

OPERA

Ł O D Z K A

WOLFGANG AMADEUS MOZART

*Don
Juan*

P R O G R A M

APR 1953

RECEIVED

100

100

APR 1953

OPERA ŁÓDZKA

Dyrekcja i Kierownictwo Artystyczne

DR ZYGMUNT LATOSZEWSKI — TADEUSZ LASKOWSKI

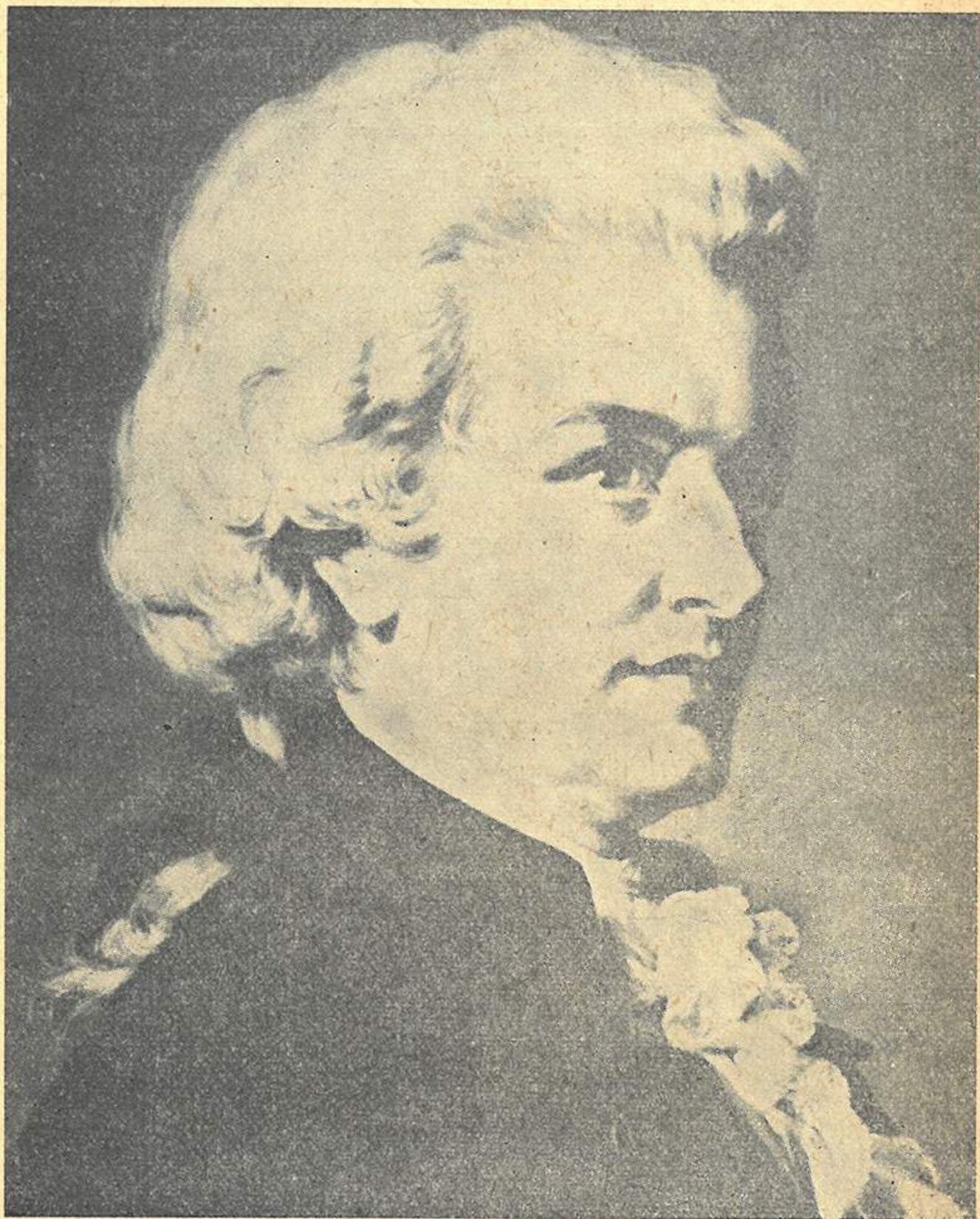
WOLFGANG AMADEUS MOZART

Don Juan

Opera w dwóch aktach

Libretto L. da Ponte

PREMIERA 9 kwietnia 1963 r.



WOLFGANG AMADEUS MOZART

MOZART I JEGO DON JUAN

Wolfgang Amadeusz Mozart żył zaledwie 36 lat. Urodzony 27. I. 1756 roku w austriackim Salzburgu zmarł 5 grudnia 1791 roku w Wiedniu. Życie genialnego kompozytora choć tak krótkie nie obfitowało w chwile radosne w upojne tryumfy, nie towarzyszyło mu powszechne uwielbienie, czy tylko uznanie. Więcej w nim było zawodów, gorzkich rozczarowań, a w końcu nawet upokarzająca nędza rzuciła złowrogi cień na ostatnie chwile tego radosnego twórcy. Jako cudowne dziecko mały Mozart wraz ze swą siostrą Hanusią i pod opieką troskliwego ojca odwiedzał wszystkie niemal stolicy ówczesnej Europy, zbierając podziw i gratulacje możliwych tego świata. Kiedy jednak w ostatnim dziesiątku lat swego życia stanął na niedoścignionych wyżynach twórczego geniuszu, kiedy obdarował ludzkość wspaniałymi operami i symfoniami, wtedy mówiono o nim jako o jednym z wielu, a powodzeniem cieszyli się inni, których nazwisk już następna generacja nawet nie pamiętała. Byli ulubieńcami dnia tak jak był nim Mozart jako dziecko. Jego zwycięstwo miało się stać zwycięstwem zza grobu, bo nic co było związane z osobistym losem kompozytora nie miało w jego zwodniczym biednym życiu trwałości. W ową grudniową noc 1791 roku odszedł z tego świata jakby przez nikogo nie spostrzeżony. Twórca Don Juana został pochowany bez świadków we wspólnym dole cmentarnym. Nieliczni przyjaciele odprowadzający jego zwłoki zawrócili bowiem z pod bramy cmentarnej pozostawiając trumnę obojętności grabarzy. Nikt już później nie zdołał odnaleźć grobu wielkiego kompozytora. Jego pomnik na wiedeńskim cmentarzu wznosi się nad skrawkiem zwykłej ziemi.

Minęło przeszło 200 lat od chwili, kiedy na horyzoncie muzyki europejskiej zabłysnął ten olśniewający meteor piękna i radości, darzący ludzkość w niepojętym pośpiechu skarbami twórczego natchnienia. Z tego bogactwa odtąd każdy może dla siebie zaczerpnąć ile i czego pragnie. Każdy kocha, podziwia, każdy inaczej pojmuje dzieło Mozarta i każdy ma rację w tym wyborze jak i w swojej osobistej ocenie. Muzyka Mozarta jest bowiem odzwierciedleniem ludzkiej prawdy.

Z niezaćmioną żadną myślą o popisie techniki kompozytorskiej muzyka Mozarta prostymi środkami głosu ludzkiego i jego instrumentalnym odpowiednikiem mówi nam o człowieku wszystko, co w nim jest dobrego lub złego, co w tysięcznych odmianach zawsze tak samo się objawia odkąd miłość i nienawiść łączyły i dzieliły losy ludzkie.

