

OPERA

1965



Miejski Teatr Muzyczny
w Krakowie

COSÌ
FAN TUTTE

Zdjęcie na okładce:

JADWIGA ROMAŃSKA (Fiordiligi) i TERESA GRYBOŚ (Dorabella)

MIEJSKI TEATR MUZYCZNY W KRAKOWIE

Dyrektor: KAZIMIERZ KORD

Scena Operowa w Teatrze im. J. Słowackiego

Kierownik artystyczny: Kazimierz KORD

WOLFGANG AMADEUS MOZART

COSI FAN TUTTE

KRAKÓW, PAŹDZIERNIK 1965

REDAKTOR PROGRAMU: MARIAN GORALCZYK

KILKA UWAG O TWÓRCZOŚCI WOLFGANGA AMADEUSZA MOZARTA

Najbardziej ryzykowną i zarazem najmniej wdzięczną sprawą jest pisanie o twórczości artystów prawdziwie wielkich.

Nie dają się ująć w ramy stworzone przez poprzedników: sami stwarzają kryteria stylu, kryteria wartości. I dzieje się to nawet wówczas, gdy — wydawać by się mogło — że to właśnie dorobek poprzednich generacji twórczych, że to ciśnienie ich własnej epoki uformowało kształt ich twórczej wypowiedzi.

Bo: prawdziwie wybitni twórcy są zazwyczaj prawodawcami i odkrywcami zasad prostych. Ich zasługi nie polegają wcale na oryginalności marginaliów, która pozostaje domeną kompozytorów tylko uzdolnionych, czy nawet — tylko utalentowanych. Oryginalność geniuszu nie jest bowiem oryginalnością szczegółu. I zdarza się — jakże często, iż obcując z freskami Giotto, obrazami Leonarda da Vinci, Rafaela czy *ver Meera*, wczytując się w dzieła Szekspira i Göthego, słuchając dzieł Jana Sebastiana Bacha, Mozarta czy Brahmsa nawet uwrażliwiony odbiorca, jeżeli spotyka się z dziełami tymi po raz pierwszy, staje wobec nich niemal bezradny, nie znajduje bowiem jednostkowych elementów, łatwych do uchwycenia, wyodrębnienia. Dzieła te są znacznie bardziej odporne wobec podświadomej analizy, jaką zwykliśmy stosować, i jaką uważamy za bezwzględnie przydatną w „pełnym odbiorze” artystycznego tworu. Są jakby nieprzejryste. Wydawać by się mogło — jednorodne. Ofiarowują zwartą syntezę elementów artystycznego tworzywa. Zwartą do tego stopnia, że pozornie — niepodzielną. Dopiero bowiem bliski i częsty kontakt z tymi arcydziełami pozwala przedrzeć się przez doskonałość formalnej osłony; docieramy wówczas do pokładów wiedzy o człowieku i wiedzy o sztuce, jakich nie spodziewaliśmy się tu zastać; zdumieni odkrywamy prawdy najbardziej oczywiste, i przez to samo już — najtrudniej dostrzegalne; dostrzegamy związki pomiędzy elementami tak skomplikowane, a zarazem tak proste, iż — w obu tych wypadkach — rzadko przychodzi nam na myśl, iż tworzą one rzeczywiście jakiekolwiek związki, jakiekolwiek uwarunkowania gwarantujące spójność wewnętrzną.

Nie jest przypadkiem, że — często — arcydzieła cieszą się mniejszym powodzeniem, mniejszą popularnością, aniżeli dzieła tylko dobre i tylko poprawne. Kompozycje portretowe



JADWIGA ROMAŃSKA (Fiordiligi) i TERESA GRYBOŚ (Dorabella)

Matejki są czytelniejsze dla mało wyrobionego odbiorcy aniżeli portrety pędzla Rembrandta, koncerty fortepianowe Griega czy Rachmaninowa łatwiej „trafiają do uszu” melomana aniżeli koncerty Schumanna czy Brahmsa.

