

Wstęp

Dla każdego profesjonalnego śpiewaka operowego, dla każdego wokalisty, a wreszcie także dla każdego miłośnika sztuki wokalne opery Wolfganga Amadeusa Mozarta od ponad dwustu lat stanowią źródło największych przeżyć artystycznych. W szczególności jednak dla śpiewaka operowego dzieła Mozarta są prawdziwym wyzwaniem zawodowym, któremu może sprostać jedynie autentyczny talent, poparty głębokim doświadczeniem profesjonalnym oraz odpowiednią współpracą całego Zespołu, przygotowującego premierę pod kierunkiem określonych Realizatorów: reżysera, dyrygenta, scenografa, inscenizatorów.

Jednym z największych arcydzieł operowych, stworzonych przez Mozarta, jest „Wesele Figara”, opera buffa w 4 aktach KV 492. Miała ona swoją prapremierę w wiedeńskim Burgtheater 1 maja 1786 roku¹, a więc arcydzieło to utrzymuje się na operowych scenach całego świata już od ponad 230 lat. Libretto napisał wybitny współpracownik kompozytora Lorenzo da Ponte, włoski librecista. Prawdziwym jednak źródłem literackim arcydzieła operowego Mozarta była sztuka teatralna „Wesele Figara” - komedia w pięciu aktach prozą. Jej autorem był Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, pisarz francuski. To na podstawie jego komedii Lorenzo da Ponte stworzył swoje libretto, do którego genialną muzykę napisał Wolfgang Amadeus Mozart.

„Wesele Figara” przynosi całą galerię barwnych postaci, charakterów ludzkich, które nie tylko ukazują złożoność psychiki i osobowości danego człowieka, ale także dają bogaty obraz relacji społecznych. Jak pisze wybitny znawca i popularyzator opery Piotr Kamiński: „Otrzymałszy tak mistrzowski scenariusz, gdzie wartka, pomysłowa intryga idzie w parze z subtelnością ludzkich portretów i wzajemnych stosunków, Mozart czyni cuda”.² Nie może więc dziwić, że historia Figara i Zuzanny, a także Hrabiego, Hrabiny, Cherubina i innych bohaterów, cieszy się zainteresowaniem kolejnych pokoleń publiczności. Kluczowa jest tu – rzecz oczywista – postać tytułowego bohatera: „Któż z nas pewnego dnia nie chciałby utrząść nosa większemu od siebie? Każdy. Kłopot z moznymi tego świata polega jednak na tym, że trudno robić z nich durnia bezkarnie. Mszczą się okrutnie. Trzeba więc sposobu: zrobić tak, by zranić ich dumę, a równocześnie wytrącić im z ręki broń, którą mogliby nas dosięgnąć” - jak zauważa Marek Dębowski.³

1 P. Kamiński, *Tysiąc i jedna Opera*, Kraków 2008, s.1030.

2 Ibidem, s.1034.

3 M. Dębowski, w: Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de, *Wesele Figara*, przekład: Tadeusz

Tym groźnym przeciwnikiem Figara, człowiekiem, któremu Figaro stara się „utrzeć nosa”, jest Hrabia Almaviva, jedna z najważniejszych postaci opery. Bez niego nie byłoby w „Weselu Figara” napięcia dramatycznego i powodu głównej intrygi. Nie byłoby też odpowiednio zarysowanej rzeczywistości społecznej, w której Hrabia Almaviva jest po prostu niezbędny jako reprezentant porządku i władzy. Pełni on przecież funkcję wielkorządcy Andaluzji, należy do świata dawnej hierarchii ludzkiej: jest na szczycie społecznej „drabiny”, podczas gdy Figaro to jego podwładny, służący i poddany.

Nie można wyobrazić sobie udanej premiery „Wesela Figara” Mozarta bez odpowiednio wyrazistej partii Hrabiego Almavivy. Rola Hrabiego, zarówno w komedii Beaumarchais'go, jak też w operze Mozarta, wymaga bardzo starannego przygotowania. Śpiewak operowy stoi przed wyzwaniem oddania całego złożonego charakteru tej postaci za pomocą środków wokalnych oraz aktorskich. Konieczne jest również zmierzenie się z ogromną tradycją wykonawczą, związaną z operą Mozarta oraz postacią Hrabiego. „Weselem Figara” dyrygowali w XX wieku tak wielcy muzycy, jak Gustav Mahler (Wiedeń 1906, Nowy Jork 1909), Richard Strauss (Mediolan 1928), Thomas Beecham (Londyn 1910), Clemens Krauss (Wiedeń 1931), Herbert von Karajan (Austria: 1948, 1958, 1972), Bruno Walter, Fritz Reiner, Wilhelm Furtwängler i wielu innych.⁴ W roli zaś Hrabiego Almavivy zapisali się w pamięci widzów tak wybitni śpiewacy, jak Alfred Poell czy zjawiskowy – jak zawsze – Dietrich Fischer-Dieskau.

Szczególne trudności interpretacyjne roli Hrabiego wynikają również z faktu, że nie jest to główny bohater opery. Nie budzi z pewnością ani cienia tej sympatii widzów, jaką mogą się cieszyć Figaro czy Zuzanna albo nawet Hrabina. Jest jednak postacią absolutnie kluczową dla akcji opery, cała intryga nie mogłaby zaistnieć bez niego. Hrabia Almaviva posiada szereg cech charakteru, budzących wręcz niechęć publiczności, mimo to w swoich słabościach potrafi też być zaskakująco ludzki. Jak w pewnym momencie Figaro celnie charakteryzuje swojego przeciwnika: „Pan hrabia panujesz tu nad wszystkimi, wyjąwszy nad samym sobą”.⁵

Śpiewak kreujący rolę Hrabiego Almavivy musi więc sprostać trudnościom psychologicznym tej postaci, ukazać tak czasem sprzeczne cechy jego charakteru, jak władczość, pewność siebie, siłę i gniew, ale również pojawiającą się niekiedy zdolność do racjonalnej oceny sytuacji, pragnienie bycia władcą „oświeconym” i bezradność wobec

Żeleński (Boy); Wrocław – Warszawa – Kraków 1993.