Jednym z najdoskonalszych jeżeli nie najdoskonalszym przykładem tej genialnej manifestacji prawdy życia jest *Don Juan*, opera tragicomiczna, napół wesoła, napół dramatyczne odbicie życia raz słonecznego to znów ocienionego fatalizmem występku, krzywdy i kary.

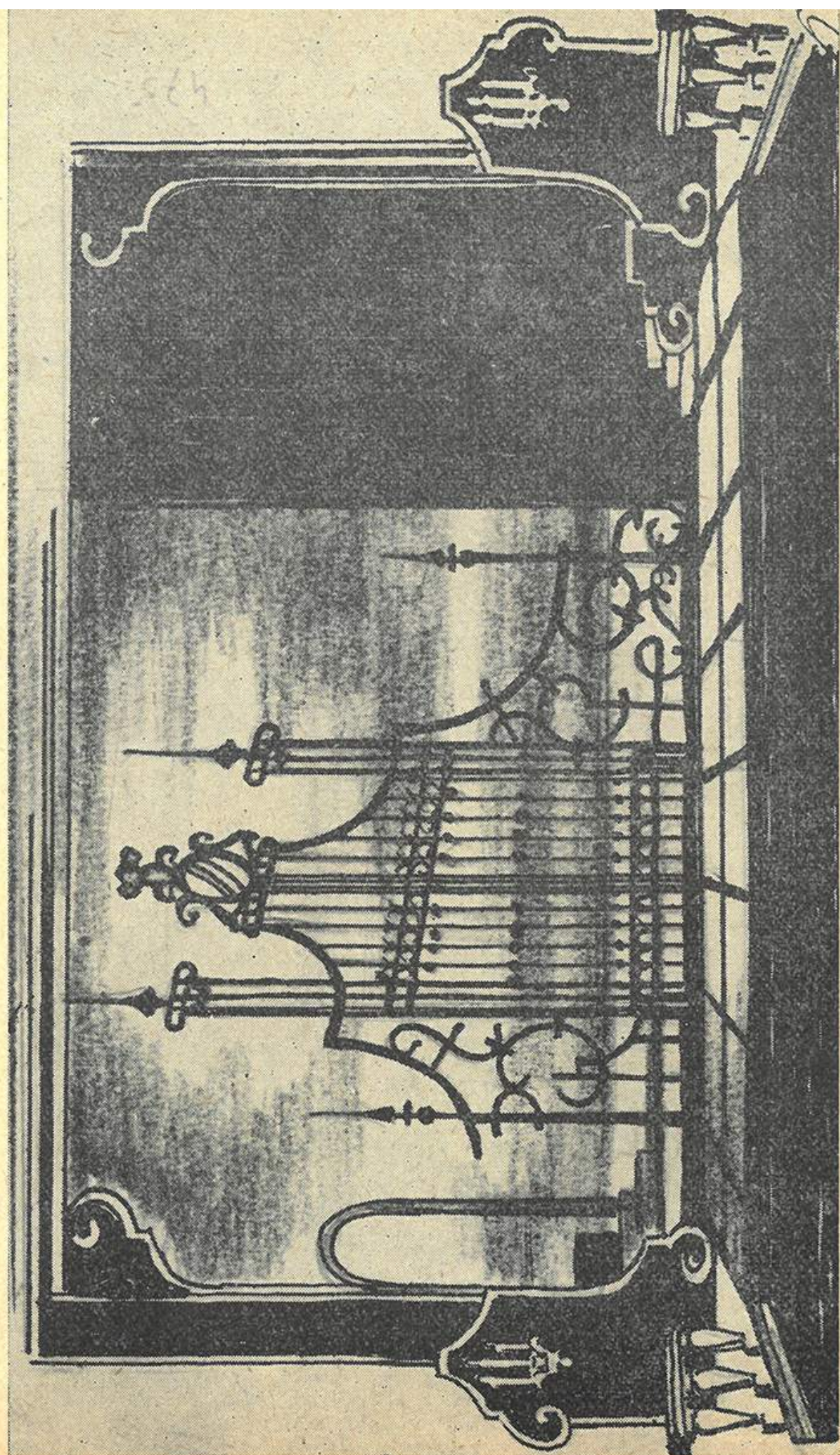
Dla oceny na czym polega nieprzemijająca wartość Mozartowskiego *Don Juana* w naszych czasach nie jest rzeczą istotną sprawa bohatera czy geneza legendy o nim. Przypomnijmy jednak, że dzieje sewilskiego uwodziciela są bardzo dawne sięgające XIV wieku, że znalazły one rozliczne interpretacje na deskach scenicznych, zwłaszcza w Hiszpanii przez sławnego komediopisarza Tirso di Molina, ale także we Francji przez Moliera, we Włoszech przez Goldoniego, w Anglii przez Tomasza Shadwella. W czasach Mozarta temat *Don Juana* był nader popularny nawet na scenkach jarmarcznych, a twórczość operowa XVIII wieku również chętnie sięgała po ten ulubiony motyw. Rozgłos zyskał przede wszystkim „*Don Giovanni ossia Il Convitato di Pietra*” kompozytora Gazzaniga do tekstu Bertati’ego, wystawiony w r. 1787 w Wenecji. Również sławny kompozytor „*Orfeusza*” Christoph Willibald Gluck skomponował muzykę do „*Don Juana*” jako akcji baletowej, którą znał i zachwycił się Mozart. Jego librecista Da Ponte, autor tekstu do „*Wesela Figara*” polecił Mozartowi właśnie tekst Bertati’ego. Kompozytor, kazał jednak dokonać w librecie różnych zmian odpowiednio do własnej wizji tego „wesołego dramatu”. Temat *Don Juana* zaprzętał umysły twórcze także w późniejszych czasach aż do naszych włącznie. Wymienimy operę Dargomyżskiego „*Kamienny gość*”, do tekstu Puszkina, poemat symfoniczny Ryszarda Straussa „*Don Juan*” oraz operę współczesnego kompozytora Hermanna Reutera, łączącą postać *Don Juana* z niemniej legendarną postacią Fausta.

Bezpośrednim powodem, dla którego zajął się Mozart kompozycją *Don Juana* było zamówienie u niego nowej opery przez dyrektora włoskiej trupy operowej w Pradze Bondiniego. Trupa grała z powodzeniem „*Wesele Figara*”, które zdobyło w czeskiej stolicy taką popularność, że przedsiębiorca teatru obiecywał sobie duży sukces kasowy także przez wystawienie następnego dzieła Mozarta. Podsumnięty przez librecistę Da Pontego projekt *Don Juana* krył w sobie szansę powodzenia, bo temat był popularny wśród publiczności spo-



Szkic kostiumu — Don Juan

(St. Jarocki)



Szkiełko dekoracji. Obraz pierwszy

(St. Jarocki)

dziewającej się dobrej zabawy w oglądaniu perypetii sewilskiego uwodziciela, którego w końcu powinno pochłonać prawdziwe piekło, ogniem ziejące. Był to ulubiony trick sceniczny jeszcze z epoki baroku. Każdy szanujący się teatr miał nawet odpowiednie dekoracje, przedstawiające otchłanie piekielne. Mozart człowiek Oświecenia nie interesował się mistyką nieba i piekła, był realistą, widzącym ludzi takimi, jakimi są z ich radościami i tragicznymi konfliktami i właśnie w świecie Don Juana, tego demona niepokonanej żądy użycia wyczuwał ogromne napięcie wszelkich ludzkich namiętności, krzyżujących się w działaniu zarówno bohatera jak i osób z nim związanych. Toteż w jego operze nie ma postaci symbolicznych są tylko ludzie: szlachetni i pospolici, odważni i tchórzliwi, wytworni i prości. Wszędzie w każdym takcie muzyki Mozarta odzwierciedlają się charaktery i uczucia ludzkie z bezprzykładną wyrazistością z niczym nie przysłoniętą jasnością. Przemawia serce ludzkie, odzywa się trzeźwo kalkulujący rozum pełen przyziemnej rachuby. Nade wszystko zaś działa wieczny Eros bezlitośnie szczery, bezwzględny w radościach jak i w spustoszeniach, które sieje w ludzkich duszach. Z perspektywy cynizmu wynikałaby z tego działania farsa, ale u Mozarta rezultat zwie się „dramma giocoso“, a więc jednak dramat, bo w Mozarcie oświeconym wolnomularzu nieomylnie góruje zmysł etyczny, moralność najwyższych praw życia. Te prawa są dla twórcy „Don Juana“ prawdą życia i jej podlegają jego bohaterowie.

