Mozart zajmuje się już innym librettem. Nietrudno też zgadnąć, czemu da Ponte przemilczał w swoich pamiętnikach tę pierwszą współpracę z Mozartem. Niezależnie od faktu, że w pamiętnikach pisanych w późnej starości (1823–27) pamięć często go zawodzi i pełno w nich nieścisłości – tak rozmyślnych, jak i przypadkowych – *Lo sposo deluso* nie stanowi w jego twórczości chlubnej karty. Można by zauważyć, że istnieją również i inne libretta da Pontego nie przynoszące mu zaszczytu; mimo wszystko nie był pozbawiony ambicji literackich. I tym razem najlepsze wyobrażenie o tej osobliwej operze buffa daje nam spis osób*; Mozart własnoręcznie dodał w nim nazwiska tych śpiewaków, których przewidywał jako wykonawców poszczególnych ról:

Primo buffo caricato:

S e m p r o n i o, człowiek gługi i bogaty, narzeczony Emilii (Signore Benucci).

Prima buffa:

E m i l i a, młoda rzymianka szlchetnego rodu, trochę kapryśna, narzeczona Sempronia, lecz wiernie kochająca Annibalego (Signora Fischer) [= Nancy Storace].

Primo mezzo carattere:

A n n i b a l e, tokański urzędnik, bardzo odważny, kochający Emilię (Signore Mandini).

Seconda buffa:

L a u r i n a, siostrzenica Sempronia, dziewczyna próżna, zakochana w Annibalem (Signora Cavallieri).

Secondo buffo caricato:

F e r n a n d o, gardzący kobietami przyjaciel Sempronia (Signore Bussani).

Secondo buffo mezzo carattere:

G e r o n z i o, opiekun Emilii, który później zakochuje się w Matyldzie (Signore Pugnetti).

Terza buffa:

M e t i l d e, wirtuozka śpiewu i tańca, również zakochana w Annibalem i udającą przyjaciółkę Lauriny (Signora Teiber).

Ach, Szekspir potrafiłby coś zrobić z takimi siedmioma postaciami! Centralnymi figurami są Emilia i Annibale, dwie istoty dumne i namiętne, które rozeszły się w wyniku

* Imiona postaci w łódzkiej inscenizacji Ryszarda Peryta różnią się od imion użytych przez Mozarta (przyp. red.).

nieporozumienia; doprowadzono do tego, że Emilia sądziła, iż Annibale nie żyje. Pod przymusem zostaje, z największą niechęcią, narzeczoną starego ramola Sempronia, w Livorno. Tu spotyka ponownie Annibalego, którego chciałyby zdobyć na męża i głupia Laurina, i chytra aktorka Metylda. Znakomita okazja do licznych scen zazdrości. Fernando zupełnie przypomina Szekspirowskiego Benedykta z *Wiele hałasu o nic*. Da Ponte jednak stworzył tylko coś pośredniego pomiędzy komedią dell'arte a sztuką z intrygą. Biedny Sempronio zostaje naturalnie na końcu wystrychnięty na dudka („lo sposo deluso”), a Annibale, obiekt rywalizacji trzech kobiet, poślubia tę właściwą; ale Laurina i Metylda też są usatysfakcjonowane: pierwszej dostaje się wróg kobiet, drugiej – stary Geronzio. Jak zawsze w librettach da Pontego, najlepszy jest akt pierwszy. Jest w nim uroczą sceną: dumna rzymianka, Emilia, przybywa do prowincjonalnej miejsciny Livorno, a nie spotkawszy się z należytych przyjęciem, daje wyraz swemu niezadowoleniu w arii (*Nacqui all'aura trionfale*), którą Mozart – zgodnie z sytuacją – naszkicował wspaniale w pseudobohaterskim stylu: można by ją porównać z arią niezłomności Fiordiligi w *Così fan tutte*. Po tej arii Emilia uparcie nie dostrzega nieszczęsnego idioty Sempronia i woli myśleć, że ktoś inny, ktokolwiek, jest przeznaczonym dla niej narzeczoną. Po podniesieniu kurtyny zaskakujemy tego durnia w chwili, gdy kończy się ubierać, a Laurina, Annibale i Fernando wykpiwają go – wielki, pięknie wypracowany kwartet, może nieco za długi. Kwartet ten po zachwycającym, pełnym ekspresji *Andantino* podejmuje triumfalne *Allegro* uwertury. Dalej mamy jeszcze – w szkicu – ironiczną arię wroga kobiet, Fernanda, prawdziwe unicum (można by ją sobie wyobrazić śpiewaną przez młodego Basilia); a dalej znowu w pełni rozpisany tercet Emilia-Annibale-Sempronio, znów utwór najwyższej rangi. Emilia i Annibale, odnalazłszy się niespodziewanie, usiłują opanować swoje uczucia, podczas gdy stary naręczony daje wyraz swej bezradności (antycypując w pewnym momencie dosłownie melodię Bartola). Jest to utwór jednocześnie namiętny i komiczny, krótki i dramatyczny, a wszystkie trzy charaktery rysują się plastycznie.

