

Opery Mozarta w teatrze polskim w latach 1832-1918

Dla recepcji operowej twórczości Wolfganga Amadeusza Mozarta w teatrze polskim dwie pierwsze dekady XIX wieku były przełomowe. Od premiery *Urowadzenia z seraju* w wersji oryginalnej w wykonaniu obcych artystów w 1783 roku aż po lata dwudzieste XIX stulecia wybitny kompozytor okresu klasycyzmu należał do twórców dobrze znanych polskim odbiorcom. O recepcji Mozarta w Polsce tego czasu pisali w opracowaniach historycznoteatralnych m.in. Karyna Wierzbicka-Michalska, Zbigniew Raszewski i Barbara Lasocka, zwracając uwagę na rolę niemieckich i włoskich trup teatralnych w procesie zaznajamiania polskiej publiczności z twórczością Mozarta¹. Mozart znalazł się w kręgu artystycznych fascynacji Wojciecha Bogusławskiego, który w okresie swojej teatralnej działalności „pełnił” wobec twórczości Mozarta aż kilka ról: zadania tłumacza, wykonawcy, a przede wszystkim dyrektora teatralnego, który włączał dzieła Mozartowskie do repertuaru kierowanych przez siebie zespołów. Zainteresowanie Mozartem stało się wyraźniejsze w okresie zwrotu Bogusławskiego w stronę twórczości kompozytorów kręgu niemieckiego oraz francuskiego i równoczesnego odchodzenia od priorytetowo wcześniej traktowanej opery włoskiej². Bogusławski

¹ Zob. K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce w XVIII wieku*, Warszawa 1977, s. 134, 155, 217; Z. Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1982, s. 360, 369-371; B. Lasocka, *Teatr we Lwowie w latach 1795-1809*, Z. Jabłoński, *Teatr w Krakowie pod rządami Austriaków w latach 1794-1809* [w:] *Teatr polski od schyłku XVIII wieku do roku 1863. lata 1773-1830*, Warszawa 1993, s. 69, 74, 86.

² Zob. Z. Raszewski, *op.cit.*, s. 370.

przyczynił się do zaznajomienia polskiej publiczności z *Czarodziejskim fletem* (znanym pod tytułami: *Zaczarowany flet* i *Czarnoksiężski flet* oraz w wersjach z przedstawionymi słowami) a także z *Don Juanem*.

Po upadku powstania listopadowego polski teatr nie sięgał już tak często po twórczość Mozarta, mimo że wiele cech jego dzieł nadal doskonale odpowiadało estetycznym tendencjom epoki – choćby wyznaczniki *Czarodziejskiego fletu* wpisywały się w obowiązujące w repertuarze teatrów lat trzydziestych i czterdziestych konwencje charakterystyczne dla najpopularniejszych dram, melodram czy oper czarodziejskich. Same teatry chętnie przyznawały się do tradycji mozartowskich (np. w otwartym 24 lutego 1833 roku w Warszawie Teatrze Wielkim pierwsze piętro ozdobiono wizerunkami Jana Kochanowskiego, Wojciecha Bogusławskiego, Jean B. Racine'a, Williama Szekspira, Moliera i właśnie Mozarta³). W przypadku *Fletu zaczarowanego* jednak istotniejszy dla losów scenicznych dzieła okazał się związek opery z ideologią wolnomularską, która np. w Królestwie Polskim stała się tematem zakazanym od chwili rozwiązania łóż masońskich w 1821 roku⁴. Respektowanie przez cenzorów decyzji o charakterze politycznym wyeliminowało jedną z popularniejszych oper końca XVIII i początku XIX wieku z repertuaru polskich teatrów. *Fletu zaczarowanego* nie wystawiały zespoły polskie ani w Warszawie, ani we Lwowie, Krakowie czy Wilnie aż po rok 1918, choć fragmenty tej opery w wykonaniu polskich artystów można było usłyszeć na koncertach⁵. Sporadycznie grały natomiast *Czarodziejski flet* zespoły obce, np. niemieckie w Krakowie (w roku 1854 *Flet czarnoksiężski* wystawił Karl Gaudelius⁶, tę samą operę miał w repertuarze także jeden z późniejszych dyrektorów austriackiego teatru, Friedrich Blum, w sezonie 1859/1860⁷), Poznaniu i Łodzi (*Flet zaczarowany* obok dwóch innych oper Mozarta, *Don Juana* i *Wesela Figara*, był grany przez zespół Carla Schäfera, dający przedstawienia w teatrze w Poznaniu i odwiedzający też inne miasta polskie, np. od 7 marca do 5 maja 1878 roku występujący w Łodzi⁸). Ponownie polskie zespoły wprowadziły dzieło Mozarta i Emanuela Schikanedera na afisze dopiero w okresie dwudziestolecia międzywojennego pod odtąd powszechniej stosowanym tytułem – *Czarodziejski flet*⁹.

³ Zob. J. Szczublewski, *Teatr Wielki w Warszawie 1833-1993*, Warszawa 1993, s. 8.

⁴ Co prawda ostatnie przedstawienie *Fletu zaczarowanego* odbyło się tuż po zakazie (22 października 1822, a loże rozwiązano w 1821), ale decyzja dyrekcji została natychmiast zadenuncjowana przez Mackrotta, zob. K. Beylin, *Teatr warszawski w raportach Mackrotta z lat 1822-1830*, „Pamiętnik Teatralny” 1953, z. 2.

⁵ M.in. w 1886 roku w Warszawie arie z *Fletu zaczarowanego* śpiewały na koncertach Józefa Szlezygier (zob. J. Kleczyński, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1886, nr 163) oraz Marcelina Sembrich-Kochańska (zob. J. Kleczyński, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1886, nr 169).

⁶ Pisał o tym przedstawieniu Karol Estreicher w związku z pobytem w Krakowie „awanturnicy tancerki Pepity Oliwy” z teatru w Madrycie, zob. K. Estreicher, *Teatr w Polsce*, Warszawa 1953, t. 2, s. 513, 516.

⁷ Zob. J. Got, *Teatr austriacki w Krakowie w latach 1853-1865*, Kraków, Wrocław 1984, s. 147.

⁸ Zob. A. Kuligowska, *Teatr łódzki w latach 1863-1888*, w: *Teatr polski od 1863 r. do schyłku XIX wieku*, red. T. Sivert, Warszawa 1982, s. 344.

⁹ Zob. M. Komorowska, *Teatry muzyczne Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1997, s. 77, 204.

Po 1832 roku wracano natomiast kilkakrotnie w polskich teatrach do *Don Juana*, po 1911 roku dwa razy inscenizowano *Urowadzenie z seraju*, pojawiły się też na polskich scenach dwa wcześniej nieznanne utwory Mozarta – *Wesele Figara* i *Antrepreneur*. Liczba wznowień i premier była jednak niewielka (często zdarzały się nawet kilkudziesięcioletnie przerwy w obecności Mozarta w repertuarach teatrów), a żywot sceniczny inscenizacji był bardzo krótki. Przyczyny skromnej teatralnej recepcji operowego dorobku Mozarta nie leżały w zmianie oceny rangi twórczości tego kompozytora. Przeciwnie, każda inscenizacja opery twórcy *Don Juana* świadczyła o poważnym potraktowaniu utworu przez dyrekcje i artystów, zaś według krytyków na uznanie zasługiwał już sam fakt wystawienia Mozartowskiego utworu¹⁰. Zasadnicze przyczyny przesunięcia Mozarta do grupy kompozytorów rzadko wystawianych wiązały się w dużym stopniu z pozaartystycznymi aspektami działalności teatrów. W przypadku *Czarodziejskiego fletu* jednym z powodów całkowitego teatralnego zapomnienia był przytoczony zakaz działalności łóż masońskich, z kolei *Don Juan* wzbudzał wątpliwości wymową utworu, libertyńskim światopoglądem głównego bohatera i wydarzeniami akcji, które były odczytywane jako moralnie dwuznaczne. Najistotniejsze dla recepcji twórczości operowej Mozarta okazały się jednak problemy wykonawcze, jakie przed artystami stawały dzieła wiedeńskiego klasyka oraz niewielka liczba zespołów, które mogły dzieła Mozarta wprowadzać do repertuaru.

