TEATR WIELKI

TEATR WIELKI W WARSZAWIE

MOZART

UPROWADZENIE Z SERAJU

TEATR WIELKI W WARSZAWIE

ROK ZAŁOŻENIA 1833
ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY

ROBERT SATANOWSKI

Wolfgang Amadeus Mozart, portret nieznanego autora z 1777 r.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

URROWADZENIE Z SERAJU

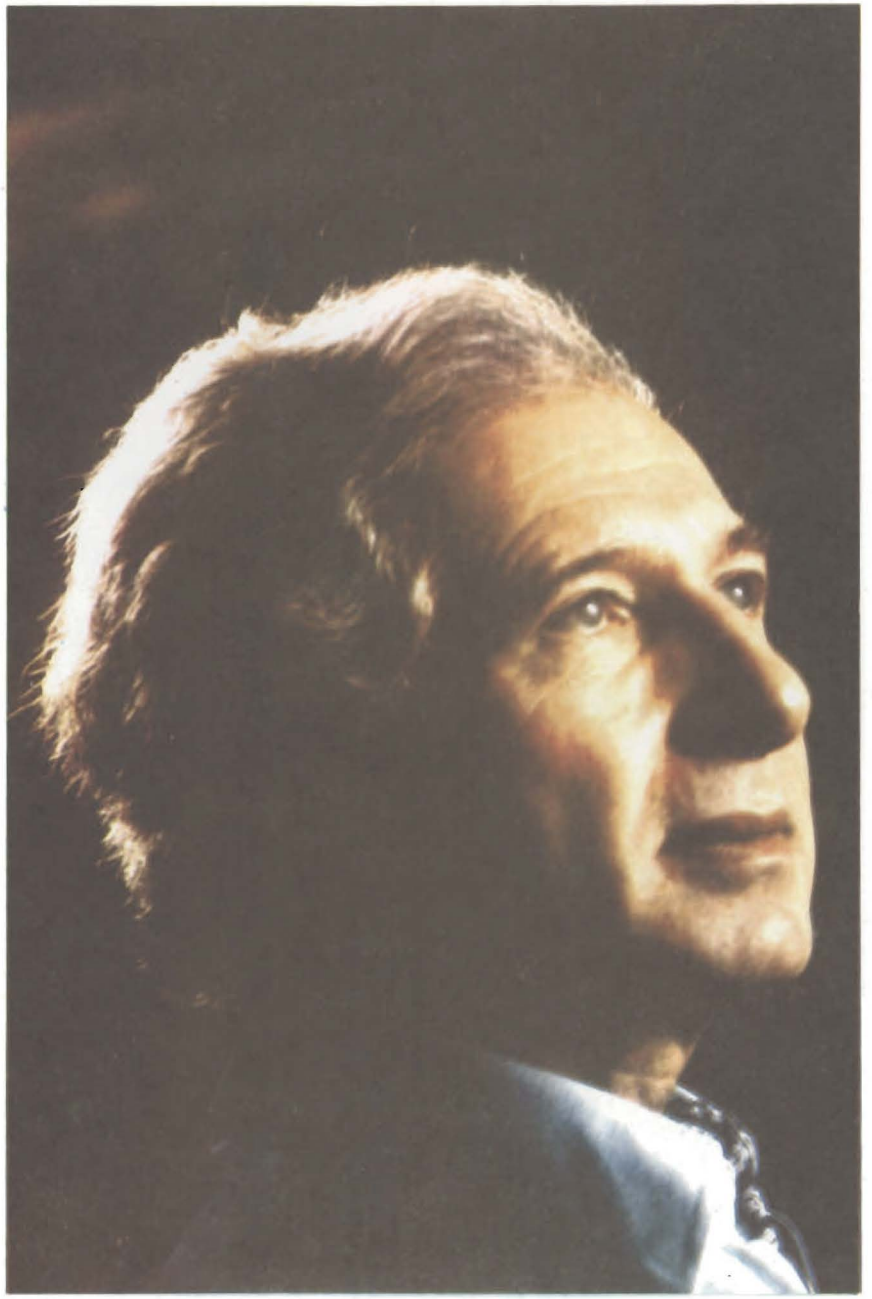
Die Entführung aus dem Serail

Singspiel komiczny w trzech aktach KV 384

Libretto Gottloba Stephanie wg sztuki
Christopha Friedricha Bretznera
przekład polski Ignacego Ziółkowskiego

Kierownictwo muzyczne:
Robert Satanowski
Reżyseria:
Frank de Quell
Dekoracje:
Marek Dobrowolski
Kostiumy:
Irena Biegańska
Kierownictwo chóru:
Bogdan Gola

Premiera 8 grudnia 1984



Robert Satanowski

Irena Biegańska

Bogdan Gola

OBSADA:

Konstancja

Zdzisława Donat
Izabella Nawe
Jadwiga Skoczylas (gośc.)
Alicja Słowakiewicz
Teresa Krajewska

Blonda

Grażyna Ciopińska
Jadwiga Skoczylas (gośc.)
Jolanta Żmurko (gośc.)

Belmonte

Michał Skiepko
Krzysztof Szmyt
Piotr Wnukowski

Pedrillo

Piotr Czajkowski
Tadeusz Galczuk (gośc.)
Bogusław Morka (adept)

Osmin

Marek Dąbrowski
Ryszard Morka
Jerzy Ostapiuk

Selim

Feliks Gałecki
Marcin Rudziński

Chór i Orkiestra Teatru Wielkiego

FRANK DE QUELL

Włochy

Wybitny reżyser operowy. Zdobył wszechstronne wykształcenie studiując muzykologię, historię sztuki i historię literatury. Pierwszą jego pracą było stanowisko reżysera w Operze we Florencji, gdzie współpracował przez osiem lat ze słynnym dyrygentem Tulio Serafinem. Później zrezygnował ze stałego etatu, co pozwoliło mu na rozległą działalność reżyserską na forum międzynarodowym. Realizował gościnnie spektakle w Ameryce Południowej (Buenos Aires, Rio de Janeiro), w wielkich teatrach operowych Stanów Zjednoczonych i w Europie (Madryt, Kopenhaga). We Włoszech jego inscenizacje oglądała publiczność wszystkich najsławniejszych teatrów operowych z mediolańską La Scalą, neapolitańskim San Carlo, weneckim La Fenice, Operą Rzymską i Operą w Palermo. Z Polską łączą Franka de Quell więzy ścisłej współpracy od wielu lat: po raz pierwszy reżyserował w Operze Warszawskiej (z siedzibą w sali Romy) operę U. Giordano *Andrea Chenier* w 1961 r. Szczególnie ożywioną współpracę nawiązał z Operą Wrocławską za dyrekcji Roberta Satanowskiego; reżyserował wówczas *Don Pasquale* Donizettiego, *Cosi fan tutte* i *Uprowadzenie z seraju* Mozarta, *Cyganerię* Pucciniego, *La finta polacca* i *Geloso schernito* Pergolesiego, oraz operetkę Millöckera *Student żebrak*.
Frank de Quell jest reżyserem wyjątkowo wszechstronnym – obok klasycznych pozycji XIX wiecznego repertuaru operowego realizował również szereg dzieł współczesnych, m.in. cieszący się wysokim uznaniem spektakl *The Long Christmas Dinner* Paula Hindemitha w Operze Rzymskiej, którym dyrygował sam kompozytor. Chętnie reżyseruje także operetki klasyczne (Millöcker, Strauss, Suppe) a nawet opery rockowe. De Quell jest również znanym reżyserem filmów muzycznych, wśród jego filmowych realizacji oper i operetek wymienić należy *Kopciuszka* Rossiniego, *Córkę pułku* Donizettiego i *Noc w Wenecji* J. Straussa, kręconą w autentycznych, malowniczych plenerach Wenecji, a także *Studenta żebraka* Millöckere z polskimi wykonawcami i z plenerami kręconymi w Krakowie (gdzie m.in. rozgrywa się akcja dzieła). *Napój miłosny* Donizettiego, zrealizowany przy współpracy Telewizji Włoskiej i Czechosłowackiej uznany został w 1984 r. w Cannes za najlepszy film muzyczny roku. Frank de Quell opracował również filmową wersję wrocławskiego przedstawienia *Don Pasquale*.