I jeszcze jedna uwaga: artysta-geniusz nie musi w dziejach swej sztuki wyznaczać „szpów milowych”. Nie musi tworzyć zupełnie nowych konwencji językowych. Historia muzyki dostarcza pod tym względem wielu oczywistych przykładów. Bach stał się dla wielu synonimem muzyki barokowej, podczas gdy był tylko jej bardzo spóźnionym przedstawicielem: podsumował ją, lecz nie stworzył; Brahms był w swych czasach tradycjonalistą, bardziej kształtowała go spuścizna Beethovena i Schumanna niż współczesny mu Wagner i późny Liszt. Podobnie Wolfgang Amadeusz Mozart (1756—1791). Ulegał bez mała wszystkim wpływom okresu przełamywania się konwencji stylistycznych, jakie pojawiły się w drugiej połowie XVIII wieku. Czerpał pełnymi garściami z doświadczeń Jana Chrystiana Bacha a także jego brata Filipa Emanuela oraz Muzio Clementiego, ulegał stylom Włochów, Francuzów i Mannheimczyków. W pewnym sensie stał się naśladowcą i kontynuatorem Glucka. A przecież wszystko to nie przeszkodziło w tym, że widzimy w Mozarcie jednego z najgenialniejszych kompozytorów, jakich zna historia muzyki europejskiej.

To co różni Mozarta od innych twórców jego epoki ma swe korzenie nie w oryginalności szczegółów, nawet nie w całościowej syntezie wpływów jakim ulegał, lecz w odkryciu pewnych nowych, zaledwie przeczuwalnych podówczas zasad. Zasad, prostych, które dzięki swej prostocie, dzięki swej pozornej oczywistości uciekają naszemu postrzeganiu. Jakież to zasady?

Sławny architekt rzymski pracujący w czasach cesarza Augusta — Witruwiusz w swym monumentalnym dziele — *De architectura* librem decem uzasadnił wprowadzenie pewnych poprawek do ściśle matematycznych proporcji, jakie określały stosunki wszystkich elementów architektonicznych w jego czasach. Stwierdził bowiem, że oko ludzkie w pewien charakterystyczny sposób ujmuje te stosunki: proporcje matematyczne nie pokrywają się z proporcjami, jakie postrzegamy. Tylko wprowadzenie pewnych poprawek wynikających ze specyfiki naszego postrzegania zapewnia uzyskanie przez odbiorcę obrazu, jaki zawarty jest w ścisłych proporcjach liczbowych. Zasadę wprowadzenia owych poprawek nazywał Witruwiusz zasadą eurytmii. W muzyce problem proporcjonalności podziałów czasowych pojawił się z największą



STANISŁAW LACHOWICZ (Alfonso) i TERESA WESELY (Despina)

siłą na początkach epoki galant i klasycyzmu (tzn. mniej więcej po r. 1720). Wynikało to z ogólnych zasad klasycyzmu, który kazał szukać w sztuce dokumentacji harmonii, a więc doskonałych proporcji jakie znajdujemy zarówno w człowieku jak i w naturze przyrody. Wynikało to też bezpośrednio z nawrotu do ściśle zmatematyzowanych kanonów architektury klasycznej, którą starano się naśladować.

I tu, na terenie muzyki, Mozart spełnił rolę, jaką niegdyś w architekturze spełnił Witruwiusz. Wyzwolił klasyczną frazę, okres, zdanie z sztywności mechanicznego stosowania proporcji, jakie spotykamy u współczesnych mu kompozytorów. Poprawka jaką wprowadza Mozart celem dostosowania budowy klasycznej frazy do właściwości naszego postrzegania proporcji czasowych jest minimalna, niedostrzegalna dla nieuprzedzonego słuchacza, któremu gwarantuje właśnie poczucie idealnej proporcjonalności i idealnej symetrii. W ten sposób staje się Mozart najwybitniejszym i niemal przysłowiowym przedstawicielem klasycyzmu w muzyce.

