TEATR WIELKI

W ŁODZI

Wolfgang Amadeus Mozart

COSI FAN TUTTE

Dyrektor naczelny
SŁAWOMIR PIETRAS

Dyrektor artystyczny
TADEUSZ KOZŁOWSKI

SCENA KAMERALNA
W MUZEUM HISTORII MIASTA ŁODZI

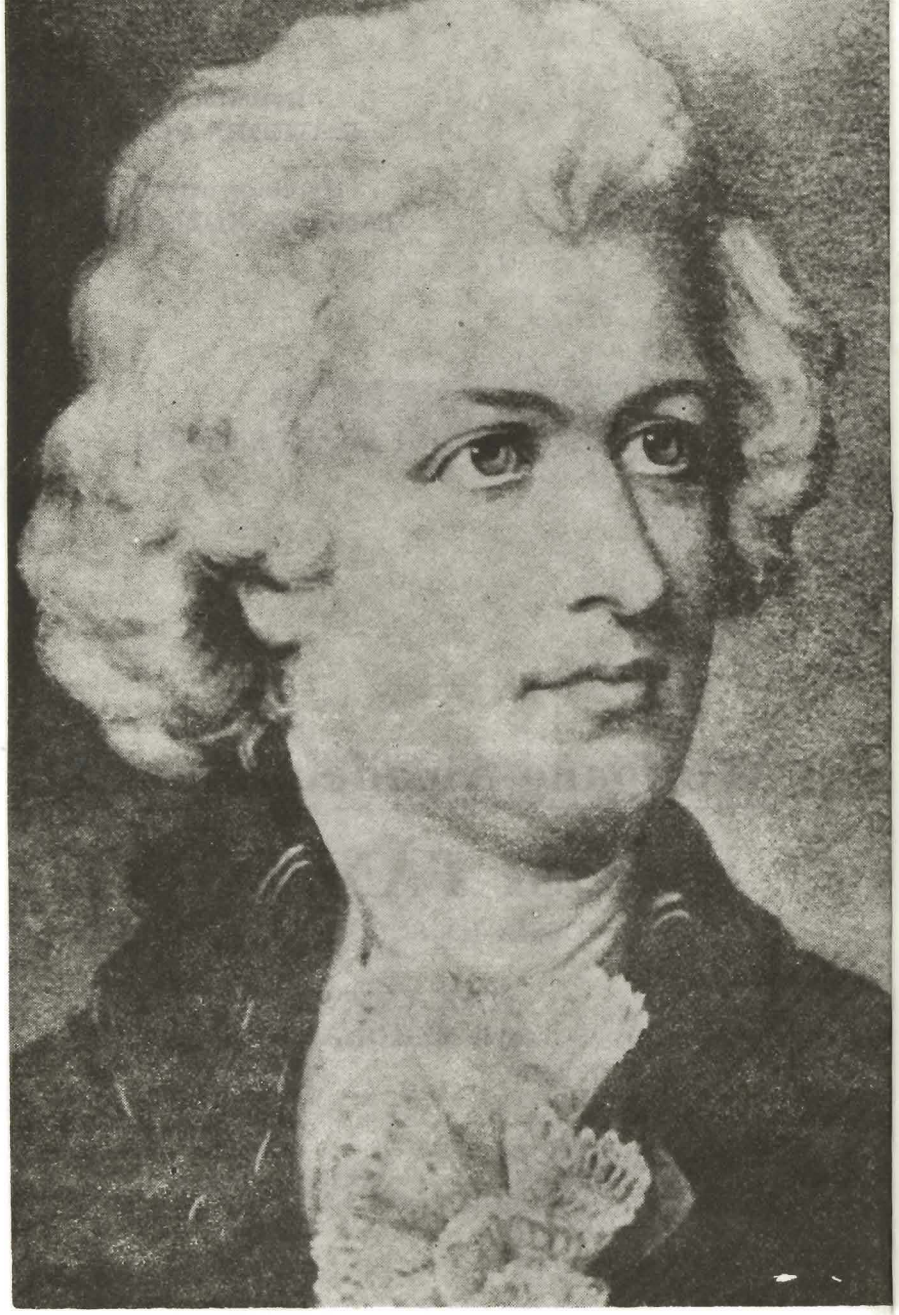
Wolfgang Amadeus Mozart

COSI FAN TUTTE

OSSIA LA SCUOLA DEGLI AMANTI

**(TAK CZYNIĄ WSZYSTKIE,
czyli SZKOŁA KOCHANKÓW)**

Opera komiczna w dwóch aktach
Libretto — LORENZO DA PONTE
Przekład — WŁODZIMIERZ ORMICKI



Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791)

Nasza scena kameralna ma służyć do realizacji przedsięwzięć nietypowych. „Cosi fan tutte" Mozarta śpiewane jest wprawdzie tylko przez 6 solistów, co wskazywałoby na kameralność, ale grane przez pełny skład orkiestry, co zaprzecza kameralności. Również tradycje wykonawcze tego dzieła sugerują interpretację zarówno w warunkach małych teatrów z niewielką scenką, jak i w największych teatrach operowych świata z panoramą Neapolu w tle, a nawet dymiącym Wezuwiuszem.