⁴ P. Kamiński, op. cit.

⁵ Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de, *Wesele Figara*, przekład: Tadeusz Żeleński (Boy); Wrocław – Warszawa – Kraków 1993, s. 143.

własnych emocji, brak konsekwencji. Oprócz aspektów psychologicznych tej ciekawej postaci, śpiewak musi uwzględnić przede wszystkim specyfikę czysto muzyczną swojego bohatera. Jak to trafnie ujął cytowany już wyżej Piotr Kamiński: „Cóż powiedzieć o operowej postaci, która przemierza całą intrygę bez jednej arii, odsłaniając mimo to przed nami wszystkie sekrety swego serca? Chodzi o Hrabiego, którego arię – wspaniałą, bardzo trudną, rzadko kiedy dobrze śpiewaną – można by w gruncie rzeczy skreślić, nie odpowiada ona bowiem na żadne istotne pytanie dramaturgiczne, a w swej pyszałkowatej gestykulacji nie wnosi nic nowego do naszej wiedzy o postaci. W tym momencie Hrabia – który irytuje wszystkich bardziej niż figle Cherubina, warząc nastrój gdziekolwiek się pojawi – powiedział nam już o sobie wszystko w scenach zespołowych, dwóch tercetach i finale II aktu, a także, przed chwilą, w duecie z Zuzanną. Objawił w nim zresztą cechę całkiem nową: żarliwą zmysłowość, bez której nie sposób zrozumieć, za czym tak tęskni Hrabina”.⁶

Portret wokalny postaci Hrabiego musi więc zostać tak umiejętnie nakreślony, ażeby bez typowych dla osiemnastowiecznej opery wielu rozbudowanych arii, właśnie poprzez sceny zespołowe i wielorakie interakcje muzyczne i dramaturgiczne z innymi postaciami uchwycić przekonująco charakter bohatera.

Celem niniejszej pracy jest próba możliwie wszechstronnego opisu roli Hrabiego Almavivy w operze „Wesele Figara” Mozarta, w oparciu o spektakl, którego premiera miała miejsce w Operze Wrocławskiej 30 grudnia 2008 roku.⁷ W spektaklu tym główne partie kreowali: Zuzanna – Aleksandra Kubas, Figaro – Łukasz Rosiak, Hrabina – Anastazja Lipert, Hrabia – Jacek Jaskuła, Marcelina – Barbara Bagińska, Bartolo – Radosław Żukowski, Basilio – Ivan Kit, Don Curzio – Edward Kulczyk, Ogrodnik – Janusz Zawadzki, Barberina – Aleksandra Szafir, Cherubin – Anna Bernacka. Niezależnie od kontekstu wrocławskiego przedstawienia uwzględniona zostanie perspektywa historyczna arcydzieła Mozarta, a w szczególności postaci Hrabiego.

Podejmując się opisu i analizy jakiegokolwiek dzieła operowego – a w tym przypadku jednego z największych arcydzieł teatru muzycznego – autor musi mieć na uwadze specyfikę tego gatunku. Opera jest gatunkiem szczególnym, w którym dokonuje się synteza sztuk. „O formie dzieła dramatyczno – muzycznego decydują trzy czynniki: teatralny, literacki

⁶ P. Kamiński, op. cit., s. 1034.

⁷ W. A. Mozart, *Wesele Figara*, spektakl operowy w 4 aktach, realizatorzy: Kierownictwo muzyczne: Francesco Bottiglieri, Inscenizacja i reżyseria: Marek Weiss, Scenografia: Małgorzata Słoniowska, Przygotowanie chóru: Małgorzata Orawska, Opera Wrocławska, Dyrektor Ewa Michnik, 30 grudnia 2008.

14° 13' 30.30" 08' 28"

i muzyczny. Teatr umożliwia realizację najpełniejszej formy zawierającej dwa podstawowe czynniki: audytywny i wizualny. Pierwszy, obejmujący tekst literacki i muzykę, jest w zasadzie niezmienny, drugi, dotyczący oprawy plastycznej i gry aktorskiej, ulega często zmianom. Posiada więc dwojaki kształt: pierwotny, nadany przez autorów libretta i muzyki, oraz późniejszy, będący rezultatem nowych interpretacji dramaturgicznych i scenograficznych” - jak piszą Józef Chomiński i Krystyna Wilkowska – Chomińska w swojej kilkutomowej monografii form muzycznych.⁸ Ten syntetyczny, interdyscyplinarny charakter dzieła operowego (muzyka, literatura, sztuki plastyczne, taniec, sztuka aktorska) wymaga przyjęcia odpowiedniej metodologii opisu, która musi odnosić się do jak najszerszego spektrum problemów (historia, geneza literacka, problematyka ściśle muzyczna, aspekt aktorski, psychologia postaci). Tylko przy uwzględnieniu takiej możliwie szerokiej perspektywy – w oparciu o doświadczenie profesjonalne śpiewaka operowego – możliwe będzie uzyskanie zadowalającego rezultatu niniejszej pracy.

⁸ J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 4, *Opera i dramat*, Kraków 1976.