Ale nie tylko wprowadzenie zasad eurytmii do ukształtowania formalnego gwarantuje Mozartowi tę niezwykłość pozycji, jaką zajmuje w historii muzyki. Druga z tajemnic jego warsztatu łączy się ściśle z jego twórczością operową (Mozart był autorem 20 oper). Tu jednak trudniej zreferować istotę zagadnienia, niż było to w wypadku poprzednim. Chodzi mianowicie o walory dramaturgiczne, teatralne muzyki Mozarta. Jest bowiem Mozart jednym z niewielu kompozytorów, którzy tworzyli muzykę rzeczywiście teatralną. Zasadą każdego teatru jest jego umowność, konwencja. Bez konwencji nie ma teatru. Rzecz jasna konwencje teatru mogą być różne w różnych epokach. Konwencja, którą proponuje Mozart w doskonały sposób trafia w życzenia współczesnych nam teoretyków teatru. Oto co pisał w 1938 r. sławny francuski teoretyk — Antonin Artaud, w swej głośnej dziś pracy — Teatr i jego sobowtór, gdy mówił o języku środków teatralnych.

„Język ten można określić jedynie przez możliwości dynamiki wyrazu w przestrzeni w przeciwieństwie do możliwości wyrazu środkami dialogowanej mowy. Teatr powinien wyrwać mowie w pierwszym rzędzie właściwości wykraczania poza słowa, rozwoju w przestrzeni, właściwości rozprężania i naprężania wrażliwości widza. Tu mają swe miejsce intonacje, specjalne wymawianie niektórych słów itd. Tu także ma swe miejsce poza słuchową mową dźwięków, wzrokowa mowa rzeczy, ruchów, postawę gestów, ale pod warunkiem że przedłuży się ich sens, fizjonomię, zestaw, i nada się im

WOLFGANG AMADEUS MOZART

COSI FAN TUTTE

(Tak robią wszystkie, czyli szkoła kochanków)

Opera komiczna w dwóch aktach

Libretto: L. da Ponte

Tłumaczenie: W. Ormiński

OBSADA:

Fiordiligi JADWIGA ROMAŃSKA

Dorabella TERESA GRYBOS

Ferrando KAZIMIERZ MYRLAK

Gulielmo ADAM SZYBOWSKI

Alfonso STANISŁAW LACHOWICZ

Despina TERESA WESSELY

Akcja toczy się w Neapolu w XVIII wieku

Dyrygent:

ROMAN MACKIEWICZ

Reżyseria:

ZOFIA WIĘCŁAWÓWNA

Kierownictwo muzyczne:

ROMAN MACKIEWICZ

Scenografia:

LIDIA MINTYCZ
JERZY SKARŻYŃSKI

Inspicjent:

WIESŁAW KOLANKOWSKI

Korepetytor:

IRENA BLAHACZKOWA

specjalne znaczenie, a z tych znaczeń skomponuje się coś w rodzaju alfabetu. Uświadomiwszy sobie skuteczność tego języka przestrzennego, języka dźwięków, krzyków, światła, onomatopei, teatr musi go jeszcze zorganizować tworząc z postaci i rzeczy istne hieroglify i wyzyskując ich symbolikę i ich wzajemne uzależnienia w stosunku do wszystkich innych zmysłów i na wszystkich płaszczyznach."

Nie ma chyba w dziedzinie twórczości operowej kompozytora, który byłby tak świadom zadań teatru jak właśnie Mozart. Zdając sobie sprawę z konieczności tworzenia alfabetu dla umownego języka teatru dokonuje Mozart specjalnie silnego zespolenia każdego słowa z jego muzycznym kształtem. Sztuka zespolenia muzyki z tekstem jest u Mozarta sztuką tworzenia specjalnych inkantacji, dzięki którym banalne słowo libretta przerasta znacznie swój potoczny zakres pojęciowy, wyzwalając u słuchacza olbrzymi zapas wzruszeń i asocjacji intelektualnych. Stąd „siła nośna” słowa w operach Mozarta.

Wystawianie oper Mozarta napotyka już od wielu dziesiątków lat na specyficzne trudności teatralne. Dziewiętnastowieczna konwencja teatru muzycznego wbrew pozorom nie była zgodna z specyfiką konwencji operowej Mozarta. Realizacja znakomitej opery komicznej Mozarta — *Così fan tutte* — w Krakowskim Teatrze Muzycznym jest właściwie próbą przywrócenia mozartowskiemu poczuciu teatru prawa obywatelstwa na współczesnej scenie operowej.