„Cosi fan tutte" jest przykładem spektaklu, z którym można wszystko, byle tylko nie stracić sensu dzieła, a zwłaszcza jego niezwykłych walorów muzycznych i wokalnych.

Kształt sceniczny naszej realizacji wynikać będzie z osobowości Adama Hanuszkiewicza wspartego świetnym muzycznym rzemiosłem Andrzeja Straszyńskiego oraz plastyczną fantazją Zaniewskiej i Chwedczuka. Jeśli do tego dodać wokalne i aktorskie talenty naszej najmłodszej obsady solistów oraz niezwykłość wnętrz Muzeum Historii Miasta Łodzi, można liczyć na interesujący wieczór.

Kiedyś towarzyszyłem w tym gmachu Jerzemu Waldorffowi oglądającemu z zaciekawieniem dawną siedzibę Poznańskiego. Kiedy weszliśmy do sali, w której znajdujemy się obecnie, Jerzy Waldorff krzyknął: „Toż to świetne miejsce dla twórczej fantazji Hanuszkiewicza!" Zrobione, Mistrzu. Za chwilę przekonamy się wspólnie, czy miał Pan rację.

Kawonin Pietras

(...) jesienią 1789 otrzymuje [Mozart] znowu zadanie. Podobno cieszące się pewnym sukcesem wznowienie **Wesela Figara** w sierpniu 1789 miało skłonić cesarza Józefa II do zamówienia u Mozarta i da Pontego nowej opery buffa. Tematu do niej dostarczyć miało rzeczywiste zdarzenie z kręgu wiedeńskiej arystokracji — zakład, jaki stanął między pewnym starym cynikiem a dwoma młodymi oficerami; mianowicie, że ich narzeczone, na których wierność gotowi byli przysięgać, zostaną doprowadzone do upadku w ciągu 24 godzin, i to każda przez narzeczonego drugiej. Każdy z oficerów miał przebrać się do niepoznania, a obaj mieli być ślepo posłuszni strategii starego cynika. I stary wygrywa zakład: **Cosi fan tutte** — Tak czynią wszystkie! (...)

Żadne dzieło Mozarta nie wywołało tylu sprzeciwów i prób „ratowania", co **Cosi fan tutte.** Twórca **Fidelia** odnosił się podobno do niego negatywnie z powodu frywolnej treści. Twórca **Tannhäusera** i **Lohengrina** wysuwa inne zastrzeżenia. Twierdzi, że do złego libretta w żaden sposób nie można napisać tak dobrej muzyki, jak do dobrego, bo przecież w operze dramat reprezentuje pierwiastek męski, a muzyka żeński: „Wielka, szlachetna i mądra prostota jego [Mozarta] czysto muzycznego instynktu, to znaczy jego mimowolnego wnikania w istotę swojej sztuki, sprawiała, że jako kompozytor nie mógł osiągnąć zachwycających i porywających efektów t a m, gdzie poezja była szara i błaha. Jakże obcy był owemu muzykowi — ze wszystkich najhojniej w talenty wyposażonemu — kunszt właściwy naszym nowoczesnym fabrykantom muzyki: kunszt wznoszenia na płytkim i niegodnym fundamencie połyskujących złotem muzycznych wież i udawania porwanego i natchnionego, choć cała poetycka robota jest czcza i pusta, aby właśnie pokazać, że muzyk jest kimś najważniejszym i może zrobić wszystko, nawet coś z niczego, zupełnie jak dobry Bóg! O, jakże Mozart jest mi serdecznie drogi i godny wielkiej czci za to, że n i e było dla niego rzeczą możliwą skomponować do **Tytusa** takiej muzyki, jak do **Don Juana,** do **Cosi fan tutte** takiej, jak do **Figara:** jak haniebnie musiałoby to bezcześcić muzykę!"

Oto Wagner - teoretyk w całej swej glorii jako fabrykant fałszywej pod względem historycznym i estetycznym monety. Jego dowodzenie byłoby nieco bardziej uzasadnione, gdyby je był zastosował do **Euryanthy** swego bożyszcza, K. M. Webera, i porównał to dzieło z **Wolnym strzelcem.** Ale libretto da Pontego do **Cosi fan tutte** jest pod względem métier najlepszą pracą, jaką napisał, lepszą niż libretto do **Wesela Figara** lub do **Don Juana.** Abstrahując od tego, że jest osiągnięciem samodzielnym, że zadaje kłam tym, którzy w da Pontem widzą jedynie aranżera, literackiego kłusownika — to libretto nie ma punktów martwych, cała akcja rozwija się logicznie i wesoło i na końcu odczuwamy satysfakcję estetyczną podobną do tej, jaką daje dobrze rozwiązane zadanie szachowe lub udana sztuczka magiczna. A ta sztuczka jest tym trudniejsza, rozwiązanie tym zgrabniejsze, że da Ponte mógł grać tylko sześcioma figurami. Jedna z dam, Fiordiligi, bardziej „heroiczna"; druga — Dorabella, bardziej płocha; z dwu oficerów — jeden, Guglielmo (baryton), bardziej zdobywczy, drugi — Ferrando (tenor), miększy i bardziej liryczny. Nici akcji spoczywają w rękach starego cynika czy „filozofa", jak się mawiało w XVIII wieku, oraz pokojówki Despiny.