Recepcję twórczości Mozarta w wieku XIX silnie warunkowała bowiem sytuacja ówczesnego polskiego teatru muzycznego. Na ziemiach polskich do 1918 roku nie istniały osobne teatry operowe, funkcjonowały natomiast sceny muzyczne współtworzące większe organizmy teatralne, specjalizujące się w spektaklach operowych i działające jako wydzielone zespoły solistów, pozostające jednak pod wspólną z zespołem dramatycznym dyrekcją i korzystające najczęściej z tej samej orkiestry oraz wspólnych dekoratorów. Tak rozumiane sceny operowe działały długo i na stałe w Warszawie i Lwowie, krótko w Krakowie, Wilnie, później też w Poznaniu i Łodzi. Znamienne, że po utwory Mozarta sięgały tylko sceny operowe warszawska i lwowska, dysponujące najbardziej wyspecjalizowanymi zespołami artystów – śpiewaków i instrumentalistów. Natomiast dla trup teatralnych wykonujących obok dramatów różnorodny repertuar dramatyczno-muzyczny utwory Mozarta nie były osiągalne. Wprawdzie w dziełach twórcy *Wesele Figara* znajdowały się fragmenty mówione, ale części muzyczno-dramatyczne stawały przed artystami tak trudne zadania sceniczne, że przekraczały one możliwości artystów niespecjalizujących się w repertuarze operowym. To właśnie problemy obsadowe i wokalne wymagania partii oper Mozarta (np. w przypadku *Don Juana* konieczna w zespole obecność świetnego barytona, potrzebnego do partii tytułowej, oraz trzech dobrych sopranów) powodowały, że realizacji dzieł austriackiego kompozytora mogły się podjąć tylko najlepsze zespoły.

Osobny rozdział w dziejach recepcji Mozarta w Polsce stanowią wykonania jego utworów przez obce zespoły teatralne. Będą mnie one interesować jedynie w kontekście polskich inscenizacji. Wspomniane niemieckie przedstawienia *Czarodziejskiego fletu* mocniej podkreślały nieobecność tej opery Mozarta w repertuarze polskich scen.

¹⁰ Np. w 1847 po przypomnieniu przez zespół Opery warszawskiej *Don Juana* napisano, że: „Wznawianie wzorowego scenicznego utworu zawsze sprawia nową i prawdziwą przyjemność, i nie zestarzeje się nigdy”, „Kurier Warszawski” 1847, nr 118.

Z kolei występy gościnne innych zespołów stawały się wzorem dla polskich teatrów, które zachęczone obcym przykładem szybciej wprowadzały do swojego repertuaru, w polskim tłumaczeniu, osłuchane już utwory. Nie bez znaczenia było też, że w czasie występów przed polską publicznością obce zespoły czasem wspierały się miejscowymi artystami – solistami, dyrygentami i reżyserami, którzy mieli okazję dobrze poznać utwór, jeszcze zanim trafił on do planów repertuarowych polskiego teatru.

Don Juan, czyli „wzorowy sceniczny utwór”¹¹

Don Giovanni wystawiany był w Warszawie i Lwowie aż do 1918 roku przez polskie zespoły pod tytułem *Don Juan*, artyści korzystali bowiem z pierwszego przekładu, podkreślającego związek opery z adaptowanym dramatem Moliera¹². Natomiast z oryginalnym librettem utworu polska publiczność mogła się zapoznać dzięki występom obcych, włoskich artystów. Pozostałe zespoły (a grali *Don Juana* w teatrach polskich także śpiewacy niemieccy¹³) zgodnie ze zwyczajami epoki wystawiały dzieło Mozarta w przekładach na język rodzimy. W niektórych teatrach zdarzało się stosowanie „mieszanej” wersji językowej, spowodowane nie względami artystycznymi, a kwestiami obsadowymi, ponieważ artyści pochodzący z różnych krajów wykonywali partie w sobie znanej wersji językowej.

Warszawskie wznowienie *Don Juana* 2 maja 1847 roku stanowiło istotne wydarzenie w recepcji oper Mozarta w Polsce, było bowiem powrotem do twórczości wiedeńskiego klasyka po kilkudziesięcioletniej przerwie (premiera polska odbyła się w 1817 roku).

Biorąc pod uwagę system pracy Opery warszawskiej, można przypuszczać, że propozycję wystawienia dzieła wysunął i przedstawił do akceptacji Ignacemu Abramowiczowi, ówczesnemu prezesowi Dyrekcji Warszawskich Teatrów Rządowych, albo jeden z dyrygentów – dyrektorów artystycznych Opery (w 1847 dyrektorami byli Tomasz Napoleon Nidecki i Jan Quattrini), albo reżyser – Jan Tomasz Seweryn Jasiński. Mógł to być Nidecki, który „przy wznowieniu uczył i przedstawieniem dyrygował”¹⁴, czyli wykonał kilka ważnych zadań artystycznych, kierując przygotowaniem inscenizacji, nadzorując pracę zespołu, a w końcu dyrygując orkiestrą i śpiewakami w czasie spektaklu. Prasowe notatki bardziej prawdopodobną czynią jednak hipotezę, że pomysł wznowienia utworu Mozarta przywiózł z Europy Jasiński, pełniący poza tym w inscenizacji *Don Juana* zadania reżysera („Kurier Warszawski” „ulożenie sceny” przez Jasińskiego nazywał „przyjemnym gościńcem” z „odbytej teraz po pierwszych stolicach podróży”¹⁵).

¹¹ Zob. „Kurier Warszawski” 1847, nr 118.

¹² O problemach przekładu *Don Giovanniego* pisała Alina Borkowska, *U progu zmian: recepcja „Don Giovanniego” Mozarta przed 1830 r.*, „Ruch Literacki” 2000, z. 4.

¹³ Niezłego w roli Don Juana niemieckiego śpiewaka wymienił w omówieniu roku 1854 w Krakowie Karol Estreicher, zob. *Teatra w Polsce*, Warszawa 1953, t. 2, s. 456. O trzech operach Mozarta granych w Krakowie przez zespoły obce, które często miały operowe ukierunkowanie, wspominał Jerzy Got w omówieniu repertuaru Karła Gaudeliusa w sezonie 1854/1855; zob. J. Got, *Teatr austriacki w Krakowie w latach 1853-1865*, Kraków, Wrocław 1984, s. 96.

¹⁴ „Kurier Warszawski” 1847, nr 118.

¹⁵ „Kurier Warszawski” 1847, nr 118. Abramowicz był zwolennikiem tak podróży Jasińskiego, jak i artystycznych – repertuarowych efektów jego teatralnych peregrinacji.

Według oceny współczesnych wystawa *Don Juana* z 1847 roku „była w każdym względzie świetna, dokładna, efektowna”¹⁵, ekspresją wyróżniał się zwłaszcza widowiskowy obraz piekła. Doskonałość strony plastycznej zapewniała sama osoba autora dekoracji, Antoniego Sacchettiiego. Starannie przygotowano kostiumy, szczególnie pięknie komponujące się w scenie balowej z udziałem stu artystów i artystek. Udane były – jak zwykle w przedstawieniach operowych w Warszawie – fragmenty baletowe. Nie zawiedli soliści na czele z odtwarzającym tytułową partię Wilhelmem Troszlem. Doceniono w prasie także kreacje Alojzego Stolpego (*Leporella*), Ludwika Rywackiej i Pauliny Riwoli. Dzieło, obsada, nazwiska malarza, reżysera i dyrygenta przyciągnęły publiczność, która zapełniła widownię Teatru Wielkiego na premierze i zagwarantowała operze Mozarta dosyć regularną obecność na afiszach do 1850 roku (do tego czasu odbyło się oprócz premiery piętnaście przedstawień)¹⁷.