Marian Wallek-Walewski



ADAM SZYBOWSKI (Gulielmo) i KAZIMIERZ MYRLAK (Ferrando)

STRESZCZENIE

Nad librettem *Così fan tutte* ossia *La scuola degli amanti* czyli — Tak czynią wszystkie albo Szkoła kochanków.

Wierność kobiet!

Ileż komedii właśnie na ten temat wydała literatura XVII i XVIII wieku! Epoka ta nie znała jeszcze (a może właśnie nie znała już) w komedii postaci tryumfalnie wiernej, dochowującej wiary kochanki czy małżonki. Traktowana na serio wierność z całym sztafażem zaklęć o dożgonnej miłości, z całym serwisem zapewnień, iż „bez ciebie żyć nie mogę” znajdowała — i to raczej rzadko miejsce w poważnej, wzorowanej na antyku tragedii. Jeżeli znajdziemy wierność w opowieści komediowej, to tylko niemal w charakterze „przygodowej opowieści”, w której kochankowie musieli pokonywać niezliczone wprost trudności aby ową wierność dochować. Przykładem takiego ujęcia tematu jest np. *Zaczarowany flet* — Mozarta. Ale — przynajmniej to — już nawet ten rys fabuły wystarcza, aby klasyfikować to dzieło, jako przynależne do właśnie powstającego nurtu romantycznego. Ale sceptyczny wiek XVIII (opera *Così fan tutte* powstała u jego schyłku w 1790 r.) nie miał właściwie wątpliwości jeśli chodziło o skłoną do „wszelkiego upadku” naturę kobiecą. Wiek galanterii i swobody erotycznej, swobody która znajdowała ujście nie tylko w słowach i deklaracjach, ale również w ochoczo popełnianych czynach, cały ten wiek nastawiony był na równouprawnienie kobiety w doborze i szybkiej zmianie kochanków. Ślub, a raczej intercyza ślubna, stała się przedmiotem ożywionej działalności handlowej. Tyle, że towar ten wolno było w zasadzie sprzedać tylko raz. Ale nie przeszkadzało to w żadnej mierze szeroko rozbudowanej praktyce miłosnej ówczesnego społeczeństwa. Lekkomysłowość kobiet była niemalże sankcjonowana obyczajowo. Jeżeli wspomnieliśmy przed chwilą o przykładach wierności spotykanych w dostojnych tragediach tej epoki, to nie dziwi nas, iż właśnie komedia, która jest w tym czasie często jakby „tragedią na odwrót” też samą wierność upatrzyła sobie za cel.

Akcja *Così fan tutte* jest właściwie bardzo prosta. Dwaj młodzi oficerowie — Guglielmo i Ferrando są kochankami pięknych pańienek — Fiordiligi i Dorabelli. Naiwni, bo naiwność jest zawsze cechą zakochanych, przypuszczają, że ich wybranki są wzorem wierności, o jakiej czyta się tylko w romansach lub jaką ogląda się w sielankach pasterskich. Ich doświadczony przyjaciel — Don Alfonso postanawia wyprowadzić — przyszytych rogaczy — z błędu. Młodzi ludzie przyjmują zakład: w przebraniu, zmieniawszy tylko rysy i strój postarają się sami skłonić do niewierności swe ukochane. W intrydze pomagać będzie — jak zawsze w tych komediowych sytuacjach — służka obu nieugiętych niewiast — Despina. Niestety, Don Alfonso miał rację. Intryga udaje się w sposób bezbłędny. Fiordiligi i Dorabella wnet miękną wobec dowodów miłości, jakie składają przebrani przyjaciele. Ale tryumf Don Alfonsa jest podwójny. Nie tylko potrafił udowodnić „naturalną kruchosć uczuć niewieścich”, ale także potrafił skłonić Guglielma i Ferranda aby darowali swym kochankom winy i by wstąpili z nimi właśnie na kobierce ślubne. W końcu — „one wszystkie są takie same”, „wszystkie tak samo postępują”. Miłość? — Bierzmy ją tak jak na to zasługuje. Nie żądamy niemożliwości. Tak przecież właśnie takczy się światek...