Przede wszystkim jednak muzyka Mozarta nie jest tu ani odrobinę gorsza czy „mniej dobra" niż muzyka do **Wesela Figara.** Jest inna, ale równie dobra. Mozart był w zenicie swojej twórczości i pisał dzieło con amore. 29 grudnia 1789 zaprosił swego brata z Loży, Puchberga, oraz Józefa Haydna na „małą próbę operową" w swoim domu, a 20 stycznia 1790 na „pierwszą instrumentalną próbę w teatrze", czego by nie zrobił, gdyby swego dzieła nie uważał za całkowicie pełnowartościowe.

Istnieją dwie drogi — a może jeszcze więcej, bo wielkie dzieło sztuki jest zawsze niezgłębioną tajemnicą i sprzeciwia się wszelkiemu szablonowemu wyjaśnianiu — by zbliżyć się do **Cosi fan tutte.** Jedna: zapomnieć o „moralnym" stanowisku, jakie zajmował wiek XIX i XX, nie dać się zaszokować „niemożliwą" czy „niedorzeczną" akcją — uśmiechać się. „Wszystko jest możliwe", powiedział Stendhal, który w tej dziedzinie posiadał niejakie doświadczenie. Druga droga — którą najlepiej łączyć z pierwszą — to podejście historyczne. Klucz daje nam znowu Goldoni. Pisze on: „Istniał wśród aktorów włoskich stary obyczaj, że subretki dawały co roku, i to po kilka razy, przedstawienia zwane «Les transformations»

[«Metamorfozy»], w rodzaju **L'Esprit follet** czy **Suivante magicienne**, w których aktorka, ukazując się pod różnymi postaciami i zmieniając wielokrotnie kostium, grała większą ilość ról i mówiła różnymi językami".

Tu mamy wyjaśnienie postaci Despiny, która w finale pierwszego aktu występuje jako lekarz przeprowadzający cudowne kuracje magnetyczne, a w drugim akcie jako notariusz. Otóż postać ta daje nam klucz do zrozumienia pozostałych. Nie są to bynajmniej poruszane na drutach marionetki. Nie mają takiej „realności" jak Tosca i Scarpia, ale — by zostać w kręgu wesołej opery — taką samą jak Ewa i Beckmesser, jak Mrs Alice Ford i Falstaff: realność operową. Kto nie potrafi wczuć się w tę realność operową, ten nie powinien w ogóle uczęszczać do teatru.

Że Mozart pragnął stworzyć autentyczny „drama" mamy na to dowód. Dla Guglielma, barytona, napisał zuchwale — groteskową arię **(Rivolgete a lui lo sguardo)** tak wielkich rozmiarów, że zdawało mu się, iż hamuje ona dramatyczny nurt pierwszego aktu; zastąpił ją więc krótszą arią **(Non siate ritrosi)** którą wciągnął do swego katalogu tematycznego jako odrębny numer, jako „arię przeznaczoną do opery **Cosi fan tutte** dla Benuccia" (KV 584). Śmiało można twierdzić, że jest to najwspanialsza aria buffa, jaką kiedykolwiek napisano. Ale w tej operze o charakterze tak bardzo buffo Mozartowi nie chodziło wyłącznie o bufonadę. Owszem, w tej partyturze są numery czysto buffo; tu należą arie Despiny, cały szaleńczy pierwszy finał. Ale Mozart zastrzega sobie prawo do stałego swobodnego zmieniania swojego stanowiska. Gdy obaj kochankowie odbyli już żołnierskie pożegnanie, Dorabella, impulsywniejsza z obu dam, daje wyraz swemu nastrojowi w arii, która przyniosłaby zaszczyt każdej furii obrabowanej ze swych węży **(Smanie implacabili)**. Gdy dokonano pierwszego ataku na stałość narzeczeńskiej wierności, Fiordiligi odpowiada arią, która byłaby na miejscu w najbardziej patetycznej operze seria **(Come scoglio)**. To czysta parodia. Ale nie wszystko jest parodią. Gdy chodzi o sprawy poważne, Mozart uderza w całkiem inny ton. W pierwszym akcie Ferrando śpiewa na chwałę wierności swej ukochanej ariettę A-dur **(Un'aura amorosa)**, której liryczna miękkość dokładnie odpowiada zmysłowej atmosferze pierwszego aktu. Kiedy jednak ma dowód zdrady Dorabelli, śpiewa ariettę **Tradito, schernito** (c-moll), gdzie jego rzeczywisty ból wyraża się w sposób równie prawdziwy, co zwięzły. Zwróćmy uwagę na ścisłe odpowiadanie sobie tonacji w ich relacji do C-dur. Kiedy Fiordiligi podejmuje bohaterskie postanowienie, by za swym narzeczonym wyruszyć w pole, śpiewa wielkie rondo w E-dur **(Per pietà, ben mio, perdonà)**; oddaje ono prawdziwą walkę z sobą, prawdziwą skruchę, prawdziwą radość decyzji. Nie jest przypadkiem, że Beethoven w wielkiej arii Leonory naśladował tę arię, tylko że zamiast dwu koncertujących (czy obligatoryjnych) rogów użył naturalnie trzech — bo musiał przewyższyć Mozarta.