Alfred Einstein

Fragment „Mozart – człowiek i dzieło”
PWM, Kraków 1975

REALIZATORZY

WOJCIECH MICHNIEWSKI

Kierownictwo muzyczne

RYSZARD PERYT

Adaptacja, inscenizacja i reżyseria

ANDRZEJ SADOWSKI

Dekoracje

ZOFIA WIERCHOWICZ

Kostiumy

Kierownik wokalny – Roman Werliński

Asystent dyrygenta – Adam Jasiński

Asystent reżysera – Leonard Katarzyński

Asystent scenografa – Bożena Smolec

Inspicjenci: Alicja Derkacz, Urszula Rybicka, Zdzisław Biliński, Andrzej Koperwas

Pianiści-korepetytorzy: Elżbieta Zwierzchowska,
Nadjeżdza Pawlak, Danuta Pęczkowska, Ewa Szpakowska,
Iwona Wróblewska, Andrzej Jaczewski

OBSADA

Księżę	- KRZYSZTOF LESZCZYŃSKI ANDRZEJ NIEMIEROWICZ
Buff	- LEONARD KATARZYŃSKI PIOTR NOWACKI
Pani Rossignol	- GRAŻYNA CIOPIŃSKA ROMA OWSIŃSKA JOLANTA ŻMURKO
Pani Nachtigall	- DELFINA AMBROZIAK SYLWIA MASZEWSKA
Dyrektor	- KRZYSZTOF BEDNAREK ROMAN WERLIŃSKI
Tenorino	- KRZYSZTOF BEDNAREK ROMAN WERLIŃSKI

ORKIESTRA

Dyryguje - WOJCIECH MICHNIEWSKI
ADAM JASIŃSKI

Przerwa 20 minut

K.

Arien und Gesänge

149 NOV 1851
aus 1

Der Schauspieldirektor.

Komische Operette in einem Akt

von
L. Schneider.

Musik von **W. A. Mozart.**

Berlin.

Verlag: N. Silbergraben.

„Der Schauspieldirektor“. Libretto. Wyd. 1845. Deutsche Staatsbibliothek, Berlin

Schönbrunn, rezydencja cesarska. Akwaforta. British Museum. ▶
Londyn

DYREKTOR TEATRU

Der Schauspieldirektor

Z gatunków dramatycznych, które Mozart uprawiał, gatunek „narodowy”: singspiel lub niemiecka operetka, był najmłodszy. Opera seria miała już za sobą co najmniej sto siedemdziesiąt lat rozwoju, a opera buffa pięćdziesiąt czy sześćdziesiąt, kiedy singspiel stawiał dopiero pierwsze kroki. Jego pochodzenie bynajmniej nie było niemieckie. Wywodzi się on z francuskiej opéra comique, której repertuar – małe, mniej lub więcej niewinne, mniej lub więcej pasterskie komedie, przeplatane wstawkami muzycznymi – zaczął się przyjmować w Wiedniu już od roku 1752. Ta opéra comique pojawiła się mniej więcej z początkiem stulecia jako parodia wielkiej opery, nie osiągnęła jednak w Paryżu nigdy tak wysokiego poziomu satyry i krytyki stosunków społecznych, jak londyńska „beggars opera”. Później usiłowała rywalizować z włoską operą buffa, używając coraz więcej miejsca muzyce, zawsze jednak pozostała ta różnica, że włoscy buffoniści byli śpiewakami, którzy potrafili też być aktorami, podczas gdy wykonawcy opéra



comique byli aktorami, którzy umieli także troszkę śpiewać.

Dzięki cesarskiemu intendentowi conte Durazzo ten paryski towar zadomowił się w Wiedniu (...)

