

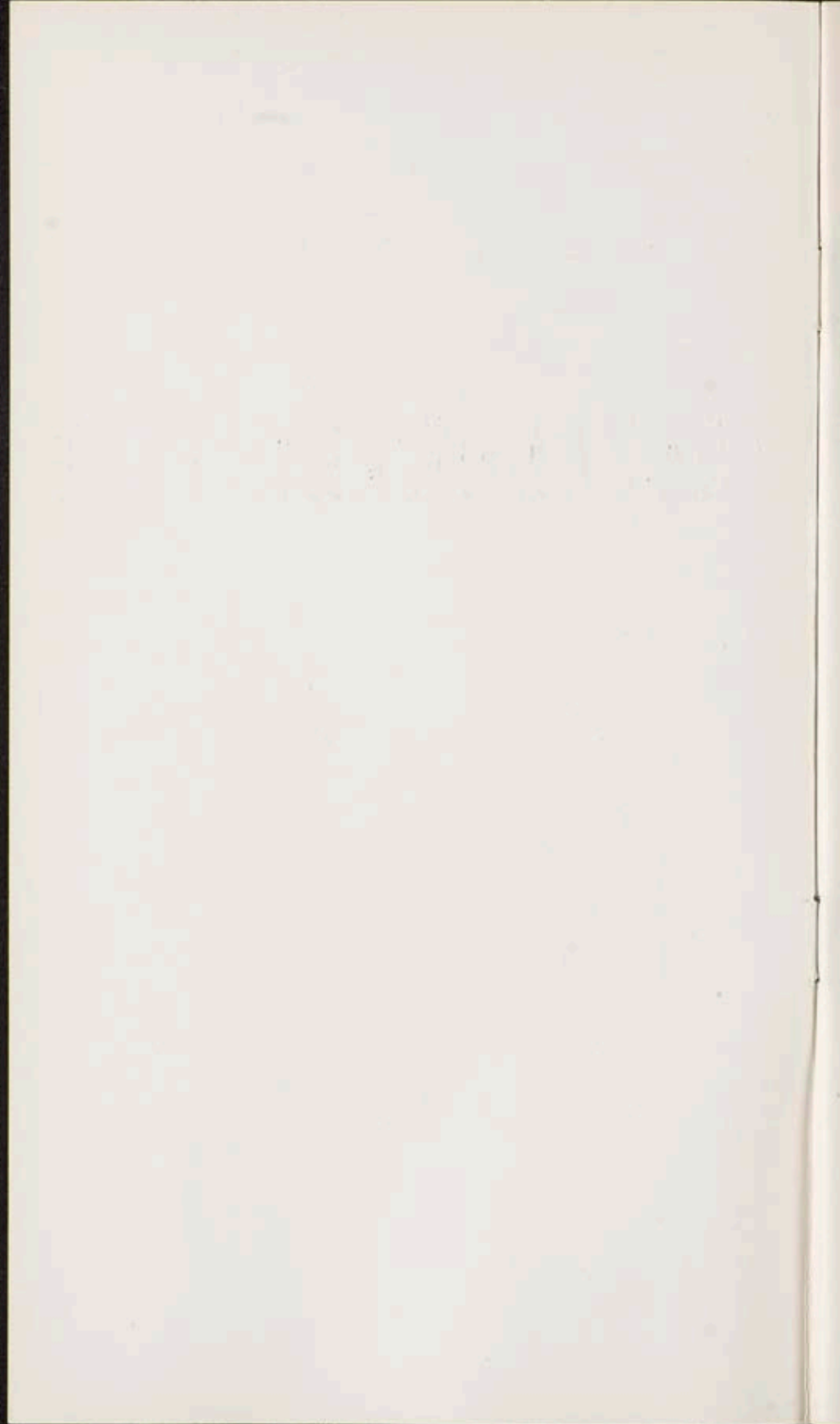
p r o g r a m

ZACZAROWANY FLET

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi



TEATR WIELKI W ŁODZI



WOLFGANG AMADEUS MOZART

ZACZAROWANY FLET

(Die Zauberflöte)

Opera w 2 aktach

Libretto: EMANUEL SCHIKANEDER

Przekład: Bogdan Ostromecki

Witold Rudziński

W Mozarcie najdoskonalej spełnił się ideał artystyczny muzyki. Kiedy ludziom – i to wybranej mniejszości ludzi muzykalnych – zaczęła się sztuka ta odsłaniać w całej swej ważności i w należytych proporcjach, wtedy Mozart już nie żył. Wówczas dopiero odkryto prawdziwą wartość jego muzyki. Chopin umierając powiedział do tych, których opuszczał: „Vous jouerez de la vraie musique – du Mozart”. Dla Chopina uosobieniem prawdziwej muzyki był zawsze Mozart.