Ta opera jak cudowna bańka mydlana mieni się barwami bufonady, parodii, autentycznego i udawanego uczucia. Ale dochodzi do tego jeszcze barwa czystego piękna. O takim nieśmiertelnym momencie czystego piękna wspomnieliśmy już, mówiąc o owym kwartecie As-dur w drugim finale: troje spośród zakochanych śpiewa w kanonie, podczas gdy czwarty (Guglielmo), nie mogąc się pogodzić ze swą porażką, mamrocze wściekły komentarz. Innym tego rodzaju utworem jest pożegnalny kwintet w pierwszym akcie **(Discrivermi ogni giorno)**. Co miał tu Mozart zrobić? Obie młode damy wylewają prawdziwe łzy; oficerowie wiedzą, że nie ma o co. Mozart roztacza czyste piękno, nie zapominając o cyniku „umierającym ze śmiechu" w głębi sceny. Nad całą tą partyturą unosi się wieczorny blask piękna. Mozart współczuje swym obu ofiarom, przedstawicielkom słabej płci niewieściej — inaczej niż piszący **Falstaffa** stary Verdi, który obojętnie i okrutnie, jak bóg olimpijski, patrzy na miotanie się swych postaci. Cień melancholii pada na morał tej groteskowej historii, czego można się dosłuchać już w **Andante** uwertury.

Kto ma uszy do słuchania, ten również w tej najbardziej buffo z oper buffa Mozarta dostrzeże wszędzie jego osobiste zaangażowanie w losy postaci. I dlatego nikt też nie będzie uważał tej pozornie najbardziej włoskiej z wszystkich włoskich oper Mozarta za rzeczywiście „włoską", nie dlatego, że Mozart był Niemcem, lecz dlatego, że był wielkim dramaturgiem, a nie tylko wielkim melodystą. Wielkimi melodystami byli także Paissiello i Cimarosa.

Alfred Einstein

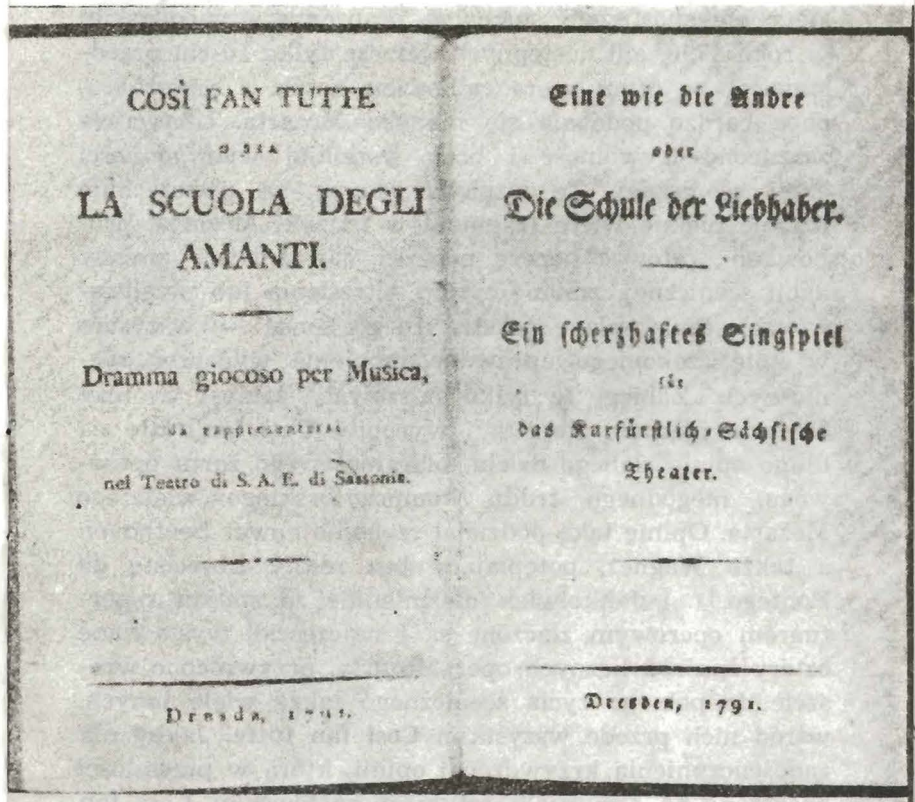
Fragm. „Mozart — człowiek i dzieło"
Przełożył Adam Rieger.
PWM, Kraków 1975