M. W. W.



ADAM SZYBOWSKI (Guliano), KAZIMIERZ MYRLAK (Ferrando) i STANISŁAW LACHOWICZ (Alfonso)

ZESPÓŁ ORKIESTRY OPEROWEJ

I skrzypce

Eustachy Bruczkowski
Danuta Suchorowska
Leszek Skrobcki
Erwin Sitek
Czesław Piławski
Stefan Solarczyk
Tadeusz Mirowicz
Benedykt Szymura

II skrzypce

Mieczysław Sliwiński
Władysław Skocz
Jan Wojcieszek
Zofia Patrońska
Józef Stańko
Kazimierz Filimowski
Tadeusz Lipka

Altówki

Leopold Łabuś
Czesław Muszański
Mieczysław Satora
Michał Majka
Aleksandra Senisson

Wiolonczele

Tadeusz Kucharski
Stanisław Stefański
Zofia Grzymek
Krystyna Guspiel

Kontrabasy

Bolesław Kolasa
Władysław Dubrawski
Jan Mitka

Flety

Andrzej Wojakowski
Stanisław Węgrzyn
Danuta Bińczycka

Oboje

Kazimierz Korczyński
Wacław Stengl

Klarnety

Ignacy Wyczyński
Stefan Siwiec
Stanisław Orczyk

Fagoty

Henryk Thiel
Damian Gryboś

Trąbki

Bronisław Czech
Zygmunt Kunert
Tadeusz Jodłowski

Waltornie

Czesław Peciulewicz
Stefan Łabuś
Józef Wróbel

Kotły

Barbara Nowak

Fortepian

Irena Blahaczkowa

Inspektor orkiestry:

WŁADYSŁAW DUBRAWSKI

DZIAŁ TECHNICZNY

Kierownik Działu
Mieczysław STANO

Brygadier sceny:

Kier. Pracowni Scenotechnicznej

Kier. Prac. Krawieckiej-damskiej

Kier. Prac. Krawieckiej-męskiej

Światła

Peruki

Dekoracje — rekwizyty

Kostiumy

— Włodzimierz KOPACZ

— Bronisław PITALA

— Zofia BOROWSKA

— Tadeusz DROZDA

— Eugeniusz WIECHEĆ

{ — Marian ZALESZCZUK
Krzyszyna KULAWSKA

— PRACOWNIE MTM

— PRACOWNIE MTM

Fotografie: Janusz UIBERALL

SEKCJA ORGANIZACJI WIDOWNI MTM

KIEROWNIK SEKCJI: MARIAN GÓRALCZYK

Z-CA KIEROWNIKA: JÓZEF BRYL

Biuro Sekcji Organizacji Widowni czynne jest codziennie z wyjątkiem niedziel i świąt w godz. od 7—15, w soboty od godz. 7—13, przy ul. Senackiej 6. Telefon 575-88

Przedstawienia operowe odbywają się w niedziele o godz. 14.00 oraz w poniedziałki o godz. 19.15 na Scenie Operowej w teatrze im. J. Słowackiego

Bilety do nabycia codziennie od wtorku na tydzień bieżący od godz. 10—13 i 15—18 w kasie teatru im. J. Słowackiego

Najbliższe premiery operowe:

CH. W. GLUCK „DON JUAN” (balet)

I. STRAWIŃSKI „PETRUSZKA” (balet)

P. CZAJKOWSKI „DAMA PIKOWA”

REPERTUAR BIEŻĄCY

ST. MONIUSZKO	„HALKA”
ST. MONIUSZKO	„STRASZNY DWÓR”
P. CZAJKOWSKI	„FRANCESCA DA RIMINI” (balet)
P. CZAJKOWSKI	„ROMEO I JULIA” (balet)
G. PUCCINI	„TOSCA”
G. PUCCINI	„MADAMA BUTTERFLY”
G. PUCCINI	„GIANNI SCHICCHI”
K. SZYMANOWSKI	„HARNASIE” (balet)
K. SZYMANOWSKI	„HAGITH”
G. ROSSINI	„CYRULIK SEWILSKI”
G. VERDI	„RIGOLETTO”
W. A. MOZART	„COSI FAN TUTTE”