

Mozart i śpiewacy: ograniczenie czy inspiracja?

Jakkolwiek w partii instrumentalnej Mozart mógł być wielki i zawsze nowy, to jednak jego potężny geniusz rozwinął się jeszcze bujniej w partii wokalne, pisanej na ludzki głos. Na tym polu jego zasługa okazała się podwójna. Z prawdziwym wyczuciem oddawał on śpiew jego wyrozumiałej matce – naturze i uczuciu. Odważył się stawić czoła włoskim śpiewakom, zabraniając im bezużytecznych, pozbawionych charakteru jodłowań, zakrętasów i pasaży^[1].

Tymi słowami pierwszy biograf Mozarta, Franz Xaver Niemetschek, opisywał w roku 1798 stosunek kompozytora do muzyki wokalne i do włoskich solistów. Nakreślony w ten sposób obraz nadawał się do tego, by uczynić z Mozarta pomnik narodowy i rozszerzyć tym samym spektrum oddziaływania kompozytora: „głęboki” Mozart buntujący się przeciwko powierzchowności Włochów odpowiadał topice dochodzenia do narodowej tożsamości, którą zajmowano się na początku XIX wieku^[2]. Choćby z tej racji wypowiedź Niemetschka trzeba potraktować z należytą wnikliwością. Biorąc pod uwagę improwizatorską praktykę ornamentowania – jak wyjaśnia to w swym szkicu Thomas Seedorf – opinia Niemetschka mogła posiadać istotną wartość, ale tylko w odniesieniu do późnego Mozarta, tego z lat wiedeńskich. Jeśli więc dostrzeżę się w niej świadectwo radykalnego odrzucenia zwyczajów regulujących we włoskiej praktyce operowej współpracę kompozytora ze śpiewakami, to wypowiedź ta przestaje odpowiadać prawdzie. Wszak rozumie się samo przez się, że również Mozart nie kwestionował praktykowanej we Włoszech oraz wszędzie tam, gdzie była grana opera włoska, zwykłej, rutynowej współpracy między kompozytorem a śpiewakiem, która z pożytkiem dla przedstawienia miała na oku przede wszystkim możliwie korzystny dla solisty i dopasowany do jego zdolności kształt partii. Inaczej nie miałby on żadnej szansy na powodzenie w ukształtowanym przez Włochów przedsiębiorstwie teatralnym, w którym siły młodego kompozytora operowego mierzono

[1] „So groß, so neu immer Mozart in der Instrumentalpartie seyn mag, so entfaltet sich doch sein mächtiges Genie noch reizender in dem Satze des Gesanges für die menschliche Stimme. Hierinn erwarb er sich ein zweyfaches gleich großes Verdienst. Mit richtigem Geschmacke führte er ihn zu seiner anspruchslosen Mutter, der Natur und Empfindung zurück. Er wagte es den italienischen Sängern zu trotzen, alle unnützen charakterlosen Gurgeleyen,

Schnörkel und Passagen zu verbannen”. F.X. Niemetschek, *Ich kannte Mozart. Leben des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben*, hrsg. und kommentiert von J. Perfahl, München 1991, s. 49 i n.

[2] Zob. też P. Münch, „Italiener” – *Volkscharakter und Rasstyp*, w: *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*, hrsg. von S. Werr und D. Brandenburg, Münster 2004, s. 21–47.

natychmiast tym, czy i jak będzie on w stanie sprostać wymaganiom solistów.

Patrząc od strony rzemiosła, istotnymi warunkami udanego działania w przedsiębiorstwie operowym były dokładna znajomość języka włoskiego[3] – specyficznego dla gatunku włoskiego stylu wokalnego – oraz związanej z nim techniki śpiewania. Dlatego też Mozart, podobnie jak inni kompozytorzy operowi jego czasów, już wcześniej pobierał lekcje śpiewu. Podczas pobytu w Anglii, między kwietniem 1764 a lipcem roku 1765, Wolfgang kształcił się u sławnego kastrata Giovanniego Manzuolego, który prawdopodobnie zapoznał go z włoskim stylem śpiewania, praktyką ornamentowania i konwencjami kadencjonowania. Faktem jest, iż Mozart jako śpiewak odbył cały szereg występów, znał przeto techniczną stronę śpiewu także z własnego doświadczenia[4]. Zawarte w korespondencji liczne sądy o śpiewakach i śpiewaczkach poświadczają umiejętność fachowego obchodzenia się z ludzkim głosem i jego technicznymi możliwościami. Za dowód niech posłuży list do ojca, wysłany 30 grudnia 1780 z Monachium do Salzburga. W związku z próbami do *Idomenea*, Mozart precyzuje w nim m. in. problem kastrata dal Prato, który wykazywał oczywiste braki w kwestii „osadzenia głosu”. Zawarte tu uwagi ujawniają, jak dokładnie znał Mozart technikę śpiewu:

Prawdziwą kłódą na drodze jest dal Prato – on naprawdę nic nie umie. Głosu nie miałby jeszcze tak złego, gdyby go sam w gardle nie tłumił. Ale poza tym nie ma żadnej *intonation*, żadnej metody, żadnego uczucia. Po prostu śpiewa jak najlepszy z chłopców na egzaminie wstępnym do kapellhausu[5].