ZYGMUNT LATOSZEWSKI

COSI FAN TUTTE

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

Ofiarami tej ryzykownej gry nie tyle są bowiem niewierne narzeczone ile ich mało rycerscy uwodziciele, którzy chcieli przekonać się o stałości uczuć dziewcząt, namawiając je wszelkimi sposobami, aby wierność złamały. Zaiste osobliwa to próba i wszystkim, którzy ją oglądają na scenie nasuwa się pytanie, kto właściwie ponosi winę, że **Cosi fan tutte** — że „wszystkie tak postępują (czynią?)" Jeżeli uważnie i ze zrozumieniem konwencji rokokowego teatru dworskiego wpatrzymy się w tok tej typowo teatralnej akcji, jeżeli zarazem jeszcze uważniej wsłuchamy się w to, „co śpiewa w duszy" tych pozornych marionetek rokokowych, posłuchamy, co nam mówi najszczersza ze szczerych, najtrafniejsza z prostych, dokładniejsza od najwnikliwszego portretu muzyka Mozarta... wtedy zrozumiemy, że winę za postępki kobiet ponoszą autorzy niecnej intrygi, sami mężczyźni, dwaj młodzi, naiwni, lecz dosyć zuchwali oficerkowie i stary cynik zwący się filozofem, który wie, że łatwiej doprowadzić do złego niż do dobrego. Uważny widz i słuchacz wraz z autorami chętnie rozgrzesza obie piękne dziewczyny, które pomne na obyczaje, w jakich je wychowano, dzielnie i długo się bronią przed nowymi kochankami. Im bowiem „panom świata" uwodzić wolno (choć wiąże ich także słowo narzeczeńskie), natomiast niewiastom ulec nie wolno, muszą pozostać „wierne", bo tak chce moralność epoki Oświecenia, mimo Rewolucji, która najwidoczniej nie tak rychło dotarła do Wiednia. Ileż więc w tej


COSÌ FAN TUTTE

O SIA

LA SCUOLA DEGLI AMANTI.

Dramma giocoso per Musica,

da rappresentarsi

nel Teatro di S. A. E. di Sassonia.

Dresda, 1791.

Eine wie die Andre

oder

Die Schule der Liebhaber.

Ein scherzhaftes Singspiel

für

das Kurfürstlich-Sächsische Theater.

Dresden, 1791.

„Cosi fan tutte". Libretto. Wydanie — 1791 r.

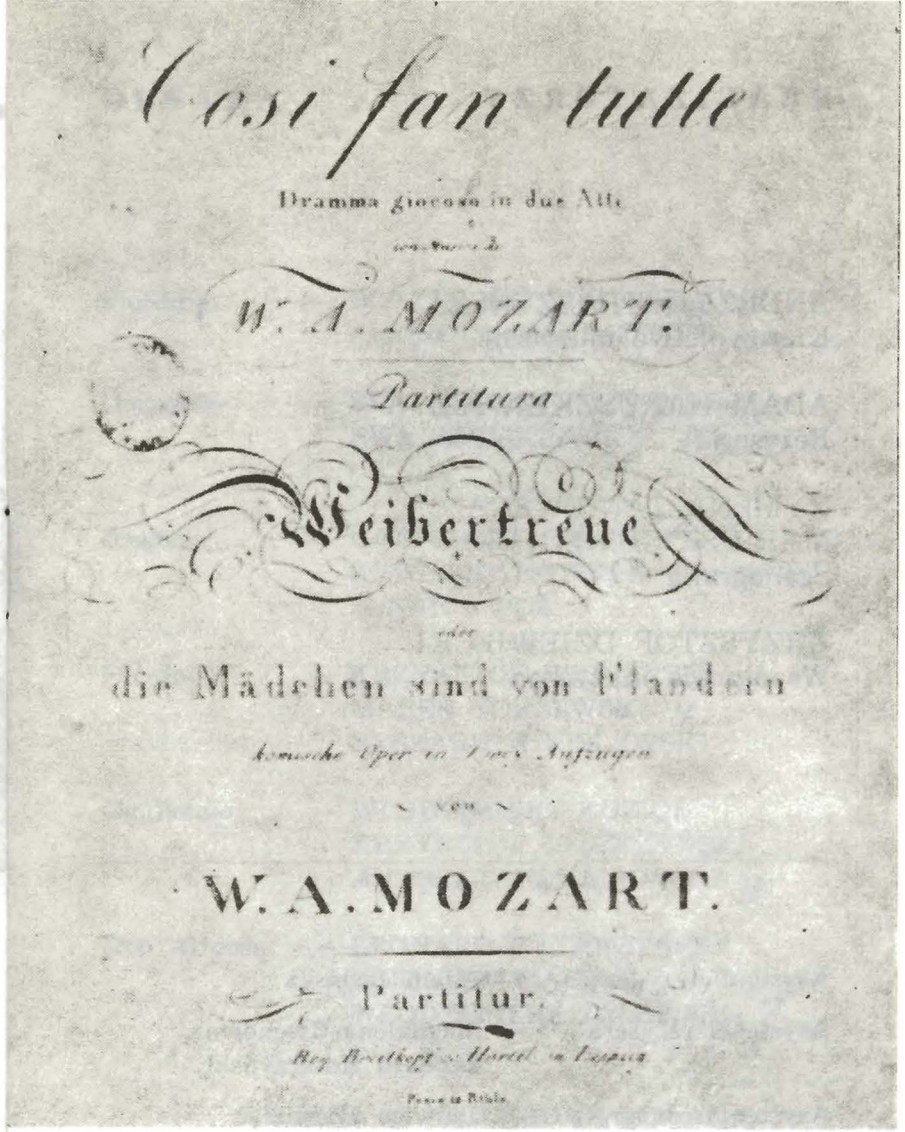
Cosi fan tutte aspektów moralnych, socjologicznych, obyczajowych, a przede wszystkim jak emocjonująca, wolna od obsłonek gra Erosa, łamiąca wszelkie bariery konwenansu, przesądów i sztucznych kanonów moralnych. Wszystko to w prostej, pozornie naiwnej fabule dającej Mozartowi świetną sposobność do zaglądania w serca i myśli tych „zwariowanych dzieci", co to umyśliły zabawić się w miłość z cudzą partnerką. Zabawa, wbrew intencjom autorów, zamieniła się powoli w diabelnie poważny konflikt. Nie spostrzegli, kiedy przestali udawać, a sami się zakochali, kiedy stali się ofiarami własnej lekkomyślnej intrygi.