Jako wznowienie inscenizacji z 1847 roku potraktowano warszawskiego *Don Juana* z sezonu 1858/59. Wystawiono wówczas utwór Mozarta, począwszy od 30 października, cztery razy, z częściowo nową – w porównaniu ze spektaklem sprzed ponad dziesięciu lat – obsadą. Obok występujących w tych samych partiach Rivoli i Troszla pojawili się na scenie: Adam Ziółkowski, Emanuel Kleczyński jako Don Ottavio, w partii Zerliny obsadzono Bronisławę Dowiakowską, a jako Elwira występowała Kornelia Quattrini. Na początku roku partię *Leporella* zaczął wykonywać Jan Stysiński, nastąpiła również zmiana w obsadzie głosów sopranowych, ponieważ partię Elwiry powierzono Dowiakowskiej. Spośród wymienionych artystów Troszel i Rivoli ponownie doskonale wywiązali się z zadań scenicznych i byli „jak zwykle wyborni”¹⁸. Według recenzenta „Kroniki Wiadomości Krajowych i Zagranicznych”, Maurycego Karasowskiego, z partiami dzieła Mozarta poradzili sobie dobrze także Stolpe, Ziółkowski i Quattrini, natomiast kreacja Dowiakowskiej, stawiającej wówczas pierwsze kroki na scenie, zmusiła krytyka do zwrócenia uwagi na rażące dysproporcje między wymaganiami partii z *Don Juana* a możliwościami wokalnymi i aktorskimi niedoświadczonej śpiewaczki. Choć w spektaklu nie wszystkie artystyczne zamierzenia zostały zrealizowane i popełniono kilka błędów inscenizacyjnych, to według recenzentów na kształt całości korzystnie wpłynęły wyróżniające się fragmenty dzieła.

Inspiracją do kolejnego polskiego wznowienia *Don Juana* 21 maja 1882 roku w warszawskim Teatrze Letnim były przedstawienia opery w wersji oryginalnej, dawane w Warszawie przez obcych artystów, przyjeżdżających do stolicy Królestwa Polskiego pod kierunkiem słynnego w Europie impresario Bartolomeo Merello¹⁹. Włoska premiera *Don Giovanniego* miała miejsce 6 stycznia 1866 roku, a kolejne spektakle odbywały się m.in. w sezonach 1866/67, 1867/68, 1868/69, 1869/70, 1871/72, 1872/73,

¹⁵ „Kurier Warszawski” 1847, nr 118.

¹⁶ Zob. H. Świetlicka, *Repertuar teatrów warszawskich 1831-1862, ???*

¹⁷ *Nowości krajowe*, „Ruch Muzyczny” 1859, nr 22.

¹⁸ M.K. [M.Karasowski], *Przegląd muzyczny*, „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” 1858, nr 301.

¹⁹ Merelli równocześnie niestety zapisał się w historii polskiego teatru jako denuncjator, który przyczynił się do zwolnienia z zespołu Opery WTR dwóch wybitnych śpiewaków, Wilhelma Troszla i Juliana Dobrskiego. Zob. A. Wypych-Gawrońska, *Warszawski teatr operowy w latach 1832-1880*, Częstochowa 2005, s. 86.

1879/80. Do zrealizowania włoskiej inscenizacji przyczynili się też polscy artyści, wśród nich Leopold Matuszyński, który pełnił zadania reżysera.

Przygotowujący polskie wznowienie zespół operowy składał się z doświadczonych artystów: orkiestrą dyrygował Jan Quattrini, a w obsadzie znaleźli się najlepsi śpiewacy – Józef Chodakowski, Bronisława Dowiakowska, Paulina Wojakowska, Helena Herman, Józef Rutkowski, Hilary Dyliński, Adolf Kozieradzki i Daniel Filleborn. Przedstawienie odbiło się szerokim echem w prasie²⁰, jednak... większa część relacji była pełna ostrych słów albo sarkastycznych uwag. Aleksander Świętochowski zatytułował swoją recenzję: „Zamordowanie *Don Juana* Mozarta”²¹. Drwiący ton przeważał w całym sprawozdaniu umieszczonym w „Kurierze Warszawskim” – notatka nosiła tytuł „Śmiały zamach”, a mieli go dokonać na sławnego kompozytora artyści warszawscy fatalnym wykonaniem *Don Juana*. Dla czytelnika spostrzeżenia recenzentów mogły brzmieć nawet zabawnie²², jednak złośliwy ton wypowiedzi aż nadto wymownie określał poziom przedstawienia, podobnie jak sugestia, aby zrezygnować z dalszych spektakli, a ewentualne wznowienie przeprowadzić pod kierunkiem Cezarego Trombiniego²³.

Krytyk „Kuriera Codziennego”²⁴ jako „znośnych” wykonawców wymienił Rutkowskiego – Komandora i Dylińskiego w partii Masetta. U śpiewającego tytułową partię Chodakowskiego krytyk dostrzegł niezgodną z charakterem postaci ociężałość i brak temperamentu. Kozieradzki jako Leporello został upomniany za typowy dla operetki, a nieliczący z godnością opery, pełen bufonady komizm. Grający Don Ottavia Filleborn dobrze zaprezentował się jedynie w scenach zespołowych, ponieważ dwie najważniejsze solowe arie po prostu opuścił. Jedynie Dowiakowska jako Donna Anna stanęła na wysokości zadania (w przypadku tej artystki była to już trzecia partia sopranowa z opery Mozarta w karierze), natomiast dwie wykonawczynie pozostałych partii kobiecych (Wojakowska jako Donna Elwira oraz Herman jako Zerlina) w trudniejszych fragmentach posiłkowały się metodą skracania i transpozycji arii. Ogólnie, zdaniem krytyka „Kuriera Codziennego”, postępowano z dziełem Mozarta jak z „jarmarczną buffą” – „Obcinano, zmieniano, niedośpiewywano z samowolą artystycznego barbarzyństwa”²⁵.

Przedstawienie z 1882 roku spotkało się z prawdziwym atakiem prasowym, mimo to stanowiło kluczowy moment dla recepcji Mozarta w Warszawie, bowiem *Don Juan*

²⁰ Zob. m.in. „*Don Juan*” Mozarta w operze warszawskiej, „Przegląd Tygodniowy” 1882, nr 22; J. Kleczyński, „*Don Juan*” Mozarta na tle dziejów muzyki operowej; wystawienie „*Don Juana*” przez dyr. Quattriniego, „Tygodnik Powszechny” 1882, nr 25.

²¹ Zob. Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Zamordowanie „Don Juana” Mozarta*, „Prawda” 1882, nr 21.

²² Recenzent „Kuriera Warszawskiego” żartował.: „Już po pierwszych kilku taktach uwertury egzekwowanego właśnie *Don Juana* dał się słyszeć na scenie pewien dziwny niepokój – jakoż za podniesieniem zasłony rzuciło się na biednego cudzoziemca całe grono osób z karygodną zajadłością”, „Kurier Warszawski” 1882, nr 113. Podobnie drwiąco pisał krytyk „Kuriera Codziennego”: „*Don Juan* musiał być w rzeczywistości wielkim niegodziwcem, gdy nawet w tej formie, w którą go przyoblekł geniusz Mozart, może być męczonym, jak to miało miejsce wczoraj”, *Wiadomości bieżące. Teatr i muzyka*, „Kurier Codzienny” 1882, nr 113.

²³ Zob. „Kurier Warszawski” 1882, nr 113.

²⁴ Zob. *Wiadomości bieżące. Teatr i muzyka*, „Kurier Codzienny” 1882, nr 113.