Z pracy Karola Stromengera „Mozart”
PIW, 1962



KRONIKA ŻYCIA I DZIEŁ WOLFGANGA AMADEUSZA MOZARTA

- 1756 – dnia 27 stycznia przychodzi na świat w Salzburgu Johannes Chrysostomus Wolfgang Theophilus (Amadeus) Mozart, siódme dziecko Leopolda Mozarta, skrzypka salzburskiej kapeli księcia arcybiskupa i Anny Marii z domu Pertl.
- 1761 – pierwsze próby kompozytorskie W.A. Mozarta
- 1762 – występy Wolfganga i jego siostry na dworze Marii Teresy w Wiedniu
- 1763–1766 – podróż całej rodziny Mozartów do Paryża i Londynu
- 1764 – w Paryżu wychodzą w druku cztery sonaty skrzypcowe Mozarta. Powstają pierwsze symfonie.
- 1767 – wykonanie oratorium i lacińskiego dramatu szkolnego „Apollo i Hiacynt” (Apollo et Haycynthus)
- 1768 – powstaje sześć symfonii i opera buffo „Udana naiwność” (La Finta semplice) oraz śpieworga niemiecka „Bastien und Bastienne”
- 1770 – podróż po Włoszech. W Rzymie otrzymuje order od papieża. W Mediolanie premiera opery „Mitridate”. Powstają symfonie, divertimenta, sonaty kościelne.
- 1772 – Mozart otrzymuje stanowisko koncertmistrza arcybiskupa z pensją roczną 150 guldenów. Podróż do Włoch, wykonanie w Mediolanie opery „Lucio Silla”
- 1774 – wyjazd do Monachium, gdzie zostaje ukończona opera buffa „Mniemana ogrodniczka” (La Finta giardiniera). Mozart komponuje mszę, sześć sonat fortepianowych i utwory kościelne.
- 1776 – powstają trzy koncerty fortepianowe, serenada „haffnerowska”, arie, utwory kościelne.
- 1777 – arcybiskup otrzymuje prośbę Mozarta o zwolnienie ze służby. Podróż do Paryża, pobyt w Monachium, Augsburgu, Mannheimie. Poznanie Alojzy Weber.

- 1778 – powstają: symfonia paryska, koncert na flet i harfę, trzy sonaty skrzypcowe, pięć sonat fortepianowych, cztery wariacje na fortepian, muzyka baletowa „Bagatelki” (Le Petits riens). 3 lipca umiera matka Mozarta.
- 1779 – Mozart obejmuje stanowisko nadwornego organisty w Salzburgu. Powstają symfonie, serenady, divertimenta oraz koncert na dwa fortepiany.
- 1781 – premiera opery „Idomeno” w Monachium. 16 marca Mozart przybywa do Wiednia, gdzie pozostaje – z małymi przerwami – do końca życia.
- 1782 – premiera opery „Uprowadzenie z seraju” (Entführung aus dem Serail). 4 sierpnia ślub Mozarta z Konstancją Weber. Powstają: symfonia „haffnerowska”, utwory na waltornię, kwartet, koncerty fortepianowe, Rondo na fortepian z orkiestrą.
- 1785 – początki przyjaźni z Haydnem. Powstają kompozycje wolnomularskie, oratorium „Dawid skruszony” (Davidde penitente), fantazja fortepianowa c-moll, sonata skrzypcowa Es-dur.
- 1786 – premiera operetki „Dyrektor teatru” (Der Schauspieldirektor). 1 maja premiera „Wesela Figara” (Le Nozze di Figaro). Wykonanie tejże opery w Pradze.
- 1787 – 29 października premiera opery „Don Juan” (Don Giovanni) w Pradze. Powstają m.in. sonata fortepianowa na cztery ręce oraz serenada na orkiestrę smyczkową G-dur (Eine kleine Nacht musik)
- 1788 – wiedeńska premiera „Don Juana”
- 1790 – w styczniu premiera opery „Cosi fan tutte”. We wrześniu podróż do Frankfurtu, gdzie na koncercie kompozytorskim Mozart wykonuje utwory „koronacyjne” na cześć Leopolda II
- 1791 – w marcu początek współpracy z Schikanederem nad operą „Zaczarowany flet”. W lipcu Mozart przyjmuje zamówienie na skomponowanie „Requiem”. W sierpniu zamówienie opery na koronację w Pradze. 6 września praska prapremiera opery „Łaskawość Tytusa” (La Clemenza di Tito). 30 września premiera „Zaczarowanego fletu”
W nocy z 4 na 5 grudnia Mozart umiera. Zostaje pochowany we wspólnym grobie dla ubogich na cmentarzu St. Marx.