Że Mozart miał tak wiele do powiedzenia o skromnych figurynkach komedyjki zwanej **Cosi fan tutte**, tego nie-

stety nie spostrzegli słuchacze prapremiery wiedeńskiej w roku 1790, ani następnych, jeszcze tylko 10-ciu przedstawień, po czym opera całkowicie zeszła z repertuaru, choć bardzo podobała się muzyka Mozarta. Libreciście zarzucono frywolność i brak wszelkiej wiarygodności akcji scenicznej. Ze względu jednak na powszechnie uznane piękno wielu fragmentów muzyki Mozarta, próbowano „ratować" operę poprzez najróżniejsze zmiany akcji scenicznej, zmianę tytułu, skreślenia lub przedstawienia scen, zmianę tekstu i jego sensu — wszystko w imię rzekomego uprawdopodobnienia wydarzeń scenicznych. Zabiegi te tylko fałszowały zamysł twórczy Mozarta i autora libretta i wyrobiły **Cosi fan tutte** na długo opinię słabego dzieła, marginesowego żartu operowego, niegodnego trudu kompozytorskiego wielkiego Mozarta. Opinię taką podzielał rzekomo nawet Beethoven a także Wagner, potępiający bez reszty librecistę da Pontego. (...) Jakkolwiek niezmiennie ze stałym repertuarem operowym złączone są i najczęściej wystawiane cztery spośród licznych oper Mozarta, przywrócono wreszcie do pełnego życia scenicznego także wiele innych, wśród nich przede wszystkim **Cosi fan tutte.** Jakby dla zadośćuczynienia krzywdzącej opinii, którą w przeszłości obarczono to arcydzieło sztuki mozartowskiej **Cosi fan tutte** w ostatnich latach wprost dominuje w europejskich teatrach. (...)

(...) **Cosi fan tutte jest** najautentyczniejszym arcydziełem sztuki operowej Mozarta i jego librecisty da Pontego. Jest nie tylko naiwnym żartem scenicznym opartym o tradycyjne chwyty komedii przebrań i elementy commedia dell'arte i nie tylko konwencjonalną operą buffa, choć ma właśnie taką formę czy schemat układu muzycznego. Klucz do zrozumienia istotnych zamierzeń autorów opery daje sam Mozart, określając **Cosi fan tutte** jako commedia in musica, co nie należy tłumaczyć jako komedię muzyczną, lecz jako komedię w muzyce, co znaczy, że treści komedii należy szukać w muzyce. Ona nam mówi, co dzieje się na scenie, a przede wszystkim co porusza umysły i serca sześciu postaci uwikłanych w tę przedziwną grę. (...)

dr Zygmunt Latoszewski
Fragment wypowiedzi zamieszczonej w programie Teatru Wielkiego w Łodzi (1968)



„Cosi fan tutte". Partytura. Wydanie — 1791 r.

Mężczyzna, który niewieściego wdzięku nie ceni, jest nadzwyczaj rzadko spotykaną moralną poczwarą.

Wojciech Dzieduszycki

Z kobietą nie ma żartów — w miłości czy w gniewie
Co myśli, nikt nie zgadnie; co zrobi, nikt nie wie.

Aleksander Fredro

Kobieto, kobieto, jesteś otchłanią, piekłem, tajemnicą i ten kto powiedział, że cię poznał, jest po trzykroć głupcem.

George Sand

REALIZATORZY

ANDRZEJ STRASZYŃSKI
Kierownictwo muzyczne

ADAM HANUSZKIEWICZ
Reżyseria

XYMENA ZANIEWSKA
MARIUSZ CHWEDCZUK
Scenografia

KRZYSZTOF DZIEWIĘCKI
Współpraca muzyczna

Asystent dyrygenta — Adam Jasiński

Asystenci reżysera — Magdalena Cwenówna, Leonard Katarzyński

Asystent scenografa — Jadwiga Misztur

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

Pianiści - korepetytorzy — Elżbieta Zwierzchowska, Nadjeżda Pawlak, Danuta Pęczkowska, Ewa Szpakowska, Iwona Wróblewska, Andrzej Jaczewski