Tego, jak ważna była wiedza o stylu i konwencji, Mozart musiał doświadczyć także w wypadku swojej opery buffa *La finta semplice*, której wykonania zaniechano, wskazując między innymi na to, że śpiewacy określili muzykę jako niedostatecznie teatralną (w rozumieniu prawideł tegoż gatunku)[6]. Mediolańskie zamówienia operowe musiały

[3] Por. P. Petrobelli, *Mozart e la lingua italiana*, w: *Convegno mozartiano in occasione del secondo centenario della morte*, Roma 1993, s. 37–46.

[4] Ch.-H. Mahling, „*Il chantera un air de sa composition*”. *Mozart als Sänger*, w: *Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie. Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag*, hrsg. von H.-W. Heister, K. Heister-Grech und G. Scheit, t. 2, Hamburg 1993, s. 43–57 (46).

[5] „[...] der Stein des Anstosses war der Del Prato; – der Bub kann doch gar nichts. – seine stimme wäre nicht so übel, wenn er sie nicht **in den hals und in die Gurgel** nehmete – übrigens hat er aber gar keine Intonation – keine Methode – keine Empfindung – sondern singt – wie etwa der beste unter den Buben die sich hören lassen um in dem kapellhause aufgenommen zu werden”. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von der Internationalen Stiftung

Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von W.A. Bauer und O.E. Deutsch, t. 3, Kassel 1963, nr 573, s. 77, w. 20–27 [dalej cyt. jako: Bauer-Deutsch – przyp. tłum.]. Przekład za: W.A. Mozart, *Listy*, wybór, przekład, komentarz, kalendarium i indeksy I. Dembowski, Warszawa 1991, s. 327 [również pisownia nazwiska śpiewaka cyt. za przekładem I. Dembowskiego – przyp. tłum.].

[6] Por. S. Kunze, „*Unvergleichlich komponiert, aber nicht theatralisch*”. *Komödienstruktur, Rollentypologie und Situation in Mozarts „Finta semplice”*, w: *Mozart e la Drammaturgia Veneta / Mozart und die Dramatik des Veneto*, hrsg. von W. Osthoff und R. Wiesend, Tutzing 1996, s. 257–275 (263 i n.). *Species facti* Leopolda Mozarta z 21 września 1768, w: Bauer-Deutsch, t. 1, nr 139, s. 282, w. 116–119.

mieć dla Mozarta szczególne znaczenie przede wszystkim dlatego, że dawały mu sposobność utrzymania się z operą seria w samej metropolii operowej i pozwalały poznać zwyczaje produkcji. Podległy im kompozytor w żadnym razie nie miał wpływu na wybór tematu czy libretta, a pierwszym krokiem w jego pracy nad uwerturą i recytatywami było opracowanie tych wszystkich części, do których skomponowania wcześniejsza znajomość wykonawców nie była konieczna.

Zarówno w wypadku *Mitridate, Rè di Ponto* KV 87 (74a), jak i opery *Lucio Silla* KV 135 zaangażowano ansambl, który dla młodego i niedoświadczonego kompozytora stanowił zapewne nie lada wyzwanie. Z przeglądu partii tytułowych wynika, że bywało różnie. Jako *Mitridate* zatrudniony został tenor Guglielmo d’Ettore, jako *Lucio Silla* początkowo Arcangelo Cortoni, który wskutek choroby wkrótce potem musiał zostać zastąpiony przez Bassana Morgnoniego. D’Ettore – nie tylko śpiewak na usługach dworu monachijskiego, lecz także kompozytor – był zarazem wykonawcą cenionym przez Charlesa Burneya i w roku 1770 znajdował się u szczytu kariery[7]. Dorównać mógłby mu Cortoni, lecz nie Morgnoni – kościelny śpiewak niedoświadczony w grze na scenie. Bezpośrednią konsekwencją było więc opatrzenie partii *Mitridata* pięcioma ariami, podczas gdy w partii *Lucia Silli* z pierwotnych czterech pozostały już tylko dwie.