Raz jeszcze wypadło Mozartowi współpracować ze Stephaniem*, kiedy Józef II urządził w Schönbrunnie „uroczysty festyn” ku czci generalnego gubernatora Niderlandów, księcia Alberta von Sachsen-Teschen i jego małżonki. Owocem tej współpracy był *Der Schauspieldirektor*, komedia z muzyką dla Schönbrunnu, złożona z uwertury, 2 arii, tercetu i vaudeville’u (KV 486), jak sam Mozart wpisał do swego katalogu tematycznego dnia 3 lutego 1786. Dzieło wystawiono 7 lutego w Schönbrunnie przed księżym audytorium i powtórzono publicznie 18 i 25. Na treść sztuki składają się przeżycia dyrektora teatru, który, zrobiwszy fiasko z dobrym repertuarem, otrzymał zezwolenie, by zestawić dla Salzburga (!) nową trupę. Zgłasza się więc do niego kilku przedstawicieli teatralnego ludku, w pierw aktorzy, później dwie sopranistki i tenor. Każda śpiewaczka przedstawia próbkę swego talentu, jedna – „sentymentalną” arię (Madame Herz = Alojza Lange), druga – bardziej naiwne rondo (Madame Silberklang = Katarzyna Cavalieri). Potem skaczą sobie do oczu, ponieważ każda sądzi, że zasługuje na wyższą gażę niż druga, i przekrzykują się (a raczej „prześpiewują”) w tercecie, w którym tenor (Monsieur Vogelsang = Adamberger, moutartowski Belmonte) usiłuje sprawę załagodzić. Na koniec zgoda zostaje przywrócona w vaudeville’u à la fin *Uprowadzenia*; komik trupy aktorskiej, który udzielał biednemu dyrektorowi teatru rzeczowych rad, również otrzymuje małe solo – tylko na dowód, że nie umie śpiewać. Fabuła utworu jest stara i już Metastazio w *Impresario delle Canarie* potraktował ją bardzo zgrabnie jako intermezzo; a po Metastaziu stu innych komediopisarzy (na przykład Goldoni w *Impresario delle Smirne*) i stu librecistów (na przykład Bertati w *Capriccio*) wykorzystało ją jako okazję do mniej lub więcej ciętej satyry na teatr i operę. Najlepszym z tych wszystkich dzieł jest *Opera seria* Calzabigiego, a do najbardziej pozbawionych polotu należy z pewnością *Schauspieldirektor* naszego Stephaniego młodszego. Wobec wysoko urodzonych osób nie można się było powazyć na żadne swobodniejsze słówko, a postać bankiera utrzymującego

* Gottlieb Stephanie, aktor Teatru Narodowego, który zaopatrywał Wiedeń we wszelkie możliwe przekłady i utwory sceniczne. (przyp. red.)



Gottlieb Stephanie

Gottlieb Stephanie, jun. (1741–1800), austriacki librecista i aktor. Sylwetka z kalendarza narodowego na r. 1786

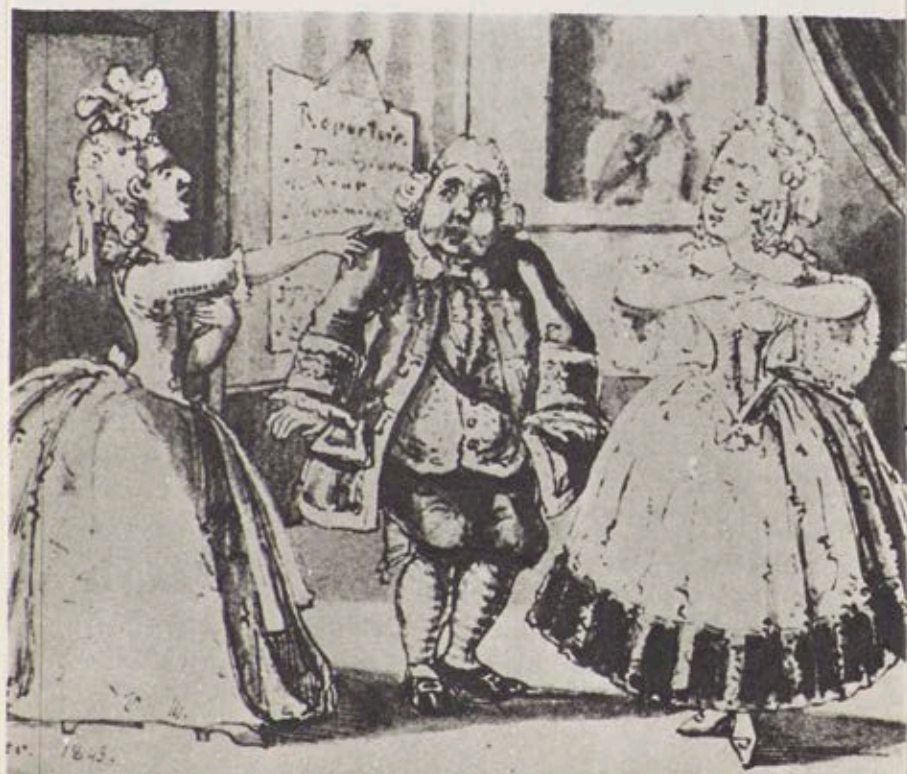
jedną z aktorek jest już wystarczająco śmiała. Salieri miał znów większe szczęście, uświetniając te same uroczystości dworskie: dane mu było skompletować muzykę do scenicznego żartu Castiego *Prima la musica e poi le parole* – całkiem innego pokroju arcydzieła celnej satyry na operę.