OBSADA

Fiordiligi — BOŻENA SZTAJKOWSKA
ELŻBIETA WALASZCZYK

Dorabella — BEATA MORAWSKA (gościnnie)
EWA SZYMKIEWICZ

Despina — HANNA KLIMCZAK
KINGA MITROWSKA (gościnnie)
JOANNA WOŚ

Ferrando — KRZYSZTOF BEDNAREK
MAREK TORZEWSKI
RYSZARD WRÓBLEWSKI

Guglielmo — WŁODZIMIERZ KOZIOŁ
KRZYSZTOF LESZCZYŃSKI
ANDRZEJ NIEMIEROWICZ

Don Alfonso — LEONARD KATARZYŃSKI
ZBIGNIEW MACIAS
WŁODZIMIERZ ZALEWSKI

Klawesyn — NADJEŻDA PAWLAK
IWONA WRÓBLEWSKA
ELŻBIETA ZWIERZCHOWSKA

CHÓR • ORKIESTRA

Dyryguje — ANDRZEJ STRASZYŃSKI
KRZYSZTOF DZIEWIĘCKI

Przerwa — 20 minut

COSI FAN TUTTE

Ostatnia opera buffa *Cosi fan tutte* wielkiego Mozarta przeżyła rozmaite koleje losu i była traktowana wśród dzieł dramatycznych mistrza do tej pory zawsze jako pasierb. Ogólne zdanie o *Cosi fan tutte* brzmi mniej więcej w taki sposób: opera ta w całości jest słabszym dziełem Mozarta, chociaż zawiera szereg wybitnie pięknych kompozycji jak sławny kwintet „Addio", finał aktu pierwszego i dwie arie Despiny.

Dzieła wielkich mistrzów, które w swej budowie dramaturgicznej bądź w samym tekście libretta wskazują na słabe miejsca, od dawna były „ofiarami" inscenizatorów i reżyserów. Niefrasobliwi wśród nich zadawalają się tym, że w obawie o kasę po prostu ich nie wystawiają, ambitni zaś — choć jest ich niewielu — zwykli takie dzieło opracowywać.

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

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

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

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

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

Ryszard Strauss

Neue Freie Presse, 25 XII 1910

Projekt kostiumu Don Alfonsa

LUDWIK ERHARDT

(...) Jakkolwiek może się to wydawać dziwne, o *Cosi fan tutte* jeszcze niedawno można było przeczytać najbardziej sprzeczne opinie. Utwór ten, wystawiony w Wiedniu 26 stycznia 1790, miał wielkie powodzenie u publiczności, stłumione wstrzymaniem przedstawień z powodu śmierci Józefa II (20 lutego). Sukcesy odnosił także w innych miastach niemieckich. Zastrzeżenia zaczęło zgłaszać następne pokolenie i odtąd towarzyszyły one temu dziełu przez cały wiek dziewiętnasty. Stulecie romantyków obfitowało bowiem w ludzi uduchowionych, lecz pozbawionych poczucia humoru, którym wiara w posłannictwo sztuki odebrała zdolność zwykłego radowania się tą sztuką. *Cosi fan tutte* zostało więc zaatakowane najpierw od strony libretta, które uznano za nazbyt frywolne i niedorzecznie głupie, a następnie — w myśl założenia, iż do takiego libretta nie można napisać dobrej muzyki — uznano, że opera ta pozostaje daleko w tyle za *Don Giovannim* i *Figarem*. Opinie takie, firmowane autorytetami na miarę Wagnera, sprawiły, że w wieku XIX *Cosi fan tutte* bardzo rzadko było wystawiane w wersji oryginalnej, gdyż utwór usiłowano „ratować", przerabiając, „poprawiając", a nawet dopisując do muzyki nowe libretto.

Dziś nie ma potrzeby rehabilitowania tego uznanego już arcydzieła. Wystarczy wsłuchać się w jego muzykę i przyjrzeć mistrzowskiej konstrukcji libretta, by zrozumieć, jak bardzo mylili się dziewiętnastowieczni ideologowie prawdy artystycznej. Niemniej echa ich poglądów niekiedy jeszcze odzywają się, a ich konsekwencją jest stosowana do dziś praktyka bezceremonialnych skrótów, jakich zazwyczaj dokonuje się w *Cosi fan tutte*. Wśród wielu współczesnych nagrań płytowych tej opery na palcach można zliczyć te, które zawierają pełny tekst Mozartowskiej partytury. Albowiem także i w naszych czasach nie brak ludzi pozbawionych poczucia humoru i umiejętności wniknięcia w konwencję operową występującą tu w stężonej postaci. Trudno nie przyklasnąć Einsteinowi, gdy powiada, że tacy ludzie nie powinni w ogóle uczęszczać do teatru.

Ludwik Erhardt

Fragm. „Amadeusz?", Ruch Muzyczny nr 8 z 13 IV 1986

Projekty kostiumów Guglielma i Ferranda

Człowiek zakochany jest to człowiek, który chce być milszym, niż jest w stanie; i oto dlaczego prawie wszyscy zakochani są śmieszni.

To, czym nas uwodzi miłość, jest miłość własna. Ech! jakże się oprzeć uczuciu, które upiększa w naszych oczach to, co posiadamy, powraca, cośmy utracili, i darzy tym, czego nie posiadamy?

Zdaje się, że miłość nie szuka doskonałości realnych, powiedziałbyś, że się ich obawia. Lubi tylko te, które tworzy sama lub przypuszcza; podobna jest do tych królów, którzy uznają wielkości tylko stworzone przez siebie.

W miłości wszystko jest prawdą, wszystko jest fałszem. Jest to jedyna kwestia, w której nie można powiedzieć niedorzeczności.

Nicolas Chamfort

Trudno jest określić miłość: można o niej powiedzieć tyle, że w duszy jest to żądza panowania: w duchach powinowactwo; w ciele zaś jedynie tajemne i subtelne pragnienie posiadania, po wielu obrządkach, ukochanego przedmiotu.