D’Ettore był w stanie opanować trudne technicznie skoki sięgające decymy, nie był jednak zdolny (przynajmniej w tym momencie) równie dobrze wykonywać koloratury. Zwraca ponadto uwagę fakt, iż wszystkie jego arie są względnie krótkie. Dobre wyjaśnienie tego niezwykłego stanu rzeczy dała Helga Lühning, wysuwając przypuszczenie, iż już w czasie przedstawienia śpiewak walczył z problemami zdrowotnymi – zwiastunem jego bliskiej śmierci (zmarł rok później)[8].

Zachowały się cztery projekty[9] wejściowej arii *Mitridata* „*Se di lauri di crine adorno*”, które wyraźnie dowodzą, jakiego trudu musiał zadać sobie młody kompozytor, by zadowolić D’Ettore nie tylko w jego śpiewaczych upodobaniach, lecz także w sposobie transpozycji sytuacji afektywnej przedstawionej w arii[10]. Nawet jeśli chronologia powstawania tych projektów nie została definitywnie wyjaśniona, można wyraźnie rozpoznać postępujący proces uczenia się, zdominowany przez samego wyszkolonego pod względem kompozytorskim śpiewaka. Korektury w muzycznej prezentacji sytuacji dramatycznej, w traktowaniu wiersza przez kompozytora, w strukturze tonalnej arii, doprowadziły w końcu do ostatecznego ujęcia. Z pewnością dlatego

[7] Zob. H.J. Wignall, *Guglielmo D’Ettore, Mozart’s first Mitridate*, „The Opera Quarterly” 1994, nr 10/3, s. 93–112.

[8] Zob. H. Lühning, *Mozarts Auseinandersetzung mit der Da Capo-Arie in „Mitridate, re di Ponto”*, w: *Bericht über das Mozart-Symposium zum Gedenken an Wolfgang Plath (1930–1995). Augsburg, 13. bis 16. Juli*

2000, hrsg. von M. Danckwart und W.-D. Seiffert, „Mozart-Jahrbuch” 2001 (Kassel 2003), s. 451–453.

[9] *Mitridate, Re di Ponto*, „Die Neue Mozart-Ausgabe” II/5/t. 4, vorgelegt von L.F. Tagliavini, Kassel 1966, s. 274–278.

[10] Por. K. Küster, *Mozart und seine Zeit*, Laaber 2001, s. 286 („Große Komponisten und ihre Zeit”).

spotkało się ono z akceptacją ze strony D’Ettore, że nie uległo ani formalnej schematyzacji, ani wtłoczeniu w stworzony przez Quirino Gaspariniego model umuzycznienia, który cztery lata wcześniej powstał dla Turynu^[11]. Niewątpliwą korzyścią, jaką przyniósł Mozartowi włożony wysiłek, było praktyczne wypróbowanie wyuczonyj standardowej metody tworzenia i przekonanie się, iż nie każde rozwiązanie kompozytorskie znajduje dowolne zastosowanie. Porównanie wejściowej arii Mitridata z arią Lucia Silli ukazuje jakościową różnicę w uzdolnieniach śpiewaków Guglielma D’Ettore i Bassana Morgnoniego. Technicznie wymagającymi skokami interwałowymi (d–a’), równosylabowym opracowaniem tekstu, ornamentowaną linią śpiewu i wielokrotnym sięganiem wysokiego tonu a’ pierwszy z nich przydaje śpiewaczego splendoru, który drugiemu był zabroniony z powodu niedostatecznych zdolności: „Il desio di vendetta” Morgnoniego, z jej ograniczonym ambitusem e–fis’, sylabiczną deklamacją tekstu prowadzoną raczej w niższym rejestrze (a–d’) i pozbawionymi koloratur scenami złości, prezentuje się w przeciwieństwie do arii D’Ettore bezbarwnie.

Mając do dyspozycji Antonię Bernasconi jako Aspię (*Mitridate*) i Annę De Amicis Buonsolazzi jako Giunię (*Lucio Silla*), główne role kobiece w obu operach Mozart mógł powierzyć prawdziwym gwiazdom. Urodzona w Stuttgarcie Bernasconi przejęła nazwisko swego ojczyma i nauczyciela śpiewu, Andrei Bernasconiego, a następnie zdobyła sławę jako śpiewaczka opery buffa^[12]. Artystyczny przełom osiągnęła wraz ze swą bez wątpienia wybitną interpretacją tytułowej roli w wiedeńskiej *Alceste* Christopha Willibalda Glucka z roku 1767. Jak wynika z opinii jej współczesnych, posiadała szczególnie uzdolnienia aktorskie, podczas gdy głos nie zawsze brzmiał równie przekonująco. Mozart poznał go być może już w czasie pobytu w Monachium w 1762, najpóźniej zaś wszedł w kontakty z artystką przy okazji przygotowań do *La finta semplice* (Wiedeń 1767/68 – dla Bernasconi przewidziano partię Ninetty). Współpraca przy *Mitridate* musiała być bardzo dobra, skoro Leopold Mozart podkreślał, iż śpiewaczka była „ze swoich arii bezgranicznie zadowolona”^[13]. Gdy strona niedarząca Wolfganga życzliwością bezczelnie zaproponowała jej, by zamiast arii ze sztuk Mozarta zaśpiewała arie innego kompozytora (mianowicie Quirino Gaspariniego), wzbraniała się przed tym dlatego, że – jak pisze Leopold – „z radości dla arii, które Wolfgang tworzył według jej woli i życzenia, całkiem traciła panowanie nad sobą”^[14]. Jednakże i w tym wypadku, przy okazji pisania solowych partii dla Bernasconi, miał się ujawnić proces nauki. Z pierwszej arii Aspii,