Mozart napisał dwie bardzo wdzięczne arie, pasujące „jak ulał” do obu jego śpiewaczek, a w vaudeville’u pozostał równie bez polotu, jak tekst tego wymagał. „Każdy artysta dąży do sławy – chce być jedynym...”; to nie było zbyt inspirujące. Tercet jest bardzo wesoły i ma pewne punkty styczności z komicznymi tercetami, które Mozart rzucał niekiedy na papier dla domowego użytku. W tym okolicznościowym dziele najpiękniejszym utworem, wystrzelającym wysoko ponad poziom tego rodzaju prac, jest pełna esprit uwertura w najczystszej formie buffo, z mnóstwem niespodzianek formalnych. Pisząc wstawki muzyczne do *Dyrektora teatru*, od dawna już pracował Mozart nad *Weselem Figara* i na przestrzeni następnych trzech czy czterech lat stał się całkowicie włoskim kompozytorem buffo.

Alfred Einstein

Fragment „Mozart – człowiek i dzieło”
PWM, Kraków 1975

„Mozart, Der Schauspieldirektor”. Akwarela J. P. Lysera (1845).
Deutsche Staatsbibliothek, Berlin



DWIE OPERY

SCENOPIS

MAŻ ZAWIEDZIONY

KSIĄŻĘ – mecenas i właściciel teatru – przygląda się generalnej próbie przedstawienia przygotowanego przez Artystów Jego Wysokości z okazji ślubu Księcia...

Scena ukazuje garderobę Pana Młodego. Niezdarna służba pomaga mu ubrać się do ślubu. Księcia – Pana Młodego gra inspicjent i główny błazen trupy: **BUFF**, zaś krnąbrnych służących dworskich – początkująca śpiewaczka: **ROSSIGNOL**, i tenor – weteran: **TENORINO**. Ślamazarność służby czyni sytuację napiętą – oto za chwilę pojawi się Panna Młoda, a Pan Młody ciągle niegotowy...

Primadonna **NACHTIGALL** wkracza na scenę w roli Panny Młodej. Brawurową arią wyraża swoje oburzenie. Oczekiwała wytwornego powitania, a spotyka ją wielki afront. Obrażona postanawia oddalić się.

Tymczasem Książę (rzeczywisty), rozbawiony rozwojem akcji, zatrzymuje primadonnę na scenie. Przywołuje na wpół ubranego Pana Młodego. Przywołuje Dyrektora – autora przedstawienia. Nakazuje zmienić w tym miejscu akcję granej sztuki i spotkać... nieprzygotowane do tego postaci.

DYREKTOR improwizuje arię, w której ironicznie podnosi zalety takiej właśnie Młodej Pary. W finale brnie zaś coraz bardziej i wreszcie dokonuje ryzykownej apoteozy **STANU WOLNEGO**... Tego za wiele!

Książę oburzony i dotknięty osobiście takim obrotem sprawy wygłasza płomienny monolog piętnujący grubiaństwo i głupotę artystów, teatru i całej sztuki. Zakazuje przedstawień i likwidując teatr wychodzi obrażony.

W finałowym tercecie zrozpaczony Dyrektor, Primadonna i Błazen desperują nad niepojętą i straszliwą przyszłością, która ich czeka.



SIAPÉ

J. W. W. W.

DYREKTOR TEATRU

W upadłym i zrujnowanym teatrze śpi wycieńczony Dyrektor. Halucynacyjnym monologiem rozpoczyna przedstawienie... nie – nie będzie przedstawień, nie będzie artystów, nie będzie muzyki – nie ma teatru. Rzeczywistość jest okrutna i obrażony Książę nie daje pieniędzy na sztukę...

Nagle do teatru wpada Buff (inspicjent – błazen, który tak niefortunnie zagrał rolę Księcia) z elektryzującą i szaloną wiadomością: jest szansa! Obrotny Buff wywąchał w kołach dobrze poinformowanych, że Tajny Radca Księcia zjawi się z inspekcją i jeśli okaże się, że zamiast żywych śpiewaków będą w teatrze grały martwe marionety – to Książę, z miłości do sztuki, sygnie z dworskiej szkatuły.