Frank de Quell

Bohdan Pociej

TEATR MUZYCZNY MOZARTA

komponowane w roku 1782 *Uprowadzenie z seraju* otwiera listę pięciu największych arcydzieł operowych Mozarta. Dalej idą: *Wesele Figara* (1786), *Don Giovanni* (1789), *Cosi fan tutte* (1790), *Czarodziejski flet* (1791). Wszystko to opery komiczne. W dziedzinie opery seria (*Idomeneo, Łaskawość Tytusa*) Mozart nie stworzył pełnego arcydzieła – mimo wielu obecnych tam pięknych fragmentów – arii, ansambli, chórów. Pięć arcydzieł powstaje w ciągu ostatnich dziesięciu lat życia kompozytora. Zaznacza się tu – w ramach tego samego stylu indywidualnego – charakterystyczne zróżnicowanie stylów muzycznej mowy, w zależności od obranego gatunku: niemieckiego Singspielu *(Uprowadzenie z seraju, Czarodziejski flet)* i włoskiej opery buffa *(Wesele Figara, Don Giovanni, Cosi fan tutte)*.

Od blisko dwustu już lat, a w każdym razie od czasu „odkrycia" *Don Giovanniego* przez romantyków (por. znakomitą nowelę E.T.A. Hoffmanna), intryguje tajemnica stylu teatralnego Mozarta. Co sprawia, że jego opery są teatrem genialnym i że widzieć w nich można apogeum arcydzieła w historii gatunku operowego? Odpowiedź, iż sprawia to muzyka jest banalna i oczywista. Rzecz w tym, j a k muzyka przeobraża sztukę teatralną i wznosi ją na najwyższe piętra wartości estetycznych.

Tematy

„Goethe poznał *Czarodziejski flet* Mozarta w 1795 roku i pod wpływem głębokiego i trwałego wrażenia, jakie wywarł na nim ten utwór, naszkicował jego ciąg dalszy, libretto, dla którego na próżno szukał kompozytora, pozostało więc ostatecznie nie dokończone. Jednakże w tej fragmentarycznej postaci obejmowało zwartą, niemal w całości opracowaną akcję. [...] Kanwą opery Mozarta jest libretto pióra Schikanedera, dramaturga raczej miernego. Libretto to spotkało się w późniejszych czasach z najsurowszą krytyką i gdyby nie opromienił go geniusz muzyki Mozarta, nigdy nie ściągnęłoby na siebie uwagi. W istocie jest to ramota, łącząca co bardziej efektowne motywy z tradycji opery fantastycznej, zlepek wątków najrozmaitszego pochodzenia i wydawało by się, że nie warto w ogóle zastanawiać się nad jego samoistnym sensem. Mozart wszelako dopatrzył się w tekście Schikanedera sensu i wypełnił go całym bogactwem swej muzycznej inwencji, nadając momentom nienawiści i miłości, strachu i odwagi, instynktu i ducha, szlachetności i komizmu kształt pieśni nad pieśniami człowieczeństwa. Było to oryginalne dzieło Mozarta. Ale i Goethe zdołał wydobyć z libretta własny, głębszy sens. Daje temu wyraz, mówiąc, iż należy ufać, że wtajemniczeni potrafią rozpoznać głębszy sens tego utworu." (Hans Georg Gadamer: *Studium o duchowej drodze człowieka.* W: *Rozum, słowo, dzieje,* Warszawa 1979).

Czym są libretta najznakomitszych oper Mozarta bez muzyki, jako czyste sztuki teatralne?

Zapewne, bronią się one same całkiem nieźle zgrabną konstrukcją dramatyczną, a przede wszystkim spontanicznym komizmem sytuacji, dowcipem i humorem – prostym, niezawodnie rozśmieszającym, rodem z włoskiej commedia del arte, z plebejskiej i mieszczańskiej farsy. W dwóch wypadkach – *Wesela Figara* i *Don Giovanni* z tekstem Lorenzo da Ponte – mamy libretta skrojone z prawdziwym talentem, z nerwem dramatycznym i dramaturgicznym planem, wysoko ponad przeciętnie operową miarę; w dodatku *Wesele Figara* oparte jest na znakomitym pierwowzorze komedii Beaumarchais. Podobna zręczność dramaturgii komediowej – w *Uprowadzeniu* i w *Cosi fan tutte.* W mniej zręcznym pod tym względem *Czarodziejskim flecie* – jakaż za to obfitość atrakcyjnych sytuacji komediowych.

Przyjrzyjmy się tematom. Co robią i co mówią postacie teatru Mozarta? Jakie tu powstają sytuacje, zawiązują intrygi, rozgrywają perypetie? – Sytuacje typowe, intrygi schematyczne, perypetie o wyniku przewidzianym z góry. W pełni żyją archetypy komediowe. Inaczej zresztą być nie mogło: widz–słuchacz musiał czuć się u siebie, w kręgu dobrze znanych konwencji teatralnych – to był warunek sine qua non budowania arcydzieła operowego. A Mozart podobnie jak wszyscy twórcy jego czasu pisał dla publiczności, nie przeciw niej – to będzie dopiero zwyczajem stulecia następnego.

Zresztą konwencja jest mocnym filarem sztuki europejskiej. Aż po twórczość Schillera i Goethego – nikt z wybitnych twórców sztuk teatralnych nie wymyśla tematów: bierze się je z tradycji, bo są własnością publiczną; i nie tylko tematy, ale i całe wzory („modele") sztuk (wystarczy tutaj przeczytać „metryczki" dramatów Szekspira!). Aż do wieku XIX sztuka teatru karmi się wzorcami, modelami, archetypami; dopiero dramat romantyczny ten stan rzeczy przełamuje, ale bynajmniej nie znosi; gdyż rozwija się równocześnie nowa świadomość mitu (jako „archetypu").