Historyczna geneza tematu, jak powiedzieliśmy wyżej, nie tylko dla nas, ale także dla Mozarta nie była rzeczą istotną. Stworzył dzieło współczesne z ducha, a właściwie beczasowe z punktu widzenia realiów scenicznych. Oprawa teatralnej akcji tego klejnotu była zapewne wtedy w XVIII w. dobrze znaną i lubianą konwencją. My umowności ówczesnej formy opery komicznej też przyjmujemy, lecz zarazem podziwiamy ich dziwny stop z elementami opery poważnej.

Co jednak każda generacja zawsze na nowo odkrywała w Don Juanie, to nieskazitelne piękno muzyki Mozarta żywej, prawdę mówiącej o wszystkim, co ludzkie i tylko ludzkie.

Od dwóch wieków słuchamy muzyki Mozarta kochamy ją i podziwiamy jej piękno. Niezliczone są próby objaśnienia tego fascynującego zjawiska w dziejach sztuki. Muzyka Mozarta zdaje się wymykać z pod kryteriów zmiennych upodobań estetycznych, bo jak pisze Stefan Jarociński w swojej biografii Mozarta: „To, co nam Mozart ofiarowuje w Don Juanie przetrzyma każdą próbę czasu“. W całej produkcji operowej nie znaleźlibyśmy bodaj postaci tak pełnych życia, prawdy i logiki wewnętrznej od pierwszej do ostatniej sceny, jak właśnie

DYREKCJA I KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE



Dr ZYGMUNT LATOSZEWSKI



TADEUSZ LASKOWSKI

w Don Juanie. Słusznie też powiada o dziele Mozarta jeden z krytyków francuskich, że „całe jest piękne, ponieważ całe jest zgodne z prawdą”.

Trafnie też porównywano muzykę Mozarta do klejnotu, który, lśni i błyszczy niezliczonymi kolorami z jakiegokolwiek strony go oglądamy. Czas się go nie ima. Oprawa tego brylantu może się wydać przestarzała, on sam nie stracił nic ze swego blasku.

Dr ZYGMUNT LATOSZEWSKI

STRESZCZENIE AKCJI DON JUANA

A K T I

O d s ł o n a I

Przed pałacem Komandora

Don Juan zakradł się do komnaty Donny Anny, córki Komandora w przebraniu jej narzeczonego Don Ottavia. Leporello, sługa Don Juana pozostał na straży przed pałacem. Niezadowolony z uciążliwej służby narzeka na swój los. Donna Anna nie dała się zwieść podstępemu uwodzicielowi, zaczęła wołać o pomoc i ścigać uciekającego nieznajomego. Na jej wołanie przybiegł ojciec. Wyzwany przez Komandora na pojedynek Don Juan w nierównej walce rani śmiertelnie starca, po czym szybko ucieka z przerażonym Leporellem. Przy zwłokach ojca Donna Anna i jej narzeczonzy przysięgają zemstę.

O d s ł o n a II

Ulica w Sewilli

Niepomny dokonanej zbrodni Don Juan poszukuje nowych przygód miłosnych. Jego uwagę przykuwa jakaś samotna dama przybyła najwidoczniej z podróży do pobliskiej oboziny. Jest nią Donna Elwira. Za późno spostrzega Don Juan w pięknej nieznajomej niedawną swą kochankę, którą uwiódł w Burgos i rychło porzucił. Elwira nie szczędzi uwodzicielowi gorzkich wyrzutów, lecz zręczny kawaler korzysta z chwili nieuwagi nieszczęśliwej kobiety i chyłkiem ucieka, zostawiając swą ofiarę na pastwę ironicznej elokwencji Leporella. Domyślamy się, że oburzona Elwira będzie nadal tropić uwodziciela, aby pomścić swoją krzywdę.

Wśród wesołych śpiewów nadciąga orszak młodych wieśniaków

udających się na ślub z parą narzeczonych na czele: z Zerliną i z Masettem. Już ich spostrzegł Don Juan i odrazu zapłonął afekttem do ślicznej młodej narzeczonej i obmyślił plan pozbycia się jej towarzyszy, a zwłaszcza Masetta. Zaprosił więc wszystkich do swojej willi na zabawę weselną dokąd polecił odprowadzić uradowanych wieśniaków przez Leporella. Naiwna, łatwowierna Zerlina ulega szybko namowom doświadczonego uwodziciela, lecz zamiary jego udaremnia nagle zjawiająca się Elwira. Na razie wymknęła się Don Juanowi z rąk nowa ofiara. niespodzianie nadchodzą Donna Anna z Don Ottaviem. Proszą Don Juana o pomoc w odnalezieniu mordercy Komandora. Cyniczny zabójca zadowolony, że nie został rozpoznany skwapliwie przyrzeka pomoc, lecz wracająca Elwira ostrzega Donnę Annę, aby nie dawała wiary niegodnemu kłamcy. Don Juan usiłuje wmówić obecnym, że Elwira jest obłąkana, że musi nieszczęsnej nieść pomoc. Z postawy i po głosie Donna Anna poznaje ku swemu przerażeniu właśnie w Don Juanie zabójcę ojca. Ponownie zaklina Don Ottavia, aby pomścił niewinnie przelaną krew Komandora.

Odsłona III

Przedśioneek willi Don Juana

Pomagając swemu panu przebrać się w uroczysty strój na dzisiejszą ucztę, którą Don Juan wyprawia dla wieśniaków, Leporello opowiada, jak dotąd zabawiał gości i Masetta, aby w nim zagłuszyć zazdrość. Więc wszystko idzie świetnie, stwierdza Don Juan w jedynej swej arii, pełnej nieokiełzanego temperamentu i żywiołowej siły.

Odsłona IV

Ogród willi Don Juana

Zerlina, którą Elwira przywiodła do willi Don Juana usiłuje uspokoić zazdrosnego Masetta. Przybywają też Donna Anna, Don Ottavio i Elwira. Są w dominach i maskach, aby niepoznani mogli się rozprawić z uwodzicielem. Leporello zaprasza trzy nieznane maski również na zabawę, która też niebawem się rozpoczyna. W czasie tańców Don Juan uprowadza Zerlinę do willi. Na rozpaczliwy krzyk dziewczyny wieśniacy na czele z Masettem biegną na pomoc. Przewrotny uwodziciel usiłuje zrzucić winę na Leporella, ale nikt mu nie wierzy. Ottavio, Anna i Elwira zdejmują maski i oskarżają Don Juana o zabójstwo. Zuchwały awanturnik toruje sobie szpadą drogę do ucieczki.