²⁵ *Wiadomości bieżące. Teatr i muzyka*, „Kurier Codzienny” 1882, nr 113.

w polskiej wersji językowej od 1882 roku stosunkowo regularnie wracał na afisze (nie był też od 1885 roku, gdy odbyła się premiera również chętnie potem wystawianego *Wesela Figara*, osamotnionym reprezentantem twórczości Mozarta w teatrze warszawskim). Grano *Don Juana* m.in. w 1884²⁶ i 1887 roku²⁷. W 1887 roku cykl przedstawień opery Mozarta miał szczególny charakter, ponieważ odbył się z okazji setnej rocznicy powstania utworu. Jeden ze spektakli recenzował wówczas Bolesław Prus, przyznając się do pewnego znudzenia bałwochwalczymi zachwykami nad Mozartowskim dziełem, w którym on odnalazł wprawdzie „pełno zaokrągłeń”, ale nie dostrzegł energii²⁸, zaś przyjemne teatralne wrażenia osiągnął jedynie dzięki... walorom inscenizacyjnym przedstawienia, m.in. interesującemu widokowi piekieł i sztucznych ogni²⁹. Powodem przypomnienia pierwszego aktu *Don Juana* w sezonie 1891/92 był z kolei inny jubileusz – operę z Chodakowskim w partii tytułowej dano czterokrotnie w grudniu z okazji setnej rocznicy śmierci Mozarta.

Wznowienie *Don Juana* z 1895 roku odbyło się dzięki włoskim artystom angażowanym wówczas do zespołu Opery warszawskiej. W partiach dzieła Mozarta wystąpili: Mattia Battistini (Don Juan), Regina Pacini, d’Arneiro (Donna Anna), Arystydes Sillich (Leporello). O ile jednak udział dwojga pierwszych wymienionych wykonawców spotkał się z wysokimi ocenami, to w całości spektakle *Don Juana* z 1895 roku nie zadawały recenzentów³⁰. Juliusz Stattler podstawowy błąd artystów widział w braku umiejętności podkreślenia odrębności klasycznego dzieła. Oprócz Battistiniego i Pacini żaden ze śpiewaków nie odnalazł klucza do dawnego stylu, np. włoska artystka D’Arneiro wprowadziła do partii Donny Anny „pospolity dramatyzm oper włoskich”³¹. Operę Mozarta dyrygowaną przez Trombiniego zagrano na zakończenie sezonu 1894/95, a dzięki Battistinemu, który partię *Don Juana* zaliczał do ulubionych, do dzieła powrócono także w następnych latach, grając utwór przynajmniej kilka razy w sezonie (m.in. w sezonach 1896/97, 1897/98³², 1898/99, 1899/1900, 1900/01³³).

Lwowski teatr zaprezentował *Don Juana* w sezonie 1878/1879, a zatem stosunkowo późno, bo dopiero po sześciu latach od powstania w stolicy Galicji opery polskiej w 1872 roku. Odstęp czasu był znaczący, jeśli weźmie się pod uwagę stałą obecność dzieł Mozarta w repertuarze niemieckiej opery, przez kilkadziesiąt lat współegzystującej z polskim zespołem dramatycznym i dającej z nim naprzemiennie spektakle w teatrze Skarbkowskim³⁴. Charakterystyczne dla pierwszych lat działalności opery polskiej

²⁶ Zob. „*Don Juan*” na scenie, „Przegląd Tygodniowy” 1884, nr 7.

²⁷ Zob. m.in. *Kronika*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1887, nr 213.

²⁸ Śmiała opinia Prusa odbiła się prasowym echem, zob. Quis [M.Gawalewicz], *Wystawienie „Don Juana” Mozarta na scenie warszawskiej i opinia B. Prusa o Mozarcie*, „*Bluszcz*” 1887, nr 45.

²⁹ Zob. B. Prus, *Kroniki*, t. 10, Warszawa 1960, s. 220-221.

³⁰ Zob. m.in. J. Kleczyński, *Teatr*, „*Bluszcz*” 1895, nr 20; A. Poliński, *Wznowienie „Cyrulika”, „Lindy” i „Don Juana”*, „*Tygodnik Ilustrowany*” 1895, nr 21.

³¹ J. Stattler, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1895, nr 632.

³² 6 grudnia 1897 opera Mozarta została wykonana na benefis Battistiniego.

³³ Zob. M.O. Bieńka, *Repertuar Warszawskich Teatrów Rządowych*, Warszawa 1995.

³⁴ Niektóre z tych spektakli komentowała także polska prasa, zob. m.in. „*Don Juan*” *W.A. Mozarta w lwowskim teatrze niemieckim*, „*Nowiny*” 1855, nr 42, s. 380.

odsunięcie utworów kompozytorów kręgu niemieckiego (w tym Mozarta) przy wprowadzaniu licznych premier i wznowień dzieł twórców włoskich było po prostu wyrazem decyzji artystów, którzy nie zamierzali kultywować na samodzielnej polskiej scenie tradycji niemieckiego teatru muzycznego.

Lwowska polska premiera *Don Juana*, która odbyła się dnia 27 lutego 1879, nie była jednak całkiem polska, choć nie stanowiła też echa niemieckich przedstawień. Zawdzięczano ją włoskim artystom, których w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, w okresie trudności ze skompletowaniem czysto polskiego zespołu, zatrudnił w operze lwowskiej dyrektor teatru Jan Dobrzański. Włoscy wykonawcy obsadzili trzy główne partie: Graziosi śpiewał tytułową, jako Donna Anna wystąpiła Carlotta Bossi, a w partii Zerliny – Caracciolo. Pozostała obsada była polska – Leon Borkowski pojawił się jako Komandor, Julian Zakrzewski w partii Don Ottavia, Elżbieta Skalska jako Donna Elwira, Guberski grał Leporella zaś Hilary Dyliński Masetta (lwowską partię Dyliński powtórzył później w 1882 roku w Warszawie, stając się w ten sposób niejako łącznikiem dwóch inscenizacji, lwowskiej i warszawskiej). Liczna jak na zespół polskiej opery obsada włoska pozwala przypuszczać, że całość wykonano w języku oryginału lub połączono fragmenty śpiewane po włosku i po polsku. Na sprawną prezentację dekoracji przygotowanych do spektaklu przez Jana Dülla pozwalały zmiany otwarte, przeprowadzane nie w starym systemie kulisowym, ale w formie spuszcanych z góry malowanych luków.

Recenzenci lwowskiego przedstawienia piszący dla „Gazety Narodowej” i „Tygodnia Polskiego” byli zgodni w ocenach strony artystycznej spektaklu. Podobali się wykonawczyźnie trzech partii kobiecych – Caracciolo z lekkością „cieniująca” partię Zerliny i z wdziękiem śpiewająca słynny duet *La ci darem la mano*, Bossi grająca „z porywającą siłą uczucia”³⁵ oraz ulubienica publiczności Skalska. Cechy świadczące o ekspresji wykonania pozwoliły wyróżnić niewielką partię tenorowi Zakrzewskiemu. Pełne zachęty słowa skierowano też pod adresem Guberskiego, niewprawnego jeszcze wokalisty, któremu powierzono bardzo trudną partię³⁶. Początkującym artystom wybaczone niedostatki kreacji, więcej oczekiwano od doświadczonych śpiewaków. Krytykom „Gazety Narodowej” i „Tygodnia Polskiego” nie spodobał się wykonawca głównej partii, któremu brakło i głosu, i niezbędnej do roli Don Juana ujmującej powierzchowności podpartej specyficznym urokiem³⁷. Bolesław Czerwieński, krytyk „Tygodnia Polskiego”³⁸, zauważył też, jak wielkie trudności stawał *Don Juan* przed orkiestrą, mającą za zadanie nie akompaniować solistom, ale prowadzić i rozwijać myśl muzyczną.