Dlaczegóż więc mielibyśmy domagać się od librecistów Mozarta szczególnej oryginalności?

Uprowadzenie z seraju to typowa komedia turecko-haremowa (w zasobie motywów komedii XVII i XVIII wieku motyw turecki należy do czołowych). Już sam symteryczny układ postaci wyznacza tu klasyczny schemat napięć komediowej dramaturgii:

Mozart przy fortepianie, z Catheriną Cavalieri (jedna z głównych wykonawczyń oper Mozarta, śpiewała m.in. Konstancję w Uprowadzeniu z seraju)

dwie zakochane pary: Konstancja – Belmonte (sfera „wyższa"), Blonda – Pedrillo (sfera „niższa"), basza Selim zakochany w Konstancji (szczyt hierarchii – panowanie, władza absolutna) i jego zarządca – wierny jak zły pies – Osmin (dynamiczne i groteskowe narzędzie „terrorystyczne" władzy absolutnej). Dwór turecki i harem; niewola haremowa, próba ucieczki – nieudana; wielkoduszny gest władcy i radosna apoteoza baszy.

Wesele Figara to bogaty splot intryg miłosnych i „miłoskowych", buduarowo-salonowych; najbardziej to „ludna" i postaciowo różnorodna z komedii Mozarta.

Don Giovanni opiera się – podobnie jak *Don Juan* Moliera – na hiszpańskiej legendzie o „rozpustniku ukaranym"; komedia – drammma giocoso – barwi się akcentami grozy i pieczętuje dramatyczno-niesamowitym („piekielnym") finałem.

Cosi fan tutte rozwija typowy wzór komedii miłosnej – kameralny („kwartetowy") dwóch par; próby wierności – z przebieraniem, zamianą ról itd.

Konwencja baśni – w nawpół historycznej scenerii (starożytny Egipt) – i nieco naiwna symbolika – w bogatej, efektownej, scenicznej oprawie rządzi *Czarodziejskim fletem*.

Dużo więc dzieje się w tym teatrze; wiele tu różnobarwnych postaci; akcja toczy się w żywym komediowym tempie – wartkie recytatywy (w operach włoskich buffo), szybko mówione kwestie (w Singspielach). W *Czarodziejskim flecie* krótkie sceny, częste zmiany miejsca akcji, następujące po sobie na zasadzie niemal filmowego montażu.

A jednak gdy rozpatrujemy to wszystko bez muzyki – trudno nam się oprzeć wrażeniu pewnej błahości dziejących się tu spraw – intryg, perypetii, dążeń, pragnień przedstawionych postaci. Wszystko właściwie sprowadza się do „rokokowych" zabaw i gier miłosnych, i miłosnych przygód. Jedynie w *Czarodziejskim flecie* rysują się bardziej podniosłe, wyższe idee, dążenia i cele.

Takie jednak spojrzenie na teatr Mozarta jest niewłaściwe; a cały zabieg oddzielania teatru od muzyki – sztuczny. Genialny kompozytor i równocześnie człowiek teatru – teatralność, aktorstwo były jego naturalnym żywiołem! – wiedział dobrze, co robi biorąc taki właśnie „rozrywkowe" libretta, nie obciążające zbytno myśli widza i nie poruszające głębszych warstw jego uczuć. Libretto dostarcza jedynie „fantomów", ogólnych wzorów, modeli, schematów postaci; jest to jakby teatr kukiełkowy przeobrażający się pod czarodziejskim działaniem muzyki w teatr tętniący życiem, urzekający obecnością żywego aktora. Muzyka jest duszą i życiem, krwią i ciałem, myślą i uczuciem postaci teatru Mozarta. W jej żywiole i jej formach, w jej rytmach, melodiach, dialogach, barwach, postacie te żyją naprawdę i udzielają nam swym teatralno-muzycznym życiem pełni przeżycia estetycznego.

Lepiej teraz pojmujemy doniosłość estetyczną dwóch głównych motorów, pierwiastków poruszających muzycznego teatru Mozarta (a może w ogóle całej jego muzyki): lirycznego i komediowego. – Pierwszy pierwiastek urzeczywistnia się w arii, drugi – w dialogu. Są to dwie sfery Mozartowskiej sztuki teatru w muzyce, wzajemnie się dopełniające.

Aria

Pole arii to sfera panowania żywiołu melodycznego – melodyczności czystej, melodyjnego śpiewu. Jest to zresztą nie tyle sfera odrębna, co pierwiastek przenikający całą sztukę Mozarta. W formie arii przejawia się on tylko w stanie najczystszym a jego oddziaływanie jest najbardziej bezpośrednie – jako melodycznej mowy stanów uczuciowych. Trzy są zasadnicze typy arii Mozartowskich – w zależności od rodzaju przeżyć i stanów uczuciowych postaci sztuki: aria (także krótsza cavatina, canzonetta, serenada, piosenka) liryczna miłosna (w *Uprowadzeniu* – arie Konstancji i Belmonta); aria (scena) dramatyczna – szeroko rozwinięta, przetworzeniowa – często z momentami wirtuozowskimi (aria *Martern alle Arten* – Konstancji; arie Donny Anny – w *Don Giovannim;* arie Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie*); aria komiczna z typowymi efektami rozśmieszającymi (powtarzalność słów i sylab, parodie zwrotów dramatycznych, koloratura a rebours i td.) arie Osmina; aria „katalogowa" Leporella z *Don Giovanniego*. I odpowiednio też możemy wskazać na trzy główne źródła emocjonalnej inspiracji melodii; uczucie miłosne; zmysł akcji, dziania się – instynkt dramaturgii; poczucie humoru, zmysł komizmu.

Źródło pierwsze jest tu najważniejsze: liryczny impuls miłosny decyduje o życiu i pięknie melodii Mozartowskiej – nie tylko w operach ale i w całej jego twórczości. Trafnie i głęboko sprawę owego miłosnego źródła ujmuje Romain Rolland w swoich szkicach o Mozarcie (por. *Z pierwszych wieków opery,* PWM 1971). Wielcy kompozytorzy oper i dramatów po Mozarcie – Weber, Bellini, Donizetti, Wagner, Verdi, Puccini – rozwijać będą w różnych kierunkach, na różne sposoby, ów język uczuciowości lirycznej, będą uintensywniać, wzmacniać i różnicować ekspresję. Nikt jednak nie zdoła już przewyższyć Mozarta w żarliwej czystości i doskonałości miłosnej frazy; nikt nie osiągnie już tak idealnej harmonii piękna i uczucia. Już pierwsza miłosna aria Belmonta *O wie ängstlich, o wie feurig...* wprowadza nas w samo sedno owego cudownego języka uczuć: czyż można prościej i doskonalej „transformować" w mowę muzyki rytm serca przyspieszany miłosnym pragnieniem?