[11] Ibidem, s. 290 i 292.

[12] Por. I. Brandenburg, „In tragedien grosse Rollen zu spielen – da wird sie immer bernasconi bleiben”. *Mozart und Antonia Bernasconi*, w: *Auf eigenem Terrain. Beiträge zur Salzburger Musikgeschichte. Festschrift Gerhard Walterskirchen zum 65. Geburtstag*,

hrsg. von A. Lindmayr-Brandl und T. Hochradner, Salzburg 2004, s. 369–381.

[13] Bauer-Deutsch, t. 1, Kassel 1962, nr 219, s. 404, w. 20.

[14] Ibidem, nr 218, s. 402, w. 25 i n.

„Al destin che la minaccia”, zachowały się dwa ujęcia, których odmienność zaznacza się zwłaszcza w sposobie przetransponowania tekstu na muzykę, a zatem także w ukształtowaniu partii śpiewu. W końcowym ujęciu ósmiozgłoskowce, będące podstawą arii, oparto przeważnie na pół- i ćwierćnutach, tak że ulegają przez to uwydatnieniu wirtuozowskie, oddające afektywną treść tekstu szesnastkowe koloratury. Wyraźnie rozpoznawalne jest ponadto częściowe przesunięcie koloratur na inne samogłoski: widocznie Bernasconi wołała „a” i „e” bardziej niż „o” i dlatego dłuższe ozdobniki zostały z tej samogłoski usunięte. Choć zastosowane w pierwszej wersji równosylabowe ujęcie tekstu (dwie ósemki przypadające na jedną sylabę) świadczy o tym, że doświadczona na polu opery buffa śpiewaczka dysponowała dostatecznie ruchliwym głosem, to jednak taki sposób opracowania arii przez kompozytora był jawnie sprzeczny z leżącym u jej podstaw patosem. Efekt przekonującego przedstawienia scenicznego – choć sprawą pierwszorzędną była tu obecność uzdolnionej aktorsko wykonawczynie, takiej jak Bernasconi, której wiedeńskie występy głęboko poruszyły nawet krytyka Josepha von Sonnenfelsa^[15] – otóż efekt ten zależał w dużej mierze od równie przekonującej jak gra aktorska muzyczno-kompozytorskiej realizacji. Wydaje się, iż Mozart stosował się do tego prawa w sposób wyjątkowy wtedy, gdy – jak stwierdził Stefan Kunze – kształtował szereg poszczególnych sytuacji w operze *Lucio Silla*^[16] – zwłaszcza że w osobie Anny De Amicis Buonsolazzi, występującej w roli Giunii, miał do dyspozycji zarówno wybitną aktorkę, jak i śpiewaczkę^[17]. Była ona córką śpiewaka opery buffa i zanim na przełomie lat 1762/63 Johann Christian Bach odkrył ją w Londynie dla opery seria, podobnie jak Bernasconi była ona w służbie lekkiej muzy. O arii nr 11: „Ah se il crudel periglio” Leopold pisał do żony i córki:

Signora de Amicis poleca się wam obu. Ze swoich trzech arii, które dotychczas otrzymała, jest nadzwyczaj zadowolona. Wolfgang zrobił dla niej główną arię z takimi pasażami, które są nowe, zupełnie wyjątkowe i zadziwiająco trudne. Ale śpiewa je tak, że nie podobna się nie dziwić. Jesteśmy z nią w najlepszej przyjaźni i poufałości^[18].

Co prawda, koloratury te nie są „nowe” we właściwym rozumieniu tego słowa, zgrabny jest jednak sposób, w jaki włączono je w melodyczny rozwój arii^[19]. Prócz tego wyraźnie widać, że kompozytorowi

[15] J. von Sonnenfels, *Briefe über die Wienerische Schaubühne*, Wien 1768, Neudruck hrsg. von H. Haider-Pregler, Graz 1988, s. 5–28.