Szkic kostiumu — Donna Elwira

(St. Jarocki)



ANTONI MAJAK

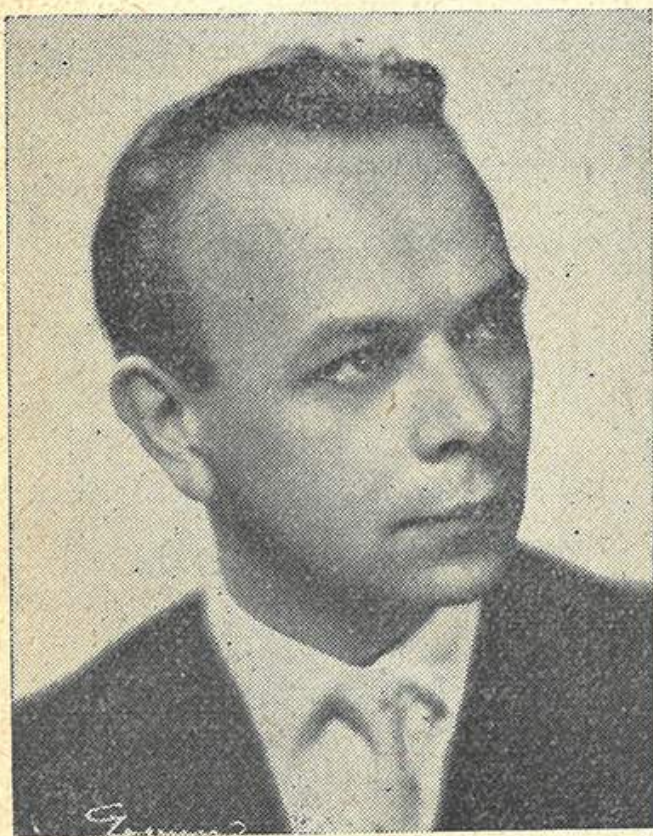
Reżyser



STANISŁAW JAROŃSKI

Scenograf

FELIKS PARNELL
Choreograf



MIECZYŚLAW WOJCIECHOWSKI
Dyrygent



MIECZYŚLAW RYMARCZYK
Kierownik chóru

WOLFGANG AM

D O N

Opera w dwóch aktach. Libretto napisał L. Da Ponte

O s

Don Juan	{ JERZY ARTYSZ STANISŁAW HEIMBERGER EUGENIUSZ NIZIOŁ MARIAN WOŹNICZKO
Komandor	{ ANTONI MAJAK MICHAŁ MARCHUT STANISŁAW MICHONSKI IGOR MIKULIN ANDRZEJ SACIUK
Donna Anna, jego córka	{ DELFINA AMBROZIAK HALINA ROMANOWSKA LIDIA SKOWRON
Don Ottavio, jej narzeczony	{ JERZY ANTEPOWICZ ZDZISŁAW NIKODEM ROMUALD SPYCHALSKI ✓ EUGENIUSZ SZYNKARSKI

Akcja toczy się w

CHÓR I ORKIESTRA

Przygotowanie chóru
MIECZYŚLAW RYMARCZYK

Przygotowanie solistów
RAJMUND AMBROZIAK
ANDRZEJ BACHLEDA
EWA MIKUĆKA
TAMARA SAMUJŁO

Kierownictwo muzyczne i inscenizacja

Reżyseria —

Scenografia — ST

Układ taneczny —

Układ pojedynków —

Dyrygenci — Dr ZYGMUNT LATOSZE

ADEUS MOZART

JUAN

Tłumaczenie polskie — K. Konopacka i L. René

by:

Donna Elwira, opuszczona kochanka	{	WERONIKA KUŹMIŃSKA
Don Juana		JADWIGA PIETRASZKIEWICZ
		MIROSLAWA SZTAJKOWSKA
Leporello, sługa Don Juana	{	ANTONI MAJAK ✓
		MICHAŁ MARCHUT
		STANISŁAW MICHONSKI
		ANDRZEJ SACIUK
Masetto, wieśniak	{	STANISŁAW MICHONSKI
		IGOR MIKULIN
Zerlina, jego narzeczona	{	DELFINA AMBROZIAK
		JANINA HAMERNIK
		EWELINA KWAŚNIEWSKA
		DANUTA PRUSKA

WIEŚNIACY SŁUŻBA

ewilli w XVII wieku

OPERY ŁÓDZKIEJ

a — Dr ZYGMUNT LATOSZEWSKI

NTONI MAJAK

ISŁAW JAROCKI

ELIKS PARNELL

ALDEMAR WILHELM

WSKI, MIECZYŚŁAW WOJCIECHOWSKI

Asystent reżysera

RYSZARD NOWALIŃSKI

Asystent scenografa

HALINA KORYTOWSKA

Inspicjent

KAZIMIERZ CYBULSKI

AKT II

Odsłona V

Ulica w Sewilli (jak w odsłonie II).

Jesteśmy świadkami gwałtowej sprzeczki między Don Juanem a Leporellem, który nie chce więcej narażać życia i dość ma ryzykownej służby. Pełna sakiewka „przekonuje” go jednak, że „na ten raz” warto jeszcze nadal służyć hojnemu panu. Don Juan ma już na oku nową ofiarę: urodziwą pokojówkę Elwiry. Aby ją łatwiej zdobyć zamienia z Leporellem ubiór. Zjawiającą się w oknie oberży Elwirę wywabia na ulicę nowymi przysięgami miłosnymi a przebranemu za Don Juana słudze nakazuje zastąpić siebie przy boku Elwiry. Sam zaś śpiewa serenadę przeznaczoną dla pokajówki. Niespodziewanie nadchodzi Masetto z wieśniakami. Szukają Don Juana, aby zemścić się na uwodzicielu. Przebrany za Leporella Don Juan przyrzeka im pomoc. Zręcznie wysyła chłopów w różne kierunki miasta, a zostawszy sam z Masettem, obija go niemiłosiernie. Na krzyki Masetta przybiega Zerlina i pociesza żałośnie pobitego narzeczonego.

Odsłona VI

Krużganek klasztorny

Nocny spacer Leporella z Elwirą napawa strachem tchórzliwego sługę. Chciałby jakoś uciec, lecz gdy zaczyna się oddalać niespodzianie napotyka Masetta z Zerliną i Donnę Annę z Ottaviem. Są pewni, że nareszcie mają w ręku niecnego uwodziciela. W chwili największego niebezpieczeństwa Leporello daje się poznać. Oburzeni nowym łajdactwem Don Juana — postanawiają także Leporella zabić — lecz zręczny sługa ratuje się ucieczką.

Odsłona VII

Cmentarz z posągiem Komandora

Don Juan miał znów jakąś przygodę miłosną i w ucieczce przed pościgiem przesadził mur cmentarza, gdzie przypadkowo znalazł się także Leporello. Don Juan jak zawsze w pysznym humorze opowiada, jak to w trakcie swoich podbojów byłby nieomal uwiódł kochankę Leporella. Śmiejąc się z tej uciesznej przygody słyszy nagle tajemniczy głos Komandora. W zuchwałej pysze rozkazuje Don Juan trzęsącemu się ze strachu słudze zaprosić posąg na wieczerzę. Skinieniem głowy posąg Komandora przyjmuje zaproszenie.

Odsłona VIII

Przedsionek willi Don Juana

Donna Elwira mimo tylu niepowodzeń i upokorzeń pragnie raz jeszcze ubłagać Don Juana, aby nawrócił z drogi występku, chociaż wie, że na zawsze utraciła jego miłość.