W sezonie 1878/1879 *Don Juan* był jedną z dwóch premier operowych. Przedstawienie zagrano sześć razy i – co znamienne dla recepcji trudniejszych tak dla wykonawców, jak i odbiorców dzieł – nie powrócono już do niego w następnym sezonie. Możliwe, że powodem zejścia utworu z afisza był wyjazd ze Lwowa barytona Graziosiego po zakończeniu sezonu. Krytycy dziękowali jednak dyrekcji za wprowadzenie Mozarta do repertuaru, wyrażając swoją aprobatę retorycznym pytaniem: „czyż dlatego nie mamy już poznać arcydzieła Mozarta, iż nie wszystkie partie mogą być równie

³⁵ *Teatr*, „Gazeta Narodowa” 1879, nr 51. Zob. też B. Czerwieński, *Teatr*, „Tydzień Polski” 1879, nr 6.

³⁶ Zob. *Teatr*, „Gazeta Narodowa” 1879, nr 51.

³⁷ Zob. *Teatr*, „Gazeta Narodowa” 1879, nr 51.

³⁸ Zob. B. Czerwieński, *Teatr*, „Tydzień Polski” 1879, nr 6.

dobrze obsadzone?”³⁹. W całości oceny prasowe dawały obraz artystycznego przedsięwzięcia przerastającego wprawdzie możliwości opery lwowskiej, ale interesującego i ambitnego.

Do opery Mozarta Lwów wrócił w 1888 roku (w prasie nie nazwano tego wystawienia premierą, można zatem przypuszczać, że inscenizacyjnie nie wprowadzono zmian w porównaniu ze spektaklem sprzed dziewięciu lat). 24 marca 1888 roku odbyło się przedstawienie, które powtórzono następnego dnia – *Don Juan* w 1888 roku powrócił zatem na scenę jedynie dwa razy.

Podobnie jak w 1879 roku, polsko-włoska obsada świadczyła o tym, że obecność *Don Juana* w repertuarze była uzależniona od możliwości wykonawczych solistów. W sezonie 1887/1888 lwowska opera, tak jak niemal dekadę wcześniej, ratowała się zaangażowaniem do zespołu przynajmniej kilku artystów z Włoch. We wznowieniu *Don Juana* grał Włoch Nolli, jako Donna Anna wystąpiła Dotti, w partii Don Ottavia pojawił się Vicini, a Zerlinę śpiewała Mansour, Polacy natomiast wykonywali partie: Komandora (Jakub Fedyczkowski), Donny Elwiry (Amelia Kasprowiczowa), Leporella (Julian Jeromin) i Masetta (Franciszek Ksawery Laskowski).

Recenzenci wskazali w kolejnym lwowskim wykonaniu *Don Juana* wiele usterek. Krytyk „Kuriera Lwowskiego” zauważył zmagania artystów i inscenizatorów z arcydziełem, z których zwycięsko nie wyszedł nikt, choć nieźle wypadła Mansour (doceniono jej umiejętności aktorskie), wykonawca partii tytułowej Nolli (mający „chwile szczęśliwe”), obsadzony w roli Leporella Jeromin i zaskakujący siłą wyrazu Fedyczkowski – Komandor. Najślabiej wywiązała się ze scenicznego zadania Dotti, o której napisano, że stanowiła nie tylko „ciemny, ale czarny punkt przedstawienia”, a część jej partii brzmiała jak „konglomerat nieartykułowanych wykrzykników”⁴⁰. Jak zawsze podobała się lwowianom Amalia Kasprowiczowa, krytyk „Kuriera Lwowskiego” wysoko ocenił też wykonawcę partii Don Ottavia, Viciniego. „Gazeta Narodowa” nie była już tak wyrozumiała w osądzie przedstawienia⁴¹. Afisz spektaklu porównano w niej do nekrologu, a spektakl do fatalnego eksperymentu, wywołującego niezadowolone publicznosci i niechlubnie kończącego cały sezon. Powodów słabości wznowienia poszukiwano w brakach w zespole, które spowodowały, że artyści śpiewali partie dla nich nieodpowiednie. Równie poważną przyczyną niepowodzenia inscenizacji było niestaranne przygotowanie spektaklu, być może spowodowane potraktowaniem przedstawień jako wznowienia, gdy po prawie dziesięcioletniej przerwie należała mu się uwaga typowa dla realizacji premierowej.

Kilka udanych partii drugoplanowych, dobre przygotowanie chórów i orkiestry oraz parę ciekawych pomysłów inscenizacyjnych (szczególnie w akcie IV i w końcowej scenie opery) nie zapewniły operze Mozarta stałej obecności na scenie lwowskiej – znów okazało się, że najważniejszym warunkiem scenicznego sukcesu tego dzieła są świetni wykonawcy partii pierwszoplanowych, a tych w spektaklu lwowskim zabrakło.

Do repertuaru lwowskiej opery *Don Juan* trafił ponownie w sezonie 1903/1904. 4 stycznia 1904 roku odbyło się przedstawienie przygotowane pod artystycznym kierownictwem Józefa Chodakowskiego. W spektaklu, którym dyrygował Filip Brunetto,

³⁹ *Teatr*, „Gazeta Narodowa” 1879, nr 51.

⁴⁰ „Kurier Lwowski” 1888, dod. do nr 87.

⁴¹ Zob. *Teatr, literatura i muzyka*, „Gazeta Narodowa” 1888, nr 73.

wystąpili po raz pierwszy we Lwowie sami polscy artyści: Don Juan – Konrad Zawilowski, Donna Anna – Maria Gembarzewska, Komandor – Zygmunt Mossoczy, Książę Ottavio – Andrzej Manfred, Donna Elwira – Józefa Kurtz, Zerlina – Maria Tracikiewicz, Leporello – Józef Chodakowski oraz jako Masetto – Władysław Paszkowski.

Według niektórych krytyków silną stroną lwowskiego wznowienia okazał się tym razem wykonawca partii Leporella, Chodakowski, który wzbogacił swój repertuar o kolejną (po warszawskich przedstawieniach *Don Juana* w 1882 oraz *Wesela Figara* w 1886 roku) partię z Mozartowskich dzieł. Recenzent Jakub Bylczyński uznał natomiast wykonanie Chodakowskiego za występ bez wyrazu⁴². Nieźle poradzili sobie Mossoczy i Paszkowski, niestety zawiódł pierwszoplanowy wykonawca Zawilowski, który z powodu słabszego aktorstwa stworzył kreację bladą i nieciekawą. Obawy o możliwości artystów stały się powodem skreśleń w partiach kobiecych oraz w partii księcia Ottavia. Bylczyński stwierdził w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym”, że trzy soprały otrzymały zadania ponad siły, a powierzenie jednej z partii początkującej artystce trzeba uznać za wręcz niestosowne⁴³. Zbyt trudnym wyzwaniem okazało się także dla zespołu lwowskiego sprawne opracowanie strony reżyserskiej przedstawienia, spektakl dłużył się z powodu zbytnej liczby odstępów i anaktów.

Operę Mozarta powtórzono pięć razy. Jak można wnioskować na podstawie obsady, w której pojawiła się występująca gościnnie we Lwowie Kurtzówna, inscenizacja dzieła doszła do skutku dzięki propozycji zaproszonej artystki. W kolejnym sezonie utworu Mozarta nie powtórzono⁴⁴, choć w ocenach opery lwowskiej za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego przypomniano wznowienie *Don Juana* jako dowód na ambitną politykę repertuarową artystów kierujących działem muzycznym⁴⁵.