I jeszcze jedno podkreślmy: miłość u Mozarta to sfera radosnego, uskrzydlającego światła, przeniknięta ciepłem, czułością, słodyczą; a tylko przelotnie ściemniona czy zachmurzona (modulacje do tonacji mollowych, minorowa aura wyrażająca miłosne smutki i tęsknoty). A owo światło miłości potęguje się niejednokrotnie do ekstatycznej wręcz żarliwości – w melodii i barwie dźwięku; wspomnijmy tu zwłaszcza arie i sceny zespołowe z *Cosi fan tutte*. Wszelkie tedy schematyzmy tekstowo-teatralne zostają przeobrażone, wysublimowane i „waloryzowane" przez cudowną moc melodii. Muzyka wchłania słowo i transformuje go we własne jakości. Słuchając melodii Mozartowskiej, przeżywając ją estetycznie w jej ruchu, pulsowaniu, w jej napięciach i narastaniach, w jej rozwijaniu, w jej pięknie, nie tyle może zapominamy o tekście słownym – o czym się śpiewa – ile wznosimy się ponad „przypadłościową" sferę słów wieloznacznych i „rozgadanych" do wyższej artystycznej konieczności – doskonałości absolutnej muzyki. Gdyż to dopiero muzyka nadaje słowom prawdziwą artystyczną formę.

Śpiew głosu ludzkiego koresponduje ze śpiewem instrumentalnym, który u Mozarta jest zawsze czymś więcej niż tylko akompaniamentem. Pierwiastek melodyczny arii ożywia całe środowisko dźwiękowe – orkiestrę, z której wyodrębniają się „śpiewy" skrzypiec, wiolonczel, fletu, oboju, klarnetu...

Śpiew, melodia wznosi się w swym posłannictwie artystycznym ponad słowo, nie zapomina wszakże nigdy o związkach z nim rdzennych, genetycznych. Typ melodii, rodzaj mowy muzycznej, przy zachowaniu tych samych zasadniczo idiomów indywidualnego stylu, różnicuje się według języka słownego. Niemiecki Singspiel (Śpiewogra) z partiami mówionymi, ma melodie bardziej symetryczne, regularne, bliskie niemieckiej i austriackiej muzyki popularnej – obiegowych pieśni, piosenek, śpiewów i tańców ludowych. A równocześnie w rozwiniętym bogactwie kształtów, postaci i niuansów wyrazowych melodii wokalnych *Czarodziejskiego fletu* mamy już zawartą jakby całą romantyczną mowę uczuć – pieśni i opery. Tego prekursorskiego aspektu muzyki Mozarta nie sposób przecenić. We włoskich operach buffo (z recytatywami secco, z towarzyszeniem klawesynu) panuje styl melodyczny bliższy źródłom południowym, zakorzeniony w tradycjach włoskich szkół operowych – szkoły Neapolitańskiej zwłaszcza: frazy bardziej okrągłe i równocześnie bardziej wydłużone; inny, bardziej żywiołowy, naturalny pierwiastek rdzennie językowej śpiewności – śpiew (melodia) wynikający z samej mowy włoskiego języka.

Dialog

Geniusz muzyczno-teatralny Mozarta żyje melodią, urzeczywistnia się natomiast w pełni w tym, co zespołowe, a czego ziarnem, rdzeniem i istotą jest d i a l o g . Ta sfera talentu kompozytorskiego Mozarta jest szczególnie fascynująca: wchodzimy tu bowiem w samo centrum osobowości twórcy, dotykamy sedna jego kreacyjnych dyspozycji, wynikających z takiego właśnie a nie innego odczucia świata, widzenia rzeczywistości. Mozart jest szczególnie

wyczulony na ruch różnorodnych i różnobarwnych szczegółów, związanych wszelako jedną ukrytą zasadą harmonii całości; i na następstwa – spójne łańcuchy wynikających z siebie zdarzeń; jego genialna inteligencja połączona z niezwykłym poczuciem humoru, uczuleniem na śmieszność i komizm świata, nieustannie kojarzy zjawiska, zderza, wiąże i wyodrębnia równocześnie. Rzeczywistość skrząca się humorem i paradoksem, wydaje się nieustanną zabawą, grą rozgrywaną z najwyższą kunsztownością i mistrzostwem, w medium najczystszego piękna.

W dialogowej zespołowej dyspozycji geniuszu Mozarta łączą się dwa pierwiastki: czysto muzyczny kompozytorski i teatralny; geniusz kompozytorski i zmysł sceniczny wspierają i inspirują się wzajemnie. Scena zespołowa – ansambl – opery Mozarta (w *Uprowadzeniu z seraju* będzie to np. kwartet finałowy aktu drugiego) jest pod każdym względem doskonałą kompozycją muzyczną wokalno-instrumentalną, gdzie obydwa pierwiastki traktowane są niemal równorzędnie. Kompozycją o strukturze fazowej, często wieloodcinkową – zwarty ciąg krótkich obrazów, scenek muzycznych o zmiennym rytmie, kolorycie, nastroju. Kompozycją maksymalną, to znaczy wykorzystującą wszechstronnie wszelkie środki techniki kompozytorskiej (kontrapunkt, harmonika, instrumentacja, technika wokalna), stosującą różne sposoby kształtowania formy (rozwój z jednego motywu, wariacyjne odmiany, przekształcenia i przetworzenia, nawroty rondowe, ostinata), rozwijającą wszystkie elementy dzieła muzycznego: rytm i melodię, współbrzmienie i barwę, równoległość planów, dialog głosów. Ansambl w operze Mozarta tętni intensywnym życiem muzyki, mieni się barwami i odcieniami; postacie śpiewają, grają, tańczą, rozmawiają śpiewem – chciało by się powiedzieć: oto prastara forma chorei – jedności śpiewu, poezji i tańca – cudownie ożywiona pod koniec XVIII wieku. A ktoś znający trochę historię muzyki i form muzycznych rozpozna tu nowe, wspaniałe, oświeceniowe wcielenie renesansowej muzyczno-poetyckiej sztuki madrygału. Właśnie w madrygale drugiej połowy XVI-go wieku i początku XVII-go wybucha z całą mocą stara skłonność muzyki do teatru, odżywa pamięć o wspólnych źródłach. Bo przecież i opera włoska tak bujnie rozkwitająca w epoce baroku jest w dużej mierze owocem madrygału dramatycznego i madrygałowej komedii.

Geniusz kompozytorski Mozarta inspirowany jest sytuacyjno-dialogowym żywiołem teatru. Mozart organizuje, formuje ten żywioł m u z y c z n i e i zapewne nasze przeżycie estetyczne Mozartowskiego ansamblu jako dzieła muzycznego będzie równie pełne i bogate, gdy nie zrozumiemy ani słowa tekstu i nie będziemy wiedzieli o co w tych scenach chodzi; rozkoszujemy się wtenczas czystą grą motywów, barw, współbrzmień i splotów głosów, ich wiązaniem w kunsztowne całości. Do pełnego zrozumienia dzieła coś nam jednak brakuje: ciąg formy, organizacja czasu, następstwo faz, a także rodzaj dialogów, sposób dialogowania poszczególnych głosów tłumaczą się tu bowiem tekstem słownym i sytuacją sceniczną.