Seine K. K. Majestät den 3ten September 1791.

Werden die Schauspieler in dem Kaiserl. Königl. priv. Theater auf der
Buden die Ihre haben aufzuführen

Zum Erstenmale:

Die

Zauberflöte.

Eine große Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder.

P e r s o n e n

Osafre.	Dr. Berl.
Lamio.	Dr. Schach.
Erstler.	Dr. Rister.
Erster)	Dr. Schikaneder der Ältere.
Zweiter) Priester.	Dr. Krieger.
Dritter)	Dr. Wolf.
Königin der Nacht.	Mad. Heiser.
Plamina ihre Tochter.	Mlle. Weisk.
Erste)	Mlle. Köpfer.
Zweite) Dame.	Mlle. Pömann.
Dritte)	Mad. Schind.
Papageno.	Dr. Schikaneder der Jüngere.
Ein altes Weib.	Mad. Berl.
Mascherato ein Weib.	Dr. Kausul.
Erster)	Dr. Birkle.
Zweiter) Elias.	Dr. Brahl.
Dritter)	Dr. Starke.
Priester, Chören, Folge.	

Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister, und weltlicher
K. K. Kammerkompositenr. Herr Kozard wird aus Hochachtung für ein grüß-
ges und verehrungswürdiges Publikum, und aus Freundschaft gegen den Verfas-
ser des Stückes, das Orchester heutz selbst dirigiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwei Kupferstichen versehen sind, wo Herr Schikan-
eder in der Rolle als Papageno noch wäherem Kostum gesprochen ist, werden bei der
Theater-Kassa vor 30 kr. verkauft.

Herr Seyl Theatermacher und Herr Neßthaler als Dekoratur schmückeln sich nach den vorgeschrie-
ben Platz des Theaters, mit möglichem Fleiß und Eifer zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um 7 Uhr

„CZARODZIEJSKA” OPERA MOZARTA

Zaczarowany flet jest najpopularniejszą operą Wolfganga Amadeusza Mozarta, właściwie jedyną, której zawsze i wszędzie towarzyszyło powodzenie. Oczywiście również *Urowadzenie z seraju*, *Wesele Figara*, *Don Juan*, a także *Cosi fan tutte* nie schodzą z afiszów teatrów operowych świata, ale wydaje się, że stanowią one jakby odosobniony dział repertuaru, przeznaczony raczej dla wytrawnych melomanów delektujących się wysublimowanym językiem muzycznym Mozarta, jego genialną charakterystyką postaci scenicznych, doskonałością formy i dramaturgii, zawsze na nowo wywołującej podziw dla kultury teatru, który osiągnął konwencję pełną uroku i wdzięku, tak świetnie wyrażającą ducha epoki.

To co oglądamy na scenie w *Zaczarowanym flecie* odbiega całkowicie od obrazów do jakich przywykliśmy w innych operach Mozarta.

Czyżby więc przedstawiony w nim świat bajki, wzniesłego rytuału wolnomularskiego, ludowego, niemal rubasznego komizmu, świat fantastyki, idealizmu, racjonalizmu, ale i zwykłych spraw przyziemnych, – czyżby zawierał on tyle atrakcyjności teatralnej, że nie tylko publiczność zgromadzona na premierze w roku 1791, ale także dzisiejszy widz, konsument tzw. masowej kultury, chłonał z równym zaciekawieniem ten tak osobliwy konglomerat sceniczny? Pasjonujące to zagadnienie socjologiczne, odsłaniające wciąż jakby nie dość znaną prawdę o tym, co warunkuje powodzenie sztuki teatralnej. Jakże często ocena „uczonych w Piśmie” rozmija się z odczuciem zwykłego widza czy słuchacza, jakże często trafność tego powszechnego odczucia potwierdza się mimo odmiany gustów w ciągu wielu ge-

neracji. Dowodzi tej prawdy także niezmienna predykcja publiczności właśnie do *Zaczarowanego fletu*, choć nie kto inny, tylko sam Mozart był zrazu zaskoczony propozycją skomponowania muzyki do tej sztuki.