Wesele Figara, czyli „cudna muzyka Mozarta”⁴⁶

Pierwsze w dziejach Teatru Wielkiego *Wesele Figara* pokazali w Warszawie Włosi, dając 27 marca 1865 roku premierę tego utworu pod oryginalnym tytułem *Le nozze di Figaro*. Ponownie zasługi zaznajomienia polskiej publiczności z operą Mozarta przypadły Bartolomeo Merellemu, impresario włoskich zespołów z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Choć *Wesele Figara* znalazło się w repertuarze trup włoskich występujących w sezonach 1866/67 i 1868/69, nie utrzymało się jednak w repertuarze włoskich zespołów tak jak popularniejszy *Don Juan*. W obsadzie z premierowego roku 1865 pojawiła się w partii Cherubina ciesząca się sporą popularnością Zela Trebelli – Bettini. Mozartowskie dzieło znana śpiewaczka wybrała też na swój benefis 31 marca i to przedstawienie potraktowano jako pełną premierę, ponieważ w czasie pierwszego spektaklu kilka fragmentów opuszczono z powodu niedyspozycji innej włoskiej artystki⁴⁷.

⁴² Zob. J. Bylczyński, *Lwów*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1904, nr 5/6.

⁴³ Zob. J. Bylczyński, *Lwów*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1904, nr 5/6.

⁴⁴ (gr.), *Ruch artystyczny – literacki. Opera („Don Juan”)*, „Gazeta Narodowa 1904, nr 4.

⁴⁵ Zob. F. Pajęczkowski, *Teatr lwowski pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego 1900-1906*, Kraków 1961, s. 273.

⁴⁶ „Kurier Warszawski” 1886, nr 2.

⁴⁷ Zob. „Kurier Warszawski” 1865, nr 74.

Polskojęzyczna inscenizacja miała miejsce dopiero dwadzieścia lat później i była to polska prapremiera utworu⁴⁸. 31 grudnia 1885 roku Opera warszawska wystawiła utwór Mozarta w reżyserii Adolfa Kozieradzkiego pod dyrekcją Józefa Řebička. Właśnie czeskiemu kapelmistrzowi zaangażowanemu w 1883 roku na stanowisku dyrygenta Opery warszawskiej przypisywano w prasie pomysł wprowadzenia utworu Mozarta do repertuaru⁴⁹. Choreografię scen tanecznych opracował Hipolit Meunier, a w obsadzie pojawili się m.in. Justyna Machwicówna jako Cherubin, Władysław Seideman w roli Figara, Józefa Szlezzygier jako Zuzanna, Chodakowski w partii Hrabiego oraz Wanda Dobiecka jako Hrabina.

Reakcje po *Weselu Figara* świadczyły o trudnościach, jakie utwór Mozarta stawiał zarówno przed wykonawcami, jak i przed odbiorcami⁵⁰. Recenzent „Kuriera Warszawskiego” przyznawał się do zaskoczenia charakterem muzyki i humorem utworu, pogodnego, ale i spokojnego, proponującego komizm odmienny od żartobliwego stylu powszechnie znanego dzieła Gioacchino Rossiniego *Cyruлик sewilski*, też opartego na utworze Pierre’a Beaumarchais. Krytyk dał przy tym piękną i właściwie ponadczasową ocenę niezwyklego działania muzyki Mozarta, pisząc, że ma ona „to do siebie, że im dłużej jej się słucha, tym bardziej rozsmakować się w niej można, a zostawia po sobie jakieś łagodne ukojenie, pod wpływem którego rozkosznie wolniej nerwy wytężone ciągłym namiętym nastrojem współczesnej literatury muzycznej”⁵¹.

Jak wszystkie polskie próby mozartowskie, także warszawskie przedstawienie oceniano ostrożnie, podnosząc zasługi dyrekcji, która przedłożyła ambitną artystyczną próbę nad ryzyko strat finansowych, ale równocześnie zastrzegając, że wykonanie było jedynie relatywnie dobre w stosunku do sił zespołu operowego. Co prawda w obsadzie pojawiły się nazwiska świetnych śpiewaków, spośród których kilku zupełnie dobrze poradziło sobie z partiami dzieła (szczególnie Seideman wykonujący partię Figara „z życiem, precyzją i starannością”⁵², Machwicówna kreująca Cherubina z właściwą dla dzieła umiarkowaną ekspresją, oraz Szlezzygier i Chodakowski), ale nawet dla najlepszych zmierzenie się z Mozartem stanowiło trudne wyzwanie wokalne i aktorskie. Zauważalne i godne pochwały było jednak przede wszystkim podejście artystów do inscenizacji, bardzo staranne i świadczące o szacunku dla twórcy i dzieła⁵³.

Tak jak warszawski *Don Juana* z 1882, tak i *Wesele Figara* od 1885 nie zakończyło scenicznego żywota na premierowym sezonie, grano je m.in. w 1886 (występowała

⁴⁸ *Wesela Figara* nie zagrał natomiast do 1918 roku zespół opery lwowskiej, choć w zbiorach po teatrze lwowskim pozostał egzemplarz opery w języku niemieckim, oceniany w 1870 roku i posiadający wpis suflerski z 17 sierpnia 1870; zob. *Wesele Figara*, BTLw 849.

⁴⁹ Zob. J. Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1886, nr 119.

⁵⁰ Zob. m.in. E. Kania, „*Wesele Figara*” Mozarta, „Kłosa” 1886, nr 1071; J. Stattler, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1886, nr 2; *Przegląd teatralny*, „Przegląd Tygodniowy” 1886, nr 2.

⁵¹ „Kurier Warszawski” 1886, nr 2.

⁵² J. Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1886, nr 119.

⁵³ Zob. J. Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1886, nr 119.

w przedstawieniu Aleksandra Dąbrowska⁵⁴) i 1887 roku (śpiewała wówczas w operze Helena Hermanówna⁵⁵, a jej rolę Cherubina zachwycono się w prasie⁵⁶).

Antreprenier, czyli „sam
Mozart śpiewa, kocha się
i komponuje”⁵⁷

Singspiel Mozarta publiczność polska do 1818 roku mogła poznać tylko dzięki inscenizacji warszawskiej z 9 lutego 1871 roku. Libretto przetłumaczył Leopold Matuszyński, w czasie przedstawienia dyrygował orkiestrą Stanisław Moniuszko, jemu przypisywano również zasługi kierowania przygotowaniem do premiery⁵⁸. Przedstawienie *Antreprenera* było jednym z przykładów na obecność w warszawskim teatrze europejskich trendów repertuarowych, na co zwrócił uwagę Władysław Wiślicki, zestawiając miejscowy spektakl z wcześniejszymi inscenizacjami w Niemczech i we Francji⁵⁹. Wzorem innych scen, także w warszawskim przedstawieniu wzbogacono skromną oryginalną partyturę o kilka pieśni Mozarta. Można też przypuszczać, że pod wpływem inscenizacji europejskich zrezygnowano z oryginalnej uwertury *Antreprenera* i poprzedzono spektakl uwerturą z innego, w Polsce nieznanego ze scenicznej realizacji utworu Mozarta *Così fan tutte*.

Teatr warszawski potraktował utwór jak formę bliższą gatunkom dramatyczno-muzycznym ze zwiększonym udziałem słowa mówionego i choć powierzył wykonanie singspielu artystom Opery, to przeznaczył na spektakl nie scenę Teatru Wielkiego, a Rozmaitości. W Warszawskich Teatrach Rządowych nie istniał wprawdzie rygorystyczny podział i przydział scen, ale zasadniczo artyści Opery i Baletu występowali na scenie Teatru Wielkiego, natomiast aktorzy dramatyczni mieli do dyspozycji Rozmaitości. Jeśli zdarzały się przesunięcia, to najczęściej z powodu udostępniania sceny Teatru Wielkiego aktorom Dramatu na przedstawienia premierowe, występy z udziałem cieszących się wielką popularnością aktorów lub na inne wyjątkowe wydarzenia teatralne (w wieczór premiery *Antreprenera* na scenie Teatru Wielkiego odbył się koncert połączony z komedią z udziałem Heleny Modrzejewskiej). W takie dni artyści Opery często nie pracowali, rzadziej – jak w przypadku singspielu Mozarta – dawali na mniejszej scenie przedstawienie dzieła łatwiejszego wykonawczo m.in. dla mniejszej i słabszej orkiestry Rozmaitości.