Ansamble Mozarta nie są powstrzymywaniem akcji scenicznej sztuki (jak arie w przed-Mozartowskiej operze), ale przeciwnie – tej akcji najintensywniejszymi ogniskami, żywymi węzłami dramaturgii teatralnej. Tutaj właśnie akcja często spręża się do dalszego rozwoju, zmienia kierunek, wchodzi na nowe tory; nierzadko też – dramatycznie i komicznie – kulminuje; postacie spotykają się, naradzają, wymieniają poglądy, ścierają, kłócą się, przekomarzają, łączą, rozchodzą; nie tylko forma muzyczna, nie tylko sfera słów – forma poetycka – także rzeczywista przestrzeń sceny jest tu maksymalnie wypełniona, wykorzystana: cóż za atrakcyjne pole dla inwencji reżysera i scenografa!

Pomówmy jeszcze o ziarnie, z którego rozwija się ta cudowna forma Mozartowskiego teatru – o d i a l o g u . Dialog, sytuacja dialogowa jest sednem całej muzycznej, kompozytorskiej sztuki Mozarta. Dana kompozytorowi do wypełnienia przestrzeń muzyczna w równym stopniu mu się dzieli i różnicuje, co wiąże i scala. Ta właściwość talentu przejawia się od wczesnych lat twórczości już w pierwszych utworach przeznaczonych na zespoły instrumentalne. Dialog instrumentów – motywów, głosów, melodii barw – skrzypiec, altówki, wiolonczeli, fletu, oboju, fagotu – wsparty o bardziej masywne słupy akordowe współbrzmienia tutti. „Mówienie" równoczesne – różne kontrapunkty, tercje i seksty równoległe (kolor harmoniczny) i korespondencje motywów; także – małe kanony, fugetty, fugata. Dialog – w którym przejawia się ruchliwość wyobraźni, inteligencja i dowcip, jak również głęboka znajomość tradycji muzyki. Vis comica Mozarta, jego naturalna skłonność dźwięko-naśladowcza, mimetyczno-parodystyczna, wsparta jest gruntowną wiedzą – znajomością reguł i form „barokowego" kontrapunktu. Wiemy przecież, co jest podłożem owej czarodziejsko lekkiej, wirtuozowskiej sztuki muzycznej rozmowy barw i melodii: kanony, fugi, quodlibety – cały rozległy zasób, system gier muzycznych, w których gustowała poprzednia barokowa epoka.

Z tą więc umiejętnością, rozwiniętą już w latach młodzieńczych, wchodzi Mozart, w latach dojrzałych, na obszar opery jako najwyższego z uprawianych ówcześnie gatunków – pełni sztuki. I rozwija tu całą skalę stopni i poziomów dialogu. W operach komicznych toczy się nieustanna rozmowa. Jej poziom elementarny to dialog prozaiczny postaci – mówiony w Singspielach, umuzyczniony w operach włoskich (recytatywy secco). Kolejne zaś stopnie skomplikowania, złożenia sztuki dialogu to: aria, często z bogato rozwiniętymi dialogami instrumentów; duet – niejako klasyczna forma dialogu; harmonijnie czysty tercet; kwartet – często już z dialogami podwójnymi – dialogami par głosów; kwintet, sekstet. – Dialogowa sztuka ansamblu kulminuje w f i n a ł a c h poszczególnych aktów, owych wspaniałych, wieloczłonowych, wieloscenowych klamrach dramaturgicznych oper Mozarta. W *Uprowadzeniu* nie są one jeszcze zbyt rozwinięte, ale już w *Weselu Figara* sięgają szczytów bogactwa, rozmaitości, kunsztowności. Szczególną wyrazistość, plastykę, dynamikę rozwoju, siłę efektu, sugestywność dramatyczną mają oba finały *Don Giovanniego*.

W Cosi fan tutte finały czarują rozlicznymi pięknościami liryczno-dźwiękowymi. W *Czarodziejskim flecie* zaś sztuka ansamblu finałowego osiąga nieprzekraczalne wyżyny – klarowności, subtelności, czystości, doskonałości, harmonii pierwiastków dialogu: komicznych, lirycznych, dramatycznych, uroczystych, monumentalno-misteryjnych. Oratoryjne chóry potęgują tak ważny tutaj pierwiastek wzniosłości. Dialogowe ziarno owocuje prawdziwą wielkością muzyki.

Bohdan Pociej

Francesco Guardi: Odaliski w kąpieli

ALLA TURCA

iktoria Wiedeńska Jana III Sobieskiego uratowała Europę od śmiertelnego zagrożenia tureckiego, i wówczas pokonani Turcy przestali budzić strach, zaczęli natomiast wywoływać zrozumiałe zainteresowanie swą odmienną, intrygującą i tajemniczą kulturą i obyczajowością. Skoro już nie trzeba było lękać się groźnych tureckich janczarów, hałaśliwe kapele janczarskie stały się niezmiernie modne; mieli takie zespoły polscy królowie. Wiedeńczycy słuchali ich gry podczas spacerów w którymś z licznych w tym mieście parków. Hałaśliwe dźwięki kapeli janczarskiej naśladował Mozart w słynnym Rondo alla Turca z Sonaty fortepianowej A dur KV 331, a także w Koncercie skrzypcowym A dur KV 219 zwanym „Tureckim". Beethoven podjął również popularny wątek muzyki tureckiej w Marszu z Ruin ateńskich. W malarstwie europejskim rozmnożyły się ponętne odaliski i rodzajowe scenki haremowe, zapanowała moda na strój orientalny. Wschód fascynował także europejskich poetów, by wspomnieć choćby największego z XVIII wiecznych geniuszy – Goethego, który złożył hołd kulturze Orientu w swym zbiorze liryków *„Dywan Zachodu i Wschodu"*, inspirowanym poezją perską.