Ta sekretna wieść rozeszła się błyskawicznie po mieście, bo oto nim Buff i Dyrektor zdołali ułożyć plan działania, do teatru wpadają obie śpiewaczki: i początkująca Rossignol i primadonna Nachtigall. Zaczyna się awantura o pierwszeństwo. Teraz, do zupełnie nieprzygotowanych artystów, wkracza z tajną inspekcją Tajny Radca Księcia.

Tym razem artyści okazali się mądrzy i solidarni – zgodnie udają martwe marionety. Tajny sprawdza i ogląda – Dyrektor pokazuje i objaśnia. W kolejnych ariach rywalizujące śpiewaczki grając marionety usiłują zjednać sobie względy Tajnego Radcy. Ośmielony wdziękami tych „mechanizmów” Tajny Radca pozwala sobie na poufałość i wówczas niespodziewanie Buff wymierza mu siarczysty policzek. Tajny Radca ze zdziwienia traci przytomność i pada. Artyści przerażeni wypadkiem wynoszą go do garderoby, sami zaś szukają wyjścia z tej pułapki. Dochodzi do awantury o wysokość gaży i hierarchię w przyszłej antreprzyzie. Brawurowy tercet pomiędzy Dyrektorem, panną Rossignol i panią Nachtigall kończy się pozorną zgodą. Uzyskane z trudem pojednanie niweczy przyniesiona przez Buffa wiadomość: Tajny Radca to Książę!!!

Tym razem to już koniec. Przecież spoliczkowano Władzę i Majestat. Wchodzi obolały Tajny – Książę.

Intuicja i talent podpowiadają artystom ciąg dalszy. Grają jak z nut. Nic się nie stało, bo to martwe i głupie marionety dokonały tego zuchwałego czynu, a nikt żywy nie był świadkiem zniewagi Księcia. Zresztą nie Księcia spoliczkowano, lecz Tajnego Radcę. I nie w rzeczywistości, a w teatrze!

Książę się uśmiecha, Książę im pobłaża ... bo – Książę nie może żyć bez sztuki... – artyści muszą żyć z Księcia.

Finałowy wodewil stanowi apoteozę mądrego mecenasa i prawdziwej sztuki.

Ryszard Peryt



DYREKTOR FRANK

J. Wiala



YACHTING

J. W.





AINY KADA

J. Weston



••
BIFF

J. W. W. W.

SEZON 1985/86

PRAPREMIERA 9 LISTOPADA 1985

Projekty kostiumów ZOFIA WIERCHOWICZ

*W programie wykorzystano ilustracje z następujących źródeł:
„Mozart”, oprac. Władysław Duleba, PWM, Kraków 1977;
Alfred Einstein „Mozart, człowiek i dzieło”, PWM, Kraków 1975;
Robert Haas „Wolfgang Amadeusz Mozart”; Archiwum Teatru
Wielkiego w Łodzi*

Redakcja programu – Ewa Juszyńska-Porańska
Redakcja techniczna – Leszek Sochaczewski
Reprodukcje zdjęć – Chwalisław Zieliński

Wydawca – Teatr Wielki w Łodzi

Nakład – 7000 egz.

Cena – zł 50.-

Druk: Łódzkie Zakłady Graficzne, ul. PKWN 18

Zam. 377/1104/85 P-6/1994

* * * * *
Co dwa tygodnie!

..... * * * * *
Puch muzyczny

ARTYKUŁY * ESEJE *
* RECENZJE koncertów • płyt •
przedstawień operowych • książek *
FELIETONY * WYWIADY *

Puch muzyczny



więcej wiedzieć



więcej słyszeć

Puch muzyczny

PRZEWODNIK PO ŻYCIU * *
* * MUZYCZNYM W KRAJU
I NA ŚWIECIE * * * * *

TEATR WIELKI W ŁODZI
Pl. Dąbrowskiego, 90-249 Łódź
Telex 88 4500 TWL PL

Kasy Teatru czynne codziennie w godz. 12,00–19,00
tel. 33-77-77, 33-99-60.

Przedprzedaż biletów odbywa się codziennie z wyjątkiem
niedziel i świąt na 15 dni naprzód. Bilety można rezerwować
telefonicznie. Zamówienia zbiorowe przyjmuje Biuro
Obsługi Widzów, tel. 33-31-86, 33-99-60 w. 122.