W przedstawieniu *Antreprenera* zagrali: Adolf Kozieradzki jako Schikaneder, Franciszek Cieślowski w partii Mozarta, a w partiach kobiecych wystąpiły Honorata Majeránowska i Paulina Wojakowska. I znowu wykonanie Mozartowskiego dzieła okazało się dla artystów warszawskich zadaniem trudnym, choć nie – jak to było w przypadku *Don Juana* – z powodu wokalnych wymagań partii, ale na skutek konieczności podkreślenia stylistycznej swoistości dzieła, w przypadku którego nie można było posługiwać się

⁵⁴ Zob. *Kronika*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1886, nr 162.

⁵⁵ Zob. *Kronika*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1887, nr 22.

⁵⁶ Zob. T. Sivert, *Teatry warszawskie w latach 1865-1890*, w: *Teatr polski od 1863 r. do schyłku XIX wieku*, red. T. Sivert. Warszawa 1982, s. 192.

⁵⁷ „Kurier Warszawski” 1871, nr 32.

⁵⁸ Zob. „Kurier Warszawski” 1871, nr 32.

⁵⁹ Zob. W. Wiślicki, *Muzyka*, „Kłosa” 1871, nr 296.

metodą ukształtowaną na modnych operetkach⁶⁰, pozornie tylko podobnych do *Antreprenera* z powodu lekkiego, humorystycznego tematu.

*Urowadzenie z seraju,
czyli „Mozart nie
zestarzał się”⁶¹*

O jednej ze słynniejszych oper Mozarta przypominano sobie w teatrach polskich w Warszawie w 1911 roku (po 128 latach od polskiej prapremiery) dzięki uczniom aspirującym do zawodu śpiewaka operowego. W wieku XIX utwór ten pojawił się tylko w wykonaniu obcych artystów w Wilnie w 1837 roku w czasie pobytu niemieckiej trupy Wilhelma Schmidkoffa, który wystawił wśród dzieł niemieckich, włoskich i francuskich także *Urowadzenie z seraju* (jeden ze spektakli oglądał młody Moniuszko⁶²). Szkolne przedstawienie trzyaktowej opery komicznej odbyło się w czasie popisu klasy operowej Warszawskiego Instytutu Muzycznego 3 czerwca 1911 roku⁶³. Co ciekawe, pomysł na wystawienie *Urowadzenia z seraju* wyszedł od Józefa Chodakowskiego, któremu kilkakrotnie przyszło zmierzyć się z partiami Mozartowskimi jako wykonawcy (w warszawskim *Weselu Figara* i dwukrotnie w warszawskim i lwowskim *Don Juanie*), teraz zaś artysta przyjął w inscenizacji kolejnego Mozartowskiego utworu zadania reżysera.

Oceniający przedstawienie Adam Poliński uznał wykonanie utworu Mozarta przez uczniów konserwatorium, którym powierzono zadania solistów, chórzystów i instrumentalistów, za nieco przerastające siły młodych wykonawców, ale w całości udane dzięki pracy Chodakowskiego i przygotowującego orkiestrę Stanisława Barcewicza. Sugerował też, że przedstawienie klasy operowej WIM powinno trafić na jedną ze scen Warszawskich Teatrów Rządowych – do Bagateli, ponieważ mogło wzbogacić propozycje nawet zawodowego teatru.

Zasługę wystawienia *Urowadzenia z seraju* w Teatrze Wielkim w 1917 roku słusznie przypisywano ówczesnej dyrektorce, Janinie Korolewicz – Waydowej. Słynna śpiewaczka i dyrektorka sama także podkreślała we wspomnieniach swój udział w propagowaniu twórczości Mozarta w Polsce. W opisie przedstawienia uznała za bardzo udaną kreację Ady Sari, dobrze skomponowany z całością balet Aleksandra Sobiszewskiego oraz akcentujący oryginalność dawnego dzieła inscenizacyjny pomysł ozdobienia sceny złotą ramą⁶⁴.

W popremierowych recenzjach przypominano, że wystawienie w Teatrze Wielkim komediooper (tą polską nazwą określono singspiel Mozarta) odbyło się po 135 latach od wiedeńskiej prapremiery utworu. Przedstawienie w Teatrze Wielkim traktowano jak oryginalny i nowatorski pomysł repertuarowy, nie przywołując o sześć lat wcześniejsze-

⁶⁰ Zob. W. Wiślicki, *Muzyka*, „Kłoso” 1871, nr 296.

⁶¹ F. Brzeziński, *Z opery. Teatr Wielki „Urowadzenie z seraju” opera komiczna w 3 aktach Mozarta*, „Kurier Warszawski” 1917, nr 277.

⁶² Zob. W. Rudziński, *Moniuszko*, Kraków 1978, s. 29.

⁶³ A. Poliński, *Z muzyki. „Porwanie z seraju”, opera w 3-ach aktach Mozarta*, „Kurier Warszawski” 1911, nr 153.

⁶⁴ Zob. J. Korolewicz-Waydowa, *Sztuka i życie*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1969, s. 174.

go popisu Warszawskiego Instytutu Muzycznego⁶⁵. Według krytyków utwór wystawiono starannie, próbując scenograficznymi innowacjami nadać mu oryginalny charakter – nowe dekoracje i kostiumy były wyróżnione przez efektowne sposoby oświetlenia sceny. Trafna była obsada, udane kreacje stworzyli: Ada Sari olśniewająca koloraturą jako Konstancja, Adam Dobosz w partii Belmonta, a w drugiej parze postaci jako Blonda i Pedrillo Zofia Zabieliówna i Maurycy Janowski. Pomysłem spajającym przedstawienie był też wybór muzyki antraktywnej – między odsłonami trzeciego aktu orkiestra zagrała *Marsz turecki* Mozarta. Funkcje reżysera powierzono Henrykowi Kawalskiemu, a orkiestrą kierował Tadeusz Mazurkiewicz. Publiczność przybyła tłumnie, żywo też reagowała, prosiła o bisy i wywoływała wszystkich artystów po przedstawieniu. Utwór powtórzono jedenaście razy aż do końca występów gościnnych Sari (w 1918 roku w partii Konstancji zaśpiewała Julia Mechówna).

Zakończenie

Po 1832 roku utwory Mozarta wystawiane były niemal wyłącznie przez zespoły dwóch stałych scen operowych w Warszawie i Lwowie. Wprowadzając Mozarta do repertuaru, dyrekcje i artyści korzystali z wzorów, których dostarczały im obce zespoły przyjeżdżające do polskich miast, pojedynczy śpiewacy pojawiający się na występach gościnnych czy angażowani do zespołu (m.in. Mattia Battistini), a także europejskie teatry sięgające po wcześniej nieznane utwory Mozarta. Premiery i wznowienia dzieł Mozarta nie tworzyły jednak gęstej mapy wśród repertuarowych propozycji polskich teatrów. Najczęściej wznawiano *Don Juana*, rzadziej wracano do *Wesela Figara*, dwukrotnie tylko odbyła się inscenizacja *Urowadzenia z seraju*, ewenementem było wystawienie *Antreprenera*.

We wszystkich polskich teatrach w latach 1832-1918 powody sporadycznej obecności twórczości Mozarta były właściwie te same – słabość zespołów operowych, brak odpowiednich śpiewaków dla obsadzenia trudnych partii dzieł albo niedostateczne doświadczenie artystów. Partie oper Mozarta stawiały przed wykonawcami poważne zadania wykonawcze, wymagały świetnych głosów i doskonałej gry aktorskiej. Właściwie tylko w przypadku wystawienia *Don Juana* w Warszawie w latach czterdziestych nie narzekano w prasie na niedomagania artystyczne, a jeśli pojawiały się zastrzeżenia, to nie w kontekście kreacji pierwszoplanowych śpiewaków.