W operze tematyka turecka wysunęła się w XVIII wieku na istotne miejsce. Lawinę oper o tematyce tureckiej zapoczątkował Rameau swą wystawną operą-baletem *„Les Indes galantes"*, której pierwsze entrée nosi tytuł *„Szlachetny Turek"*. Rameu pisząc *„Les Indes galantes"* uległ najwyraź-

niej fascynacji mitem „szlachetnego dzikusa" (noble sauvage), stworzonym przez Rousseau; dzikusa bliskiego natury, żyjącego zgodnie z jej prawami, a przez to wolnego od skażeń, jakie niesie ze sobą cywilizacja. Szlachetny basza Osman z *„Les Indes galantes"* może być uważany za prawzór baszy Selima z *„Uprowadzenia z seraju"*. Akcja obu dzieł wykazuje wiele podobieństw. Piraci porwali piękną dziewczynę z Prowansji – Emilię, i sprzedali do haremu baszy Osmana, który zakochał się w niej. Emilia ma w Prowansji narzeczonego – Walerego, dzielnego człowieka, któremu udaje się odnaleźć ukochaną po wielu poszukiwaniach. Niespodziewane pojawienie się baszy Osmana krzyżuje plany ucieczki zakochanej pary. Emilia i Walery wydają się być bliscy śmierci, kiedy okazuje się, że Osman był niegdyś służącym Walerego. Młody Francuz traktował go tak szarmancko, że obecnie basza pragnie odwdzięczyć mu się i uwalnia zakochaną parę. Podobnych „tureckich" oper było w XVIII wieku bardzo wiele, by wymienić choćby najwybitniejsze: Glucka *„Pielgrzymów z Mekki"* (1764), Jomellego *„La schiava liberata"* (1768) czy dwie kompozycje Gretry'ego *„Zemira i Azor"* oraz *„Karawana z Kairu"*.

Zanim jeszcze w dobie romantyzmu wątek orientalny zyska rysy patetyczne czy tragiczne (choćby w twórczości Byrona), w dobie Oświecenia w „tureckich" operach króluje humor i sytuacje komediowe. Mozart uległ wcześnie urokom orientalnej fabuły, bo już jego Singspiel *„Zaide"* (1779, nie ukończony), jest typową operą „turecką" opiewającą wielkoduszność, z sentymetalnym zakończeniem. *Uprowadzenie z seraju* pozostaje w takim stosunku do *Zaidy*, jak bogate wariacje w stosunku do prostego tematu" – tak oto ujął lapidarnie relacje pomiędzy obu dziełami Einstein w swej książce o Mozarcie. *Uprowadzenie z seraju* podejmuje i uszlachetnia wątki zarysowane w *Zaidzie*, przede wszystkim jednak *Zaida* pisana była dla Salzburga, *Uprowadzenie* zaś dla Wiednia, co ośmieliło Mozarta i pozwoliło mu rozwinąć muzykę na niespotykaną przedtem skalę. Pojawienie się *Uprowadzenia* – jak napisał z podziwem Goethe – „zabiło wszystko". *„W Uprowadzeniu z seraju* jest pełno różnych piękności (...) i przeszło ono oczekiwanie publiczności, a gust autora i nowe pomysły, które były zachwycające, zdobyły najgłośniejszy i najpowszechniejszy aplauz" – donosił Magazyn Wiedeński w grudniu 1782 r. Swoisty hołd złożył temu dziełu także skonfundowany niezwykłym bogactwem i różnorodnością muzyki cesarz Józef II: „Za piękne dla naszych uszu i strasznie dużo nut, kochany Mozarcie". Nawet jeśli ta historia jest tylko anegdotą, warto ją przytoczyć choćby z racji na jakże trafną (z perspektywy historii) odpowiedź Mozarta: „W sam raz tyle, Wasza Cesarska Wysokość, ile trzeba".

E.O.

Jean E. Liotard – Turczynka z tamburynem

MOZART O UPROWADZENIU Z SERAJU

(z listu do ojca, 26 września 1781)

yślę, że zrobię ci przyjemność, dając jakieś pojęcie o mojej operze.
Opera zaczyna się od monologu, poprosiłem więc p. Stephaniego, żeby z tego zrobił małą ariettę – a potem, zamiast paplaniny dwu osób po piosence Osmina, żeby zrobił z tego duet. Ponieważ rolę Osmina przeznaczyliśmy dla p. Fischera, który ma z pewnością doskonały głos basowy (choć arcybiskup powiedział do mnie, że śpiewa za nisko jak na basa, na co ja go zapewniłem, że następnym razem zaśpiewa wyżej), zatem musimy takiego człowieka wykorzystać, zwłaszcza, że ma za

Wolfgang Amadeus Mozart, portret autorstwa Saverio dell Rosa lub Cignaroliego

sobą całą wiedeńską publiczność. Ale w oryginalnym libretcie ten Osmin ma do śpiewania tylko jedną piosenkę i nic więcej oprócz tercetu i finału. Dostał więc jedną arię w pierwszym akcie i będzie mieć jeszcze jedną w drugim. Tę arię w całości poddałem p. Stephaniemu; większość muzyki do niej była już gotowa, zanim Stephani cokolwiek o tym wiedział. Posyłam ci tylko jej początek i zakończenie, które na pewno zrobi dobry efekt – gniew Osmina staje się komiczny przez zastosowanie tutaj tureckiej muzyki. Pisząc tę arię, postarałem się, by Fischer mógł zabłysnąć swymi niskimi pięknymi tonami (wbrew salzburskiemu Midasowi). „Drum beim Barte des Propheten" etc., jest wprawdzie w tym samym tempie, ale w szybkich nutach; a ponieważ gniew jego ciągle rośnie, więc w chwili, kiedy wydaje się, że aria już się kończy, allegro assai – w całkiem innym takcie i w innej tonacji – musi zrobić właśnie najlepszy efekt; gdyż człowiek, który wpadł w gwałtowny gniew, przekracza wszelki ład, miarę i cel, zapomina się – a więc i muzyka musi się zapomnieć. Ponieważ jednak namiętności, gwałtowne czy nie, nigdy nie mogą być wyrażone w taki sposób, by aż wywołać odrazę, a muzyka nawet w najokropniejszej sytuacji nie śmie nigdy ranić uszu, lecz musi jednak przy tym sprawiać przyjemność, czyli zawsze musi pozostać muzyką, wobec tego nie wybrałem tonacji obcej względem F dur (tonacji ärii) lecz pokrewną – jednak nie najbliższą, d moll, ale dalszą, a moll. – A teraz aria Belmonta w A dur „O wie ängstlich, o wie feurig" –wiesz, jak to zostało wyrażone – również pełne miłości bijące serce jest już zaznaczone: dwoje skrzypiec w oktawach. To ulubiona aria wszystkich tych, którzy ją słyszeli, również i moja. – A napisana jest ściśle dla głosu Adamberga. Widzi się drżenie –wahanie – widzi się, jak się unosi wezbrana pierś – co jest wyrażone przez crescendo – słyszy się szepty i westchnienia – co jest wyrażone przez pierwsze skrzypce z tłumikami i flet grający w unisonie.