Gdyby sądzić o miłości z większości jej objawów, podobniejszą jest do nienawiści niż do przyjaźni.

Z prawdziwą miłością jest tak jak z pojawieniem się duchów; wszyscy o nich mówią, ale mało kto je widział.

Nie ma namiętności, w której by samolubstwo władało tak potężnie jak w miłości: zawsze skłonniejsi jesteśmy poświęcić spokój kochanej osoby niż postradać własny.

Kobietom zdaje się często, że kochają, choćby nie kochały; rozrywka, podnieta zawarta w miłostce, rozkosz budzenia pragnień, wreszcie przykrość odmowy, wszystko to sprawia, iż zalotność swą biorą za miłość.

Miłość, choć tak przyjemna, milszą jest jeszcze przez sposoby, w jakie się objawia, niż przez siebie samą.

La Rochefoucauld

Tancerki mają seks w nogach, tenorzy w krtani. Dlatego tenorzy rozczarowują kobiety, a tancerki mężczyzn.

Erotyka jest przezwyciężeniem przeszkód. Najbardziej ponętną i popularną przeszkodą jest moralność.

Kobiety mają przynajmniej toalety. Ale czym mają przykryć swą pustkę mężczyźni?

Zmysłowość kobiety jest praźródłem, w którym odnawia się intelekt mężczyzny.

Karl Kraus

Projekt kostiumu Fiordiligi (wersja czarna)

Dziewczęta uczą się łatwiej czuć, niż mężczyźni uczą się myśleć.

Trzeba przyznać, że Bóg stworzył kobiety jedynie po to, aby obłaskiwały mężczyzn.

Tyle rodzajów miłości, że nie wiadomo, do kogo się zwrócić o jej definicję. Miłością nazywa się kilkudniowy kaprys i związek dwojga ludzi wzajem obojętnych, i uczucie, w którym nie ma nic z szacunku, i flirt towarzyski, i wystygłe przyzwyczajenie, i romantyczną fantazję, i nagłe pożądanie, po którym następuje niechęć. Miłością nazywa się sto różnych złudzeń i chimer.

Miłosna zazdrość tkwi na dnie każdego serca. Mężczyzna jest zazdrosny z chwilą, gdy zaczyna płonąć. Kobieta — jeszcze zanim pokocha.

Trzeba wiedzieć, że nie ma krainy, gdzie by miłość nie czyniła kochanka poetą.

Wolter

Kobiecie zalotnej swoboda obyczajów raczej dodaje wartości. Za to zalotny mężczyzna to coś gorszego niż lekkoduch. Kokiet i puszczalska — to dopiero para.

Mężczyźni niekiedy chcieliby kochać, ale im się nie udaje. Szukają na próżno niewoli i są niejako zmuszeni do zachowania wolności.

(...) Miłość to słabość. Wyleczenie z miłości bywa także słabością. Z miłości leczymy się tak samo, jak się pocieszamy ze smutku; sercu nie starczy sił, aby zawsze płakać i zawsze kochać.

Jean de la Bruyère

Kobiety wszystko psują. Wystarczy wpuścić je do naszego życia, aby się przekonać, że kobieta chce jednego, a wy drugiego.

Kobiety są jak papierosy. Najpierw palą się bardzo dobrze, ale na koniec cała trucizna zbiera się na ustniku.

George Bernard Shaw

Wszystko, cokolwiek się powie o kobiecie, jest prawdą.

Najbardziej rozstrzygającym krokiem w życiu kobiety jest ten, który kobieta uważa za najmniej znaczący.

Kobiety są całe swe życie dłużne mężczyznom, mężczyźni dłużni są kobietom ze swego życia tylko niektóre chwile.

Honoré de Balzac

Bóg stworzył kobiety bez poczucia humoru — w rezultacie potrafią one tylko kochać mężczyzn, zamiast śmiać się z nich.

Ingmar Bergman

Projekt kostiumu Dorabelli (wersja biała)

Projekt kostiumu Guglielma i Ferranda

Projekt kostiumów Despiny

SEZON 1986—1987

PREMIERA 5 PAŹDZIERNIKA 1986

Projekty kostiumów — XYMENA ZANIEWSKA

W programie wykorzystano ilustracje z następujących publikacji: „Mozart", oprac. Władysław Dulęba, PWM, Kraków 1977; „Bolszoj Teatr ZSRR", Moskwa 1976.

Redakcja programu — Ewa Juszyńska-Poradecka
Redakcja techniczna — Leszek Sochaczewski
Reprodukcje zdjęć — Chwalisław Zieliński

Wydawca — Teatr Wielki w Łodzi

Nakład — 3000 egz.
Cena — zł 60.—

Druk: Oficyna Drukarska z. 369/86 B-8/1332

Co dwa tygodnie!

ruch muzyczny

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

ruch muzyczny

więcej wiedzieć

więcej słyszeć

ruch muzyczny

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

TEATR WIELKI W ŁODZI
Plac Dąbrowskiego, 90-249 Łódź
Telex 884500 TWL PL
Kasy Teatru czynne codziennie w godz. 12.00—19.00, tel. 33-77-77, 33-99-60.
Przedsprzedaż 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.