Natomiast w recenzjach od lat siedemdziesiątych bardzo liczne były ubolewania nad stanem zespołów i artystów zbyt słabych, by dobrze wykonać dzieła Mozarta. W ocenach czasem zdarzały się słowa uznania dla dyrekcji za odwagę podjęcia się wykonania trudnego utworu, choć równocześnie nie cofano się przed opisywaniem braków inscenizacji (np. w 1904 pisano po *Don Juanie*: „Jeżeli przyznamy chętnie, że myśl dyrekcji przypomnienia nam arcydzieła Mozarta zasługuje na pochwałę, to wykonanie jej należy ocenić bardzo surowo”⁶⁶), a nierzadko uznawano pomysł wystawienia Mozarta za artystyczną zuchwałość („Scena nie mająca do dyspozycji odpowiednich śpiewaków do dzieła Mozartowskiego nie powinna wcale robić takich doświadczeń,

⁶⁵ Zob. F. Brzeziński, *Z opery. Teatr Wielki „Urowadzenie z seraju” opera komiczna w 3 aktach Mozarta*, „Kurier Warszawski”, nr 277.

⁶⁶ J. Bylczyński, *Lwów*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1904, nr 5/6.

gdyż dzieło takie, w swoim rodzaju nieśmiertelne arcydzieło muzyki klasycznej, traci zupełnie na wartości, choćby nawet tę lub ową większą partię należycie wykonano⁶⁷). Odtwórcami partii solowych musieli być w przypadku Mozartowskich kompozycji właściwie artyści ponadprzeciętni, a takich nie posiadały polskie sceny w liczbie potrzebnej np. do wykonania *Don Giovanniego*. Niełatwe zadania, które opery Mozarta stawiały przed instrumentalistami, czyniły je w zasadzie niedostępnymi też dla tych scen, które miały słabe orkiestry.

W efekcie ton popremierowych prasowych opinii często brzmiał podobnie – Mozarta wystawiało się jako klasyka, do którego wypadało czasami wrócić, ale który nie miał szans na wielokrotne powtórzenia i stałą obecność w repertuarze ze względu na nieudane lub tylko dostateczne wykonania. Z wyjątkiem przedstawienia z 1847 roku żadna z następnych mozartowskich inscenizacji nie zadowolili krytyków, wszystkie miały niedostatki, a twórcom spektakli nie udało się w pełni wydobyć zalet dzieł Mozarta.

Ranga premier i wznowień oraz oczekiwania wobec artystów rosły też z powodu niezwykle estymy recenzentów wobec wybitnego kompozytora. W prasie określano Mozarta „Mistrzem Mistrzów”⁶⁸, „bohaterem autorów oper klasycznego stylu”⁶⁹. Słusznie podkreślano znaczenie dla rozwoju muzyki operowej takich dzieł jak *Don Giovanni*, nie obawiając się używać w stosunku do tego utworu określeń „arcydzieło” czy dzieło „nieśmiertelne”⁷⁰. Krytyk „Tygodnia Polskiego”, Bolesław Czerwieński, uznał *Don Juana* za twór skończony, który przyłacza geniuszem kompozytorskim⁷¹. Od drugiej połowy wieku zaczęto podkreślać charakterystyczną dla całego dorobku Mozarta „wieczną świeżość” muzyki, „blask i wdzięk” „cudnych utworów”, muzykę „natchnioną” wzbudzającą „zachwyty bajeczne”. Recenzenci potrafili odnaleźć formę zdradzających mistrzowską rękę „skończonych, wykwinnych, urozmaiconych” kompozycji nawet w singspielu *Antrepreneur*⁷².

Jeśli pojawiały się wątpliwości związane z cechami twórczości Mozarta, to dotyczyły jedynie pewnej moralnej dwuznaczności tematyki *Don Giovanniego*. Teatr połowy wieku XIX starał się ten kontrowersyjny ton zminimalizować, stosując złagodzony przekaz albo skróty w librecie. Godną pochwały postawę teatru cenzurującego Mozarta zauważył recenzent warszawskiego „Ruch Muzyczny” w przedstawieniu z 1859 roku, w którym starano się o przynajmniej częściowe usunięcie „miejsc drażliwych dla oczu i uszu” oraz takie zmodyfikowanie akcji, aby np. w scenie z Zerliną ulegającą namowom Don Juana „godność sceniczna uratowaną została”⁷³.

W opiniach krytyków pojawiał się też argument typowy dla ówczesnej estetyki teatralnej – konieczność „stylowego” wykonania utworów. Mocno podkreślił ten zasadniczy dla jakości inscenizacji dzieła Mozartowskiego aspekt Juliusz Stattler w ocenie

⁶⁷ (gr.), *Ruch artystyczno – literacki. Opera („Don Juan”), „Gazeta Narodowa”* 1904, nr 4.

⁶⁸ Zob. „Kurier Warszawski” 1847 nr 118, s. 568.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Zob. m.in. *Teatr*, „Gazeta Narodowa” 1879, nr 51; *Wiadomości bieżące. Teatr i muzyka*, „Kurier Codzienny” 1882, nr 113.

⁷¹ Zob. B. Czerwieński, *Teatr*, „Tydzień Polski” 1879, nr 6.

⁷² Zob. W. Wiślicki, *Muzyka*, „Kłosa” 1871, nr 296.

⁷³ *Nowości krajowe*, „Ruch Muzyczny” 1859, nr 22.

przedstawień warszawskich z 1895 roku⁷⁴ a także krytyk lwowskiej „Gazety Narodowej” z 1904 roku⁷⁵. Zresztą nawet w przypadku recenzji, w których termin „stylowy” nie był użyty, zastrzeżenia krytyków budziło zaniechanie lub nieumiejętność zarysowania odmienności utworów Mozarta należących do poprzedniej epoki. Zdaniem recenzentów tylko niektórzy europejscy śpiewacy specjalizujący się w utworach Mozarta (a ci stanowili nawet odrębną grupę, stosunkowo przy tym niewielką obok np. popularnych artystów wagnerowskich) potrafili „stylowo” wykonać *Don Giovanniego*, *Wesele Figara* czy *Urowadzenie z seraju*. W przypadku utworów Mozarta „stylowa” kreacja oznaczała „klasyczną wykwinność”, „akcent zaokrąglonej frazy”, piękny kontur i estetyczną miarę⁷⁶. W wykonaniu utworu Mozarta nie wystarczało doświadczenie nabyte w bliższych artystom dziełach np. Giuseppe Verdiego, oddanie charakterystycznej dla Mozarta „muzyki prostej lecz pięknej” miało polegać na delikatnych odcieniach śpiewu i umiejętnym frazowaniu⁷⁷, nie zaś na ostentacyjnej popisowości partii oper XIX wieku. Nieodzowność „stylowego” wykonania dotyczyła przy tym nie tylko śpiewaków, również dyrygenci i reżyserzy musieli zrewidować swoje artystyczne przyzwyczajenia, związane głównie z włoskim i wagnerowskim repertuarem.

Recepcja operowej twórczości Mozarta w latach 1832-1918 wiele mówiła o specyfice jego dzieł, trudnej do uchwycenia dla artystów przyzwyczajonych do występów we współczesnych im kompozycjach operowych. W obrazie artystycznych zmagani wykonawców ukazywała też wyraźnie kondycję polskich teatrów muzycznych w XIX wieku. Wymagający Mozart aż nazbyt jaskrawo ujawniał największe bolączki polskich scen operowych i – jak wynika z prasowych ocen – zmuszał do pełnych szacunku kapitulacji nawet uznanych artystów i najlepsze polskie zespoły.

⁷⁴ Zob. J. Stattler, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1895, nr 632.

⁷⁵ Zob. (gr.), *Ruch artystyczno – literacki. Opera („Don Juan”)*, „Gazeta Narodowa” 1904, nr 4.

⁷⁶ Zob. J. Stattler, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1895, nr 632.

⁷⁷ Zob. W. Wiślicki, *Muzyka*, „Kłosa” 1871, nr 296.