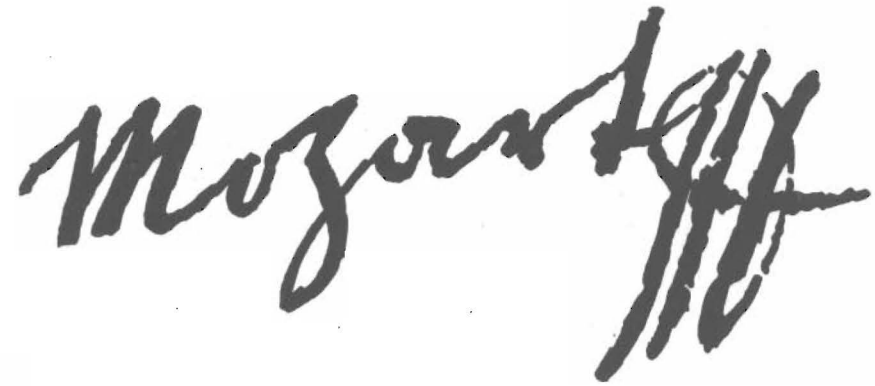
Chór janczarów to – jak na chór janczarów – wszystko, czego można wymagać – krótki i wesoły i w sam raz napisany dla wiedeńczyków. Arię Konstancji poświęciłem trochę dla zwinnego gardziołka M-lle Cavalieri. „Trennung war mein banges Los und nun schwimmt mein Aug'in Tränen", wyraz tych słów starałem się oddać – o tyle, o ile pozwala na to włoska aria brawurowa. Słowo „hej" zmieniłem na „szybko", czyli teraz jest „Doch wie schnell schwand meine Freude". Nie wiem, co sobie myślą nasi niemieccy poeci; skoro już nie znają się na teatrze, gdy chodzi o opery, mogliby przynajmniej nie kazać ludziom mówić tak, jakby mieli przed sobą świnie: „Hej, świnio".

A teraz tercet, mianowicie zakończenie pierwszego aktu. Pedrillo przedstawił swego pana jako budowniczego, aby ten miał sposobność spotkać się w ogrodzie ze swą Konstancją. Basza przyjął go na służbę; Osmin, strażnik, nic o tym nie wie; będąc grubianinem i śmiertelnym wrogiem wszelkich obcych, jest impertynencki i nie chce ich wpuścić do ogrodu. Początkowa scena trwa bardzo krótko –a ponieważ tekst dał do tego sposobność, napisałem to więc całkiem nieźle trzygłosowo. Ale potem zaraz zaczyna się pianissimo w dur – to musi iść bardzo szybko – a zakończenie narobi bardzo dużo hałasu – a to przecież wszystko, co konieczne w zakończeniu aktu – im więcej hałasu, tym lepiej; – im krócej, tym lepiej –żeby ludzie nie ostygli, nim przyjdzie do klaskania.

Z uwertury podaję tylko czternaście taktów. Jest całkiem krótka – wciąż na przemian forte i piano, przy czym w forte zawsze wpada turecka muzyka. Uwertura moduluje przez różne tonacje, i myślę, że przy tym nie da się spać, choćby się przedtem całą noc nie spało. A teraz siedzę jak na szpilkach; od przeszło trzech tygodni pierwszy akt jest już gotowy – jedna aria i duet pijacki („per i signori vienesi"), który opiera się po prostu na moim tureckim capstrzyku, są już gotowe; ale więcj nic już nie mogę robić, bo się teraz z gruntu przerabia całą historię – i to na moje życzenie. Na początku trzeciego aktu jest uroczy kwintet albo raczej finał, ale wolałbym go mieć na zakończenie drugiego aktu. Aby to osiągnąć, trzeba wprowadzić wielką zmianę, wprost całkiem nową intrygę – a Stephani ma innej roboty powyżej uszu. Trzeba więc troszkę cierpliwości. Wszyscy wygadują na Stephaniego. Możliwe, że i wobec mnie tylko w oczy jest taki przyjacielski – ale w końcu opracowuje jednak dla mnie libretto – i to tak, jak ja chcę – co do joty – i Bóg świadkiem, nic więcej od niego nie chcę! No i tyle gadaniny o tej operze, ale trudno inaczej..."

eraz o tekście opery: wiem dobrze, że wiersz nie jest najwyższej jakości, wszelako jest on tak dalece zgodny z moimi muzycznymi myślami, które już przedtem krążyły mi po głowie, że musiał mi się spodobać i mógłbym się założyć, że na premierze nikt nie odczuje żadnego braku. Jeżeli chodzi o poezję zawartą w samej sztuce, naprawdę nie mógłbym nią pogardzić.
(...) Poezja w operze musi być po prostu posłuszną córą muzyki. Dlaczego włoskie opery komiczne podobają się wszędzie? Przy całym ubóstwie librett, nawet w Paryżu, sam byłem tego świadkiem. Ponieważ wszechwładnie panuje w nich muzyka, przy której zapomina się o wszystkim. Zapewne, wiersze są dla muzyki czymś najbardziej nieodzownym, ale rymy dla samych rymów – czymś najbardziej szkodliwym. Panowie, którzy zabierają się do tego tak pedantycznie, padną zawsze razem z muzyką. Najlepiej jest, jeżeli dobry kompozytor, który rozumie teatr i sam może doń coś wnieść, spotka się jak z prawdziwym Feniksem z rozsądnym poetą. Wtedy żaden nie lęka się uznania dla nieoświeconego. Poeci wydają mi się niemal trębaczami śmieszności swojego rzemiosła! Gdybyśmy my, kompozytorzy, chcieli być zawsze tacy wierni naszym regułom, które wówczas, gdy nie znaliśmy czegoś lepszego, były całkiem dobre, produkowalibyśmy równie nieprzydatną muzykę, jak oni nieprzydatne książki."

(z listu do ojca,
13 października 1781)



Charles N.Cochin – Bal maskowy w pałacu Wersalskim w 1745 r. (detal)

UPROWADZENIE Z SERAJU

streszczenie opery

opera grana jest z jedną przerwą po numerze 16, kwartecie „Ah, Belmonte".