Odsłona IX

Komnata Don Juana

W swojej willi Don Juan ucztuje przy dźwiękach własnej kapeli. Swawolny nastrój uczy przerywa Elwira. Zaklina Don Juana, aby zmienił swoje życie — spotyka tylko cyniczne kpiny uwodziciela. W tem odzywa się potężne pukanie do drzwi, przestraszony Leporello nie chce otworzyć więc Don Juan sam otwiera i zdumiony widzi posąg Komandora. Starzec upomina zbrodniczego uwodziciela, aby opamiętał się i odwrócił się od swoich postępów, jednak Don Juan nie znający trwogi, nie poczuwający się do żadnej winy, ani myśli zmieniać swego postępowania. Wtedy Komandor zaprasza go do siebie, na co Don Juan się zgadza podaniem ręki, lecz w tym momencie ogarniają uwodziciela ciemności i wśród przeraźliwych krzyków zapada się w ziemię. Kara niebios dosięgła niepoprawnego zbrodniarza.



PROBLEMY INSCENIZACYJNE DON JUANA

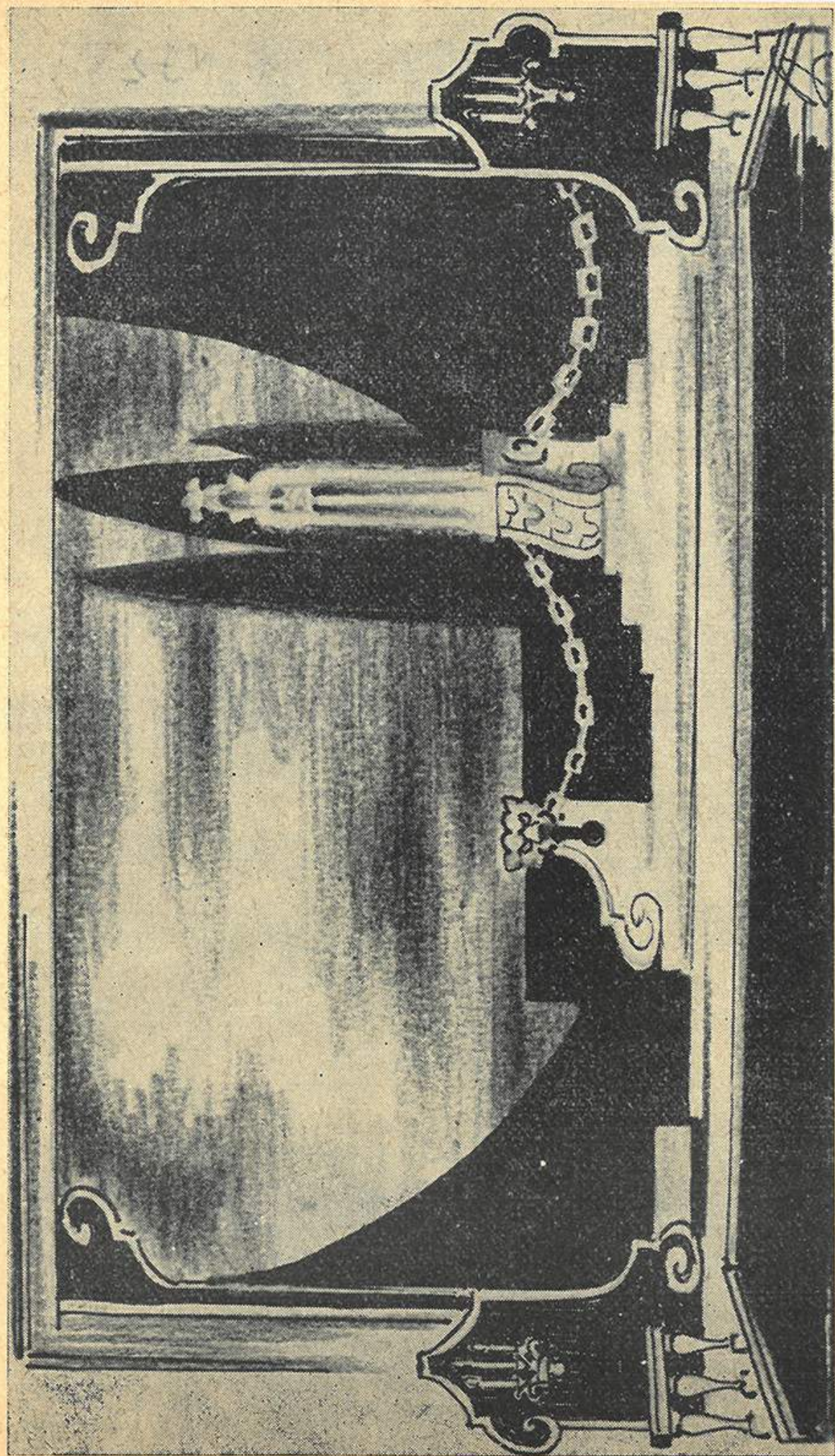
Współczesny teatr operowy ogromnie podniósł znaczenie roli reżysera oraz związaną z koncepcją inscenizacyjną rolę scenografa. Ścisła współpraca tych artystów z dyrygentem wynika przede wszystkim z konieczności wspólnego odczytania egzemplarza sztuki, którą jest partytura opery, zawierająca muzykę, słowa i sceniczne wskazówki autorów czyli kompozytora i librecisty.

Rzeczą istotną w tej współpracy jest uzgodnione i jednoznaczne zrozumienie intencji autorów, aby żaden z elementów przedstawienia nie przeczył drugiemu, aby wszystkie tworzyły całość stylistyczną i wyrazową, aby wydawały się dziełem jednej koncepcji odtwórczej, choć zwykle są rezultatem pracy kolektywnej dyrygenta, reżysera, scenografa i często także choreografa.

Don Juan Mozarta nastrocza realizatorom szczególne trudności, ponieważ jest dziełem wyjątkowym, nietypowym w formie muzycznej jak i dramaturgicznej. W tej partyturze sąsiadują partie komiczne z tragicznymi, wesołe z poważnymi, radość z gniewem, ironia z sentymentem, obłuda ze szczerością, nawet cynizm z mistyką. Ze zdumieniem widzimy jednak jak ten dziwny stop kontrowersyjnych uczuć spaja w naturalną całość genialna muzyka Mozarta.