[16] S. Kunze, *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, s. 84.

[17] Por. Ch. Burney, *A General History of Music*, t. 4, London 1789, Nachdruck London 1965, s. 865.

[18] „die Sgra : de amicis empfiehlt sich euch beyden, sie ist mit ihren 3 Arien, die sie bis dermahlen hat, ganz ausserordent: zu frieden. der Wolfg: hat ihr ihre Haupt=Arie mit solchen Passagen gemacht, die neu und ganz besonder [i.e. besonders] und erstaunlich

schwer sind, sie singt solche, daß man erstaunen muß, und wir sind in der allerbesten freundschaft und vertraulichkeit mit ihr”. Bauer-Deutsch, t. 1, nr 270, s. 466, w. 8–12.

[19] Por. Ch.-H. Mahling, „...neu und ganz besonder und erstaunlich schwer”: Bemerkungen zu der Arie der Giunia (Nr. 11) aus „Lucio Silla” KV 135 sowie zu den Arien KV 294 und KV 316, w: *Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906–1996)*, hrsg. von K. Hortschansky, Tutzing 1997, s. 403.

zależało na tym, by pozwolić solistce znacząco zaistnieć na tle partii orkiestrowej – orkiestra wspiera partię wokalną, „kryje” pierwszy przebieg szesnastkowy wysokim b”, z którym śpiewaczka musi się zmierzyć już w drugim takcie po swoim wejściu, jako z pierwszym testem dla głosu i towarzyszących mu z emfazą smyczków, zanim ów ton kilka taktów dalej umożliwi w długiej koloraturze po raz pierwszy swobodnie się rozwinąć wirtuozerii. Mozart wykorzystał arie Giunii w 1778 roku, ucząc Aloisję Weber włoskiego stylu śpiewania. To znak, iż – oprócz dokładnego wpasowania się w artystyczny profil De Amicis – za szczególnie udaną uważał syntezę stawianych śpiewającemu wymagań technicznych, potencjalnej śpiewności, wierności stylowi i wytyczonych przez siebie kompozytorskich celów.

Pracę nad *Idomeneo* – o tyle wywiedzioną z innych przesłanek, że nie chodziło tu o operę seria klasycznego włoskiego autoramentu – uwieńczyło przedstawienie we włoskim teatrze. Zaangażowani w Monachium soliści przeważnie nie byli Włochami i tylko po części przeszli włoską szkołę (librecista Giambattista Varesco pozostawał wprawdzie od 1766 w służbie dworu salzburskiego i znał się z kompozytorem od dawna, ale jako twórca tekstów operowych był niedoświadczony). Mozartowi nie chodziło o to, by wytrwać w zaostrzonych dla teatru warunkach panujących we Włoszech, lecz o to, by skomponować operę, która spodoba się dworowi monachijskiemu. A jednak proces twórczy dokonywał się w istocie według nakreślonego wcześniej wzoru. Pojedyncze numery solowe Mozart mógł zaprojektować nawet w Salzburgu, jako że mających wystąpić solistów poznał on już w czasie pobytu w Mannheim^[20].

Ponieważ Leopold zatrzymał się w Salzburgu w czasie, gdy trwały prace nad *Idomeneo*, i ponieważ pośredniczył tam w kontaktach z Varesco, w ożywionej korespondencji pomiędzy ojcem a synem przechowały się informacje o współpracy Wolfganga z wykonawcami tej opery. Listy dowodzą, iż nauczony doświadczeniem Mozart traktował miejscowe uwarunkowania produkcji i konwencje z większą pewnością siebie i potrafił pogodzić je z własnymi wyobrażeniami i indywidualnymi roszczeniami członków zespołu. Dowodem na to są zarówno zanoszone do Varesco liczne prośby o wprowadzenie zmian w librecie, jak i te wypowiedzi, które zdradzają, iż kompozytor dokładnie zmiarkował, kiedy zatrudniając innych solistów, mógłby przypuszczalnie osiągnąć lepszy rezultat ogólny.

Podczas gdy damy Dorotheę i Elizabeth Wendling (względnie Ilię i Elettrę) najwyraźniej szybko udało się zadowolić, tenor Anton Raaff (*Idomeneo*) i kastrat Vincenzo dal Prato (*Idamante*) stwarzali większe problemy. Dla Dorothei Wendling Mozart skomponował już w roku 1778 w Mannheim recytatyw i arię KV 295a „Basta, vincesti – Ah non lasciarmi, no”. Ta nadworna śpiewaczka Carla Theodora

[20] Por. K. Böhmer, W.A. Mozarts „*Idomeneo*” und die Tradition der Karnevalsoper in München,

Tutzing 1999, s. 208–209.