Część pierwsza

Turecki basza Selim zakupił troje porwanych przez korsarzy Europejczyków: hiszpańską damę z wysokiego rodu Konstancję, jej angielską pokojówkę Blondę i Pedrilla, który służył narzeczonemu Konstancji – Belmontowi. Belmonte – młody szlachcic z niezmiernie wpływowej hiszpańskiej rodziny Lostados, szuka ukochanej bezskutecznie, w końcu udaje mu się dowiedzieć, że wszyscy troje porwani przez korsarzy, przebywają na małej, niedostępnej wysepce w pałacu baszy Selima. Udaje się zatem na wyspę i teraz – u bram pałacu baszy, marzy już, że wkrótce ujrzy ukochaną (aria „Hier soll ich dich denn sehen"). Na razie spotyka tylko gburowatego, podejrzliwego Osmina, zarządzającego dobrami baszy, który ani myśli wpuścić obcego do pałacu (duet „Verwünscht seist du – Was Henker lasst"). Pierwsza próba nie powiodła się, Belmonte musi wycofać się. Tymczasem pojawia się jego dawny służący Pedrillo, nienawidzący szczerze Osmina już choćby z powodu jego zalotów do Blondy. Osmin korzysta ze swej przewagi, jaką daje mu władza i obrzuca Pedrilla grubiańskimi obelgami (aria „Solche hergelauf'ne Laffen"). Belmonte jednak nie daje tak łatwo za wygraną i powraca ponownie pod bramy pałacu. Tym razem spotyka Pedrilla, który z rozrzewnieniem wita dawnego swego pana. Belmonte dowiaduje się od niego, że basza zakochany jest bez pamięci w Konstancji, ona jednak nie zapomniała swego narzeczonego pomimo długiej rozłąki i opiera się stanowczo namiętności Selima. To uszczęśliwia Belmonta, który tym bardziej nie może już doczekać się spotkania z narzeczoną (aria „O wie ängstlich"). Na razie musi jednak ukryć się, bowiem przybywa basza z Konstancją, otoczony janczarami. Selim ponawia swe miłosne błagania, Konstancja jest wciąż niewzruszona: kochała kiedyś – wyznaje – mężczyznę, z którym rozłączył ją los, i nie zapomni go nigdy (aria „Ach, ich liebte"). Po odejściu Konstancji Pedrillo wprowadza Belmonta, przedstawiając jako słynnego budowniczego, który doskonalił swą wiedzę we Włoszech. Basza Selim znany jest ze swej pasji do architektury, wita więc nieznajomego z zadowoleniem i zaprasza do pałacu. Osmin zastępuje drogę Belmontowi i grozi biciem, nie słyszał bowiem o zaproszeniu baszy, Pedrillo i Belmonte drwią jednak teraz z jego gniewu (tercet „Marsch,

Tureckie malarstwo dworskie z XVI wieku, kompozycja dwustronna.

marsch"). Konstancja rozmyśla nad swym smutnym losem, nad zgasłymi marzeniami, które snuła wspólnie z ukochanym Belmontem (aria „Traurigkeit ward mir zum Loose"). Rezolutna Blonda poucza tymczasem Osmina, jak powinien traktować kobietę z Europy: nic tu nie pomogą groźby i rozkazy, jeśli pragnie zyskać jej wzajemność musi ująć ją czułością, dobrocią i pochlebstwami. (aria „Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln"). Wykpiony Osmin obawia się, że sprytna dziewczyna zbuntuje wszystkie niewolnice w haremie, Blonda zaś – znudzona jego zalotami, wygania go w końcu bezceremonialnie (duet „Ich gehe – O pack dich"). Basza przypomina Konstancji, iż mija oto ostatni dzień, jaki pozostawił jej do namysłu, gdy to nie skutkuje – posuwa się nawet do gróźb. Konstancja dumnie odrzuca jego błagania i groźby – wszystkie męki świata nie zmuszą jej do uległości (aria „Martern aller Arten"). W ogrodzie Pedrillo spotyka Blondę, mówi jej o przybyciu Belmonta i wtajemnicza w plany ucieczki. Blonda daje wyraz swej radości (aria „Welche Wonne") i spieszy do Konstancji, by pocieszyć ją w jej strapieniach., Pedrillo dodaje sobie odwagi przed spotkaniem z Osminem (aria „Frisch zum Kampfe"). Zna słabość Turka do zakazanych przez Mahometa napojów, toteż proponuje mu butelkę znakomitego cypryjskiego wina (duet „Vivat Bacchus"). Pijany Osmin zasypia, a w ogrodzie spotykają się obie zakochane pary: Konstancja i Belmonte oraz Blonda i Pedrillo. Radość Belmonta mąci tylko podejrzenie, że być może Konstancja nie dochowała mu wiary, swemu panu wtóruje zazdrosny o Blondę Pedrillo. Obie panie z oburzeniem odrzucają podobne podejrzenie, zakochani godzą się i wszyscy czworo marzą o szczęśliwej przyszłości (kwartet „Ach, Belmonte, ach mein Leben").

Część druga

Belmonte rozmarzony urokiem nocy daje wyraz swemu szczęściu – oto po długiej tęsknocie nastała dla niego wreszcie radość (aria „Wenn der Freude Thränen"). Zbliża się północ, Pedrillo daje znak do ucieczki śpiewając uroczą serenadę („Im Mohrenland"). Obie damy opuszczają seraj, hałas budzi jednak Osmina, który zdążył tymczasem całkiem wytrzeźwieć. Zbiegowie zostają ujęci, Osmin triumfuje (aria „O! wie will ich triumphieren"). Belmonte proponuje baszy, by zwrócił wolność jemu, Konstancji i służącym w zamian za hojny okup, który chętnie zapłaci jego bogata, wpływowa rodzina Lostados. Basza jest poruszony brzmieniem tego nazwiska, okazuje się, że ojciec Belmonta jest śmiertelnym wrogiem baszy, skrzywdził go kiedyś i upokorzył, odbierając narzeczoną i majątek. Belmonte i Konstancja odważnie przyjmują wizję rychłej, zapewne okrutnej, śmierci. Basza nie chce jednak zachować się w taki sam sposób, jak jego śmiertelny wróg – wspaniałomyślnie zwraca wolność wszystkim czworgu i rezygnuje z myśli o zemście. Ten niebywały akt łaski wprawia w podziw wszyskich obecnych, jedynie Osmin daje wyraz swej wściekłości: utracił Blondę i nie udało mu się zemścić.

Iluminowana strona z XVI wiecznego dzieła Dżamiho Haft Aurang

Współpraca muzyczna
Agnieszka Kreiner
Tadeusz Wicherek
Asystenci reżysera
Bogdan Paprocki
Marcin Rudziński
Scenografowie asystenci
Ewa Mikułowska
Agnieszka Ortonowska
Suflerzy
Lech Jackowski
Barbara Rakowska
Inspicjenci
Teresa Krasnodębska
Korepetytorzy solistów
Teresa Brzozowska
Helena Christenko
Alina Liwska
Światło
inż. Piotr Marconi

Dyrektor techniczny

mgr inż. Jerzy Bojar
Kierownik działu dekoracji
i kostiumów
mgr inż. Kazimierz Olbryś
Kierownik działu elektrycznego
inż. Piotr Marconi
Kierownik działu sceny
mgr inż. Mirosław Łysik
Kierownicy pracowni
Janina Ajnenkiel, inż. Wiesław
Kalinowski, Józef Rotuski, Lucyna
Kudajczyk, Jan Lipiec, dr inż. Tadeusz
Michalec, Teresa Misierewicz,
Wojciech Niedbał, Elżbieta
Sławińska, Marek Sotek, Adam
Starachowski, Julian Woroniecki,
Stanisław Żelechowski.
Brygadier sceny
Józef Boniecki

Redakcja programu:
Ewa Obniska
Opracowanie graficzne:
Wiktor Sadowski
Redaktor techniczny:
Janusz Wójcik
Reprodukcje czarno-białe i kolorowe:
Leon Myszkowski

Wydawca:
Teatr Wielki
w Warszawie

Druk ZPR, zam. 35/84, nak. 3000, T-9

TEATR WIELKI

SCENA MAŁA

Cena: 50 zł

Egzemplarz darmowy