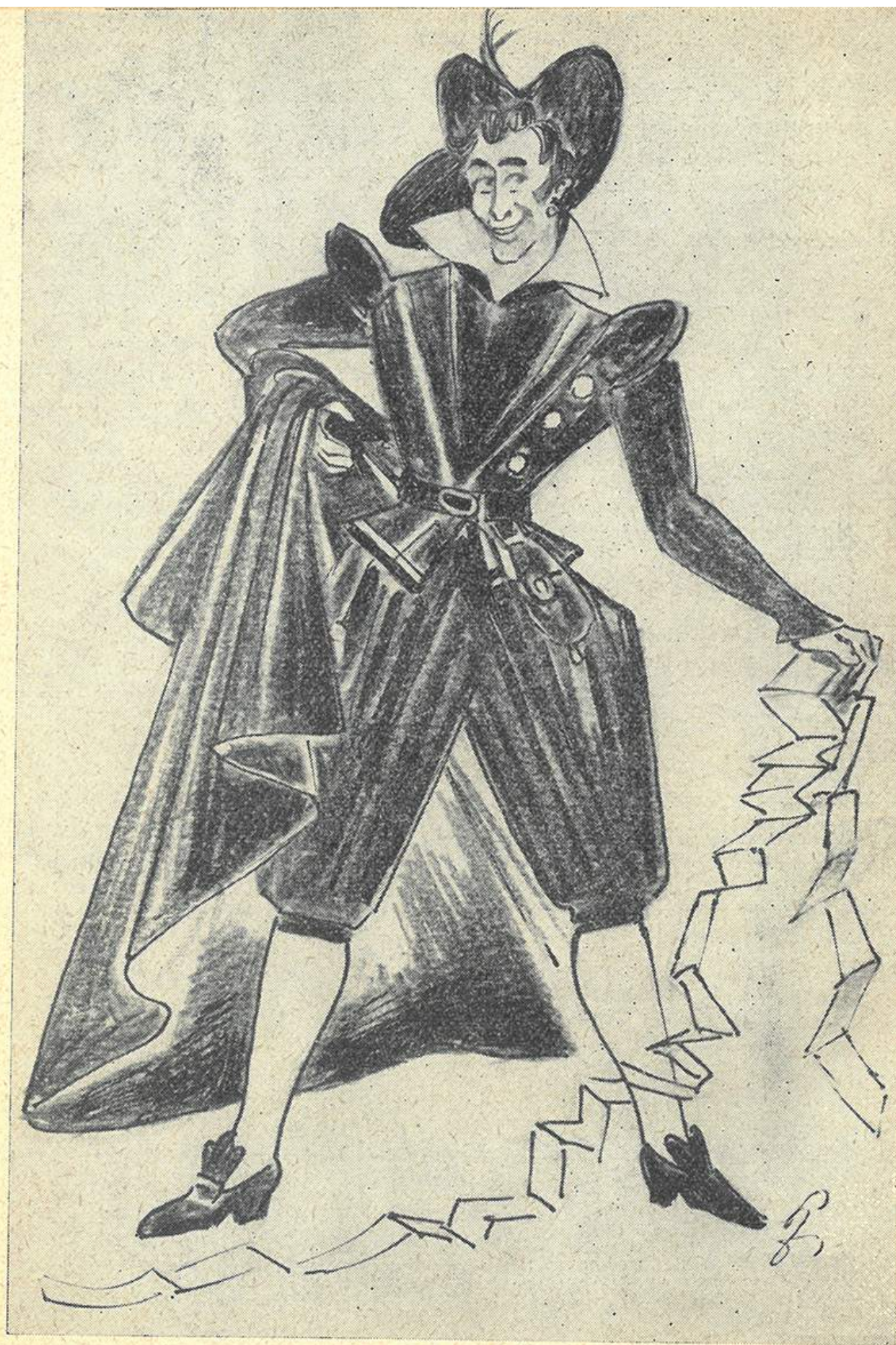
W Don Juanie muzyka wyraża wszystkie odcienie myśli, uczuć i nastrojów postaci scenicznych i w niej tylko znajdziemy klucz do zrozumienia wszystkiego co i jak się dzieje w tym „wesołym dramacie”. Człowiek i tylko człowiek znajduje się w centrum uwagi kompozytora. On go ożywia swoją muzyką, on go jednocześnie charakteryzuje, on mu wiernie towarzyszy we wszystkich perypetiach dramatu. Mozart realizuje w „Don Juanie” podobnie jak w „Weselu Figara” zasadę że „poezja ma być posłuszną córą muzyki”, bo to, co jego bohaterowie mówią i czynią nabiera cech realizmu życiowego i prawdy ludzkiej dopiero przez muzykę.

Atrakcyjność fabuły o przygodach uwodziciela sewilskiego; o karze jaka go spotyka kiedy zuchwale przeciwstawił się przestrogom z tamtego świata, była zapewne dogodną kanwą dla przedstawienia komedii ludzkiej, jaką niewątpliwie jest Don Juan. Jednak dramaturgiczna zwartość wydarzeń scenicznych, logika przyczyny i skutków w przebiegu akcji, ich powiązanie w czasie, nie stanowiły najważniejszej troski zarówno dla librecisty Da Pontego jak i dla Mozarta. Ważne



Szkic dekoracji. Obraz szósty

(St. Jarocki)



Szkic kostiumu — Leporello

(St. Jarocki)

były tylko same przeżycia postaci sztuki, perypetie wynikające z ich współdziałania. Gdzie, w którym miejscu i kiedy te konfrontacje nastąpiły było rzeczą nieistotną. Wyniknęło stąd zbyt szybkie w czasie nagromadzenie wydarzeń, które wydać się mogą nieprawdopodobnymi szczególnie współczesnemu widzowi.

To też dziś obowiązujące pojęcie logiki scenicznej i prawdy psychologicznej przysparzają inscenizatorom oper mozartowskich wiele trudności. Każda zwłaszcza próba wystawienia Don Juana aktualizuje dyskusje o problematyce scenicznej tego dzieła. Chcielibyśmy oczywiście wiedzieć, jaki był kształt sceniczny praskiej prapremiery w r. 1788, którą przygotował i dyrygował sam kompozytor. Lecz tylko skąpe zachowały się wiadomości o tym wydarzeniu teatralnym, które już wtedy uznano za niezwykle, odbiegające od szablonu tradycyjnej formy operowej. Dla tej odmienności teatru ówczesne nie miały odpowiednich zasobów dekoracyjnych, toteż miejsca akcji scenicznej dobierały dowolnie i zapewne bardzo umownie. Malowane prospekty zaznaczały zmianę miejsca, a boczne kulisy z jednej strony ukazywały drzewa z drugiej wewnątrz sal pałacowych. Kilka ruchomych elementów dekoracyjnych zapewne dodatkowo imitowało zmiany miejsca i taki typ scenografii przetrwał długo i nikogo nie raził. Warto przy sposobności przypomnieć, że gdy niedawno gościł w Warszawie zespół włoskiej opery można było zobaczyć dekoracje niewiele odbiegające od opisanego schematu. Uwaga widza koncentrowała się na naturalnej i szczerej grze śpiewających aktorów i to zdecydowało o wielkim sukcesie. Mozart wyposażył swoje postacie w takie bogactwo życia scenicznego, że w całej partyturze Don Juana nie znajdziemy ani jednego taktu, który opisywałby nastrój środowiska scenicznego — daremnie szukalibyśmy w tej muzyce ilustracji grozy cmentarza, czy radości słonecznego poranka, lub jakiegokolwiek innego opisu przyrody. Wyraża ona jedynie uczucia i myśli ludzi, działających zgodnie z afektami, które kierują ich czynami. Oczywiście wydarzenia tragi-komedii odbywają się w pewnym określonym środowisku, ale to środowisko nie warunkuje tych wydarzeń, jest raczej niemym i czasem przypadkowym ich świadkiem. Kiedy ze zmianą gustów teatralnych wkroczył na scenę realizm i naturalizm dekoracyjny, zmiany licznych obrazów w Don Juanie nastroczały poważne kłopoty scenografom, którzy przestali być malarzami a zaczęli jak architekci „budować“ dekoracje. Wszystko musiało być „prawdziwe“ zarówno ogrody jak pałace, plenery, jak wnętrza. Było to kosztowne i powodowało długotrwałe zmiany dekoracji. Dowolnie więc łączono różne sceny w taki sposób, że obraz przedstawiał np. ulicę w Sewilli z oberżą, a w głębi kościół z okalającym go murem

cmentarnym z nad którego wyłaniał się posąg Komandora, a równocześnie z przeciwnej strony wznosił się pałac Don Juana. Wyobraźnia widza była całkowicie zaabsorbowana oglądaniem scenicznej „rzeczywistości“, tak mało znamiennej dla akcji opery.

Powrót do inscenizacji w myśl wskazówek partytury umożliwił dopiero wynalazek sceny obrotowej przez Lautenschögera w r. 1896. Całość opery można było odtąd grać w dwóch aktach (z jedną przerwą) dzieląc tarczę obrotową na poszczególne segmenty stanowiące co prawda wąskie lecz każdorazowo odmienne obrazy. Nie jedna z tych „obrotowych“ inscenizacji Don Juana zyskała rozgłos i sławę, i zapoczątkowała festiwale oper mozartowskich. Wbrew tym ułatwieniom niektóre wielkie i małe teatry operowe odeszły jednak od koncepcji możliwych na scenie obrotowej, a sprzyjały temu nowe prądy scenograficzne, porzucające realistyczną zabudowę sceny. Szczególnie w naszych czasach teatr przyjął zasadę fragmentarycznego określenia środowiska scenicznego dla skoncentrowania uwagi widza na działaniu aktora. Ta ekonomia środków wizualnych wyszła szczególnie na dobre operom Mozarta i ułatwiła szybkie zmiany dekoracji bez przerywania toku akcji. Ten typ inscenizacji oznacza wprawdzie powrót do pewnej umowności obrazu scenicznego, lecz nie krępuje wyobraźni widza, która w skąpym rysunku stylizacji „dośpiewuje“ sobie resztę dzięki ciągłości szczegółów, stanowiących pars pro toto, czyli część ze znanej całości.

Z takich nowoczesnych założeń wyszliśmy w Łodzi w koncepcji inscenizacyjnej Don Juana. Przedstawienie dzielimy na dwa akty, w których poszczególne miejsca akcji zmieniają się prawie niespostrzeżenie. W ten sposób przebieg wydarzeń scenicznych zazębia się logicznie zarówno w czasie jak i w kompozycjach przestrzennych. Akt pierwszy rozgrywa się w ciągu jednej doby poczynając od wieczora, kiedy Don Juan zabija w pojedynku Komandora i trwa przez cały następny dzień także do wieczora. Czas ten wypełniają: przygoda z przybyłą do Sewilli dawną kochanką Don Juana Elwirą, spotkanie orszaku ślubnego Zerliny i Masetta oraz fatalna konfrontacja z córką Komandora Donną Anną i jej narzeczonym Don Ottaviem. Wszystkie te osoby spotykamy tegoż wieczora w ogrodzie willi Don Juana, gdzie nieudana próba uwiedzenia Zerliny jednoczy skrzywdzone kobiety usiłujące dokonać zemsty na uwodzicielu. Drugi akt opery jest ciągle ponawianą choć daremną próbą dokonania tej zemsty, aż dopiero interwencja sił pozaziemskich personifikowanych postacią „Kamiennego gościa“ kładzie kres występkom Don Juana. Akcja drugiego aktu nie wiąże się w czasie ściśle z wydarzeniami aktu pierwszego chociaż jest ich bezpośrednią konsekwencją. Szukanie bowiem zemsty

na Don Juanie jest dla ofiar jego postępów w każdej chwili prędzej czy później aktualne, a wymierzenie kary uwodzicielowi przez zmarłego Komandora zamyka jedynie walkę skrzywdzonych z cynicznym i zuchwałym bohaterem.

Prostota i oszczędność elementów scenograficznych umożliwiają precyzyjny przebieg akcji i stwarzają właściwy koloryt lokalny dla sytuacji scenicznych, właściwą przestrzeń dla działania aktorów. Reżyser, kierując się dramaturgią muzyki tak wymownej w każdej frazie melodyjnej, tak charakterystycznej w strukturze rytmicznej, tak bogatej w odmianach tempa uznał za najpilniejsze zadanie czytelność sytuacji i wyrazistość poszczególnych charakterów. Naturalność gry aktorskiej, wrażliwość na wszelkie niuanse reakcji psychologicznych, oto linia przewodnia artystycznego realizmu jaki powinien ożywić wydarzenia na scenie. Taki styl przedstawienia odczytaliśmy jako odpowiadający intencjom Mozarta, a zarazem jako odpowiadający oczekiwaniom współczesnego widza i słuchacza. Jest rzeczą oczywistą, że uzewnętrznienie całego bogactwa emocji i prawdy wyrazu dramatycznego wynikającego z partytury Don Juana jest uzależniona od impulsów orkiestry, która wbrew pozorom nie tylko towarzyszy śpiewakom, ale poddaje im każdą intonację, rozmawia z nimi jakby w dialogu, odsłania charaktery, animuje, uspakaja i współczuje z aktorami razem z nimi się śmieje i płacze, a także grozą złowrogich akordów przypomina o rzeczach ostatecznych.

Zespoły Opery Łódzkiej włożyły wiele wysiłku w realizację Don Juana. W drobiazgowej i żmudnej pracy przyswajały sobie prosty i dlatego tak trudny styl opery. Byliśmy wszyscy pod urokiem niezmiennego piękna arcydzieła i pełni podziwu dla geniuszu jego twórcy. Oby pierwsze wystawienie opery Mozarta w Łodzi znalazło u publiczności oddźwięk równy żarliwości i radości z jakimi ją realizujemy.

Dr ZYGMUNT LATOSZEWSKI

SOLIŚCI OPERY ŁÓDZKIEJ

SOPRANY

DELFINA AMBROZIAK, JANINA HAMERNIK, WERONIKA KUŹMIŃSKA, EWE-
LINA KWAŚNIEWSKA, JADWIGA PIETRASZKIEWICZ, DANUTA PRUSKA, HA-
LINA ROMANOWSKA, LIDIA SKOWRON, JADWIGA STOCKA, MIROŚŁAWA
SZTAJKOWSKA.

MEZZO SOPRANY

KRYSTYNA JACKOWSKA, KRYSTYNA KURTIS, MARIA NARKIEWICZ,
IZABELLA STRZAŁKOWSKA.

TENORY

JERZY ANTEPOWICZ, ANTONI DROHOMIRECKI, TADEUSZ KOPACKI, ZDZI-
SŁAW NIKODEM, JERZY ORŁOWSKI, ROMAN OSIŃSKI, STEFAN RÓŻAŃSKI,
ROMUALD SPYCHALSKI, EUGENIUSZ SZYNKARSKI.

BARYTONY — BASY

JERZY ARTYSZ, TADEUSZ GAWROŃSKI, STANISŁAW HEIMBERGER, ANTONI
MAJAK, MICHAŁ MARCHUT, STANISŁAW MICHONSKI, IGOR MIKULIN, EUGE-
NIUSZ NIZIOŁ, RYSZARD NOWALIŃSKI, MARIAN WOŹNICZKO, ANDRZEJ
SACIUK, ZBIGNIEW STUDLER, WŁADYSŁAW WADOWICKI.

ZESPÓŁ BALETOWY OPERY ŁÓDZKIEJ

Kierownik baletu — FELIKS PARNELL

Pedagog baletu — MARIA ŁAPIŃSKA

Asystent choreografa — EUGENIUSZ KOWALCZYK

Soliści

MARIA ŁAPIŃSKA, HALINA BACHLEDA, BARBARA GARSTKIEWICZ, LUCY-
NA ŁAKOMÓWNA, JANINA NIESOBSKA, KRYSTYNA SAWICKA, JOANNA
SKULTETY, KRYSTYNA ZALEWSKA, GERDA ŻMUDZIŃSKA, JERZY DAMPC,
WIESŁAW GŁOWACKI, EUGENIUSZ KOWALCZYK, WŁODZIMIERZ TRA-
CZEWSKI, JERZY WLAZŁO.

Zespół baletowy

ALINA BARANOWSKA, DONATA BUFNAL, TERESA CHUCHROWSKA, HA-
LINA KOZIELEWSKA, BARBARA LELENIEWSKA, JOLANTA MAKIEWICZ,
KRYSTYNA RYMKIEWICZ, ANNA SADOWSKA, ALINA TOMANEK, TADEUSZ
BOGUCKI, ZYGMUNT GALOCH, RAINAR HAJDA, BERNARD GBYŁ, JAN
NACHSZTER, STEFAN PIĄTKOWSKI, ADAM RÓŻAŃSKI, ZYGMUNT SKO-
RZYŃSKI, JAN STOLARSKI, WŁODZIMIERZ SZŁĘK, TADEUSZ WOLIŃSKI.

ZESPÓŁ CHÓROWY OPERY ŁÓDZKIEJ

Kierownik chóru — MIECZYSLAW RYMARCZYK

Asystent chórmistrza — MARIAN TOROŃ

Inspektor chóru — RYSZARD ZIELIŃSKI

SOPRANY

KRYSTYNA BAKIEROWSKA, MARIA BRZOZOWSKA, BRONISŁAWA BURZYŃSKA, DANUTA JAKUBOWSKA, BARBARA JANOWSKA, MARIA KACZMARKIEWICZ, ANNA KASPERKIEWICZ, JANINA KOPROWSKA, JÓZEFA LIPIŃSKA, ZOFIA LUKAS, IRENA MALINOWSKA, ALICJA MROŃSKA, ALICJA POŁOŃSKA, ALICJA REJZNER, JANINA ŚLIWIŃSKA, ZYTA SZCZEPAŃSKA, ZOFIA WAJNCHOLD, ALINA WALCZAK, IRMA WÓJCIKIEWICZ

ALTY

ANNA BARCZYŃSKA, ALICJA DERKACZ, DANUTA GÓRNA, ELŻBIETA JEZEWSKA, MIECZYSLAWA MALISIEWICZ, HALINA OSTROWSKA, GENOWEFA PANOW, EUGENIA RAJCH, TERESA ŚCIWIARSKA, KRYSTYNA WIECZORKOWA, HALINA WINCEL, JADWIGA ZIMNAWODA.

TENORY

HENRYK KARPIŃSKI, HENRYK KŁOSIŃSKI, JULIAN KULIKOWSKI, WŁADYSŁAW KWIATKOWSKI, KAZIMIERZ MISZTELA, TADEUSZ ROMAŃSKI, TADEUSZ STAŃCZYK, ROMAN TASZAKOWSKI, MIECZYSLAW TRZECIAK, RYSZARD TYCZYŃSKI, JANUSZ WAŁĘSIŃSKI, RYSZARD ZIELIŃSKI.

BASY

WŁODZIMIERZ BATYCZ, JERZY BANDEL, ZBIGNIEW BOBOWSKI, MARIAN KAŁUZIŃSKI, MAREK KAŁUŻYŃSKI, LUDWIK KROGULSKI, JANUSZ KUNCE, JERZY LESZCZYŃSKI, KAZIMIERZ NARKIEWICZ, JAN OBRZUT, HENRYK PASTWIŃSKI, ANTONI PRZESTRZELSKI, PIOTR RAJEWSKI, JERZY SOBCZYŃSKI, TADEUSZ STANIUCHA, MARIAN STĘPIEŃ, JÓZEF ŚLEDŹ, MARIAN TOROŃ, MIROSLAW ZAWORSKI.

ZESPÓŁ ORKIESTROWY OPERY ŁÓDZKIEJ

I SKRZYPCE

JAN SZALEK koncertmistrz
EUGENIUSZ PARADOWSKI koncertmistrz
STANISŁAWA GROSBART
BOGDAN GOS
MARIA SIELCZYŃSKA
WIESŁAWA SEMOTIUK
ZDZISŁAW BANASZCZYK

II SKRZYPCE

ROMUALD KAŻMIERCZAK
KAZIMIERZ JĘDRZEJEWSKI
KAZIMIERZ KAWCZYŃSKI
MARIAN FAJKOWSKI
MIROŚŁAWA CHODKIEWICZ
WILHELM KOGUT

ALTÓWKI

MARIA WITEK
BRYGIDA PANDER
WIESŁAW KOMOROWSKI

WIOLONCZELE

JANUSZ KUŚBIAK koncertmistrz
RYSZARD ANDRZEJEWSKI
MARIAN GROSCANG

KONTRABASY

KAZIMIERZ GŁUCH
MARIAN DĄBROWSKI
JERZY JARECKI

HARFA

ALICJA CYPKO

FLETY

ZENON JELIŃSKI
ALEKSANDER PAWŁOWSKI
HELENA KRUPIENKO
CZESŁAWA PŁOCIENNIK

OBOJE

JÓZEF CIEPLUCHA
JERZY KOPIŃSKI
FELIKS SOWA

KLARNETY

GRZEGORZ POSTOŁOW
IRENEUSZ BIERNACKI
WACŁAW KRAWCZYK
RYSZARD RYCZEL

FAGOTY

STEFAN SZCZECZ
WIESŁAW ADAMCZYK
STANISŁAW SÓJKA

TRĄBKİ

JAN PĘDZIWIATR
KAZIMIERZ ZIELIŃSKI

WALTORNIE

JÓZEF KRET
ADAM JABŁOŃSKI
TADEUSZ RATAJCZYK

PUZONY

JÓZEF GILAS
WIKTOR MICHAŁSKI
CZESŁAW PIEKARSKI

TUBA

ANDRZEJ PROMIŃSKI

PERKUSJA

URSZULA BEREŃNICKA
ANDRZEJ ZATKE
WŁODZIMIERZ WIKTOR

**CZŁONKOWIE ORKIESTRY FILHARMONII ŁÓDZKIEJ
WSPÓŁPRACUJĄCY Z OPERĄ ŁÓDZKĄ**

I SKRZYPCE

JULIUSZ STEFAŃSKI
BRONISŁAW LIGEŻA
JAN FISIĄK
KAZIMIERZ JODELIS
ROMAN STRZELECKI
WŁADYSŁAW DĘBSKI
KAZIMIERZ BIELECKI

II SKRZYPCE

JÓZEF MATCZAK
JERZY OSTROWSKI
ANTONI SZEWCZYK
BRONISŁAW EIGIRD
IGNACY CLAPIŃSKI
MARIAN PEDA

ALTÓWKI

ZYGMUNT OLCZYK
ZBIGNIEW PISAREK
HENRYK EKIERT

WIOLONCZELE

JERZY SZCZERBA

KONTRABASY

TADEUSZ BIAŁKOWSKI
ARTUR LIPIŃSKI

FLETY

SŁAWOMIR POPIŃSKI
GRZEGORZ SIERADZKI

OBOJE

KAZIMIERZ BRUSZEWSKI

KLARNETY

ZDZISŁAW KULAK

FAGOTY

JÓZEF BALCER
MIECZYSLAW GABRYS

TRĄBKI

WŁODZIMIERZ SKORZEPA
HENRYK SKONIECZNY

WALTORNIE

JÓZEF PELCZYŃSKI
HENRYK WASILEWSKI

PUZONY

WŁADYSŁAW JOŹWIĄK
STANISŁAW GAJ

TUBA

WILHELM BONCZYŃSKI

PERKUSJA

KAZIMIERZ DOMAGAŁA
ALOJZY ZAWISŁAK



1870

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

Cena 3 zł