wykonywała liczne partie poważnego i lżejszego gatunku, a jej śpiew charakteryzowano jako „język duszy i serca [...], nieprzerwaną linię piękna”^[21]. Z listu do ojca pisanego 8 listopada 1780 roku jasno wynika, jakie parametry Mozart miał między innymi na względzie, tworząc koncepcję numeru solowego: w pierwszym ujęciu przez Varesca arii Ilii „Se il padre perdei” zakwestionował on jako dramaturgicznie wadliwe *a parte* niektórych wierszy, po czym wyjaśniał, że dla Dorothei Wendling wymarzył sobie „całkiem naturalnie płynącą arię”, której słowo nie krępowałoby go tak bardzo i którą mógłby „z łatwością napisać od nowa”. „[...] umówiliśmy się bowiem – dodawał Mozart – że umieścimy tu jakąś arię andantino z czterema dętymi instrumentami koncertującymi”^[22]. Pomysł „płynącej arii” odpowiadał skłonności Dorothei do śpiewności (do tego, by – jak wyraził się Wieland – śpiewać po „nieprzerwanej linii piękna”), natomiast wzmianka o tym, że w sprawie arii doszło do porozumienia, poświadczają, iż w podejmowaniu takich decyzji artystycznych Mozart w żadnym razie nie był odosobniony.

Tenor Anton Raaff, urodzony w 1714 roku, miał wówczas już 66 lat i jakkolwiek opuścił już wyżyny swej sztuki, wciąż jeszcze posiadał dość pewności siebie, by stawiać wymagania^[23]. W II akcie Mozart stworzył dopasowaną do jego zdolności arię di bravura („Fuor del mar”), a w akcie III dokomponował na życzenie śpiewaka powolny, śpiewny numer solo („Torna la pace”)^[24]. Według nowych ustaleń oba te rozwiązania nie weszły do materii przedstawienia^[25].

W liście do Leopolda z 5 grudnia 1780 roku Wolfgang stwierdza, iż

Raaff jest najlepszym i najuczciwszym człowiekiem pod słońcem, ale tak bardzo przesiąkniętym rutyną, że gdy się z nim pracuje, wychodzą z człowieka siódme poty. Bardzo trudno jest dla niego pisać lub bardzo łatwo, jeśli się zgodzić na rzeczy banalne. Weźmy *par exemple* pierwszą arię „Vedròmi interno” etc. Kiedy będzie Pan jej słuchał, będzie dobra, będzie piękna – ale gdybym napisał ją dla [Giovanniego Battisty – D.B.] Zon-

[21] „Sprache der Seele und des Herzens [...] eine fortwährende Schönheitslinie”. List Ch.M. Wielanda z 24 grudnia 1777. Cyt. za: R. Angermüller, *München 1780/81. Die Singer der Erstaufführung des „Idomeneo” KV 366*, „In signo Wolfgang Amadé Mozart. Mitteilungen der Mozart-Gesellschaft Zürich” 2004 (Zürich 2004), nr 14, z. 24, s. 1–24 (20).

[22] Bauer-Deutsch, t. 3, nr 535, s. 13, w. 29–42 [Zob. też: W.A. Mozart, *Listy*, s. 308: „Mam prośbę do abate – arię Ilii (scena druga z II aktu) chciałbym bardziej dostosować do moich potrzeb. Trudno o lepszą strofę niż «Se il padre perdei in te lo ritrovo», ale jest tam *a parte*, co w arii jest czymś nienaturalnym. W dialogu mówionym można szybko powiedzieć coś na boku, i to jest całkiem na miejscu, ale w arii, gdzie słowa trzeba często powtarzać, robi to niedobre wrażenie.

Tak więc, zamiast *a parte*, chciałbym w tym miejscu mieć arię. Jeśli chce, to początek może zachować, bo jest *charmant*, a melodia płynie w sposób naturalny, ale mogę go również napisać na nowo, ponieważ w tym miejscu i tak postanowiliśmy wprowadzić andantino z czterema koncertującymi instrumentami – fletem, obojem, rogiem i fagotem. Chciałbym dostać ten tekst jak najprędzej” – przyp. tłum.].

[23] Ibidem, nr 538, s. 20, w. 14 i n.

[24] Ibidem.

[25] B.A. Brown, *Die Wiederverwendung der Autograph- und Aufführungspartituren von Mozarts Idomeneo*, w: *Mozarts Idomeneo und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors*, hrsg. von T. Göllner und S. Hörner, München 2001, s. 69.

ca^[26], to bardziej przylegałaby tekstu. On za bardzo lubi krojony makaron [krótkie ozdobniki] i nie patrzy na ekspresję. [...] niedawno wprost złościł się na słowa w swojej ostatniej arii; [...] pięć „i” – prawda, przy końcu arii jest to bardzo nieprzyjemne^[27].

Niezbywalne uwarunkowania stylistyczne monachijskiej tradycji oper karnawałowych sprawiły, iż „stare rutyniarstwo”, czytaj: obiegowy styl opery seria – taki, jaki Raaff znalazł ze swego pobytu we Włoszech^[28] – nie był odpowiedni. Dlatego prawdziwym wyzwaniem stało się dla Mozarta z jednej strony zadowolenie Raaffa, z drugiej zaś – obrona przed popadnięciem w „rutynę”. Trzeba by jeszcze dodać, że świadomy własnej sławy tenor wyraźnie skłonny był zaniedbywać w swej interpretacji zawartość tekstu („nie patrzy na ekspresję”), ale też odwrotnie: bezkompromisowo zwracał uwagę na to, iż nie jest ona w śpiewie nieprzydatna („pięć «i» – prawda, przy końcu arii jest to bardzo nieprzyjemne”). Mozart dał upust swemu niezadowoleniu listownie („nieprzyjemny tu, nieprzyjemny tam, diabeł chciałby wiecznie zmieniać – i znowu zmieniać. Signor Raff jest nazbyt wybredny”^[29]), nie mógł jednak nie zważać na życzenia.

Wiele trudu kosztowała Mozarta także praca z kastratem Vincenzo dal Prato. Niedostatki „metody” (techniki śpiewania)^[30] oraz niewystarczająca prezencja sceniczna solisty wymagały od kompozytora tym większego zaangażowania w czasie prób. Dal Prato zaczął karierę w roku 1722, śpiewał w kilku teatrach w północnych Włoszech i – co można poświadczyć – po raz ostatni wystąpił jako solista w Monachium w roku 1788. Głównym powodem zatrudnienia go była przypuszczalnie wysokość gaży – niewielka, bo nie dość poparta sławą. Wszak na zaspokajanie żądań sławnych kastratów, które we Włoszech były czymś zwyczajnym, na obszarze niemieckojęzycznym mogło sobie pozwolić tylko niewiele dworów. Także tutaj kompozytor zorientowany był pragmatycznie na to, w jaki sposób z materiału, którym dysponuje, wydobyć to, co najlepsze. Rzuca się na przykład w oczy, że numery solowe Idamante skupione zostały w I akcie i że do ich realizacji nie potrzeba głosu o jakiejś szczególnej akrobatycznej spraw-

[26] Czyli dla basa. Zob. ibidem, s. 69–88: 71.

[27] „[...] Raaff ist der beste, Ehrlichste Mann von der Welt, aber – auf den alten schlendrian versessen – das man blut dabey schwitzen möchte; – folglich sehr schwer für ihn zu schreiben. – sehr leicht auch wenn sie wollen, wenn man so all tag arien machen will. – wie *par Exemple* die Erste aria Vedrómi interno Etc: wenn sie sie hören werden, sie ist gut, sie ist schön – aber wenn ich sie für [Giovanni Battista] Zonca geschrieben hätte, so würde sie noch besser auf den Text gemacht sein. – er liebt die geschnittenen Nudeln [kurze Auszierungen] zu sehr – und sieht nicht auf die Expreßion. [...] neulich war er ganz unwillig über das wort in seiner letzten aria; [...] – fünf i – es ist

wahr beim schluß einer aria ist es sehr unangenehm”. Bauer-Deutsch, t. 3, nr 570, s. 72–73, w. 38–46 i 60–63. Przekład za: W.A. Mozart, *Listy*, s. 326 (fragmenty nieuwzględnione w wyborze I. Dembowskiego – tłum. A.I.).

[28] Zob. P. Petrobelli, *The Italian Years of Anton Raaff*, „Mozart-Jahrbuch” 1973/1974 (Salzburg 1975), s. 233–273.

[29] „[...] ohnangenehm hin unangenehm her, der Teufel möchte ewig ändern und wieder ändern. Sgr: Raff ist gar zu heickel”. Bauer-Deutsch, t. 3, nr 572, s. 74, w. 31 i n.

[30] Ibidem, nr 573, s. 77, w. 20–27.

ności. W II i III akcie słyszymy Idamante już tylko w ansamblach i recytatywach, w których wszelkie niedociągnięcia, jak i nie dość długi oddech („podobno zdarza się często, że w środku arii zabraknie mu powietrza”^[31]) można było ewentualnie lepiej zamaskować. Ponadto ansamble zdają się być najlepszym rozwiązaniem nie tylko z uwagi na zdolności da Prato. Zalety takich partii opisuje Mozart następująco: „odnośnie do kwartetu, *etc.* nie chcę zupełnie nic mówić. Wymaga on deklamacji i akcji, a nie żadnej wielkiej sztuki śpiewu czy tego wiecznego *spianar la voce*. Tu potrzeba dziania się i mówienia”^[32]. Raczej nie spodziewano się tego, by soliści mieli zgłaszać zastrzeżenia co do ansambli. Pod względem śpiewu z powodzeniem potrafili im podołać wszyscy, także ci, którym nie stawało głosowych środków lub którzy dysponowali niewystarczającą techniką.

Działalność Mozarta jako kompozytora oper seria w czasie przed przeniesieniem się do Wiednia była oczywiście określona przez wiele czynników, które z trudem mieszczą się w przeciwstawieniu „inspiracja” – „ograniczenie”. W dziełach stworzonych dla Mediolanu współpraca z wykonawcami i dopasowywanie się do ich uzdolnień umożliwiły Mozartowi wypróbowanie w praktyce operowej i udoskonalenie zarówno wiedzy o śpiewie i jego technice, jak i zebranych dotychczas doświadczeń z zakresu techniki kompozycji. Wyniki tych starań świadczą o poszerzeniu się horyzontu doświadczeń kompozytora i o tym, że wzbogaceniu uległa jego wiedza o sztuce jako rzemiośle. W Mediolanie Mozart rozbudowywał swe kompozytorskie zdolności w przestrzeni możliwości, jaką narzucał przemysł operowy^[33], uczył się tego, jak uwzględniać indywidualne roszczenia solistów, nie zapominając przy tym o wewnątrzgatunkowych determinantach stylistycznych.

Podczas gdy we Włoszech oczekiwano od Mozarta opery seria typu włoskiego, dla Monachium miał on skomponować nie operę o proveniencji metastasiańskiej, lecz dzieło typu mieszanego, to znaczy z francuskim odcieniem. Oddziało to na jego współpracę ze śpiewakami o tyle, o ile większy nacisk położył na pisanie partii ansamblowych, przy których nie musiał się tak bardzo troszczyć o słabe i mocne punkty poszczególnych śpiewaków. Mozart, wykonując swą pracę w Monachium, miał do czynienia z innymi niż dotychczas wytycznymi – uwarunkowanymi przez miejsce i instytucję; nie zmienił on jednak zasad współpracy ze śpiewakami.

Wyobrażenie, że w głowie kompozytora istnieje idea artystyczna, której realizacja ponosi później klęskę w zderzeniu z nieudolnością

[31] „[...] denn mitten in einer Aria ist öfters schon sein Odem hin”. Ibidem, nr 535, s. 13, w. 45. Przekład za: W.A. Mozart, *Listy*, s. 309.

[32] „[...] wegen den Quartetten etc. Will [ich] gar nichts sagen, dazu gehört Deklamation und Action und keine grosse Singkunst oder das ewige Spianar

la voce. da gehört Handlung und reden her”. Bauer-Deutsch, t. 3, nr 572, s. 74, w. 33–35 [zob. także: W.A. Mozart, *Listy*, s. 326: *Non c'è spianar la voce* – „[...] to nazbyt skondensowane. W kwartecie bardziej się jednak mówi niż śpiewa” – przyp. tłum.].

[33] Por. Küster, op. cit, s. 294.

wykonawców i która przeszkadza twórczemu geniuszowi artysty bądź go ogranicza, przeczy pragmatyzmowi osiemnastowiecznego przedsiębiorstwa operowego, noszącego na sobie znaną włoskiej sztuki i z pewnością nie odnosi się także do Mozarta. Dla osiemnastowiecznego kompozytora operowego (a w pewnej mierze nie tylko dla niego) każdy śpiewak i każda śpiewaczka byli źródłem inspiracji, wyzwaniem dla artystycznej kreatywności. Cel swoich starań kompozytor osiągał wtedy, gdy odpowiadając instytucjonalnym i gatunkowym wytycznym, perfekcyjnie dopasowywał pojedyncze partie do umiejętności solistów, stwarzając im szansę na jak najkorzystniejszy występ. Mozart czuł się znakomicie wtedy, „gdy aria była tak akuratnie dobrana do śpiewaka, jak dobrze skrojone ubranie” [34].

przeł. ANNA IGIELSKA

Pierwodruk: „Res Facta Nova” 2008, nr 10 (19), s. 105–113. Redaktor tomu serdecznie dziękuje Panu Doktorowi Danielowi Brandenburgowi i Wydawnictwu Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu za uprzejmą zgodę na opublikowanie tego artykułu. Obecna jego wersja została nieznacznie zrewidowana, a tłumaczenie poprawione.

[34] „[...] daß die aria einem sänger so accurat angemessen sey, wie ein gutgemachts kleid”. Bauer-Deutsch, t. 2, Kassel 1962, nr 431, s. 304, w. 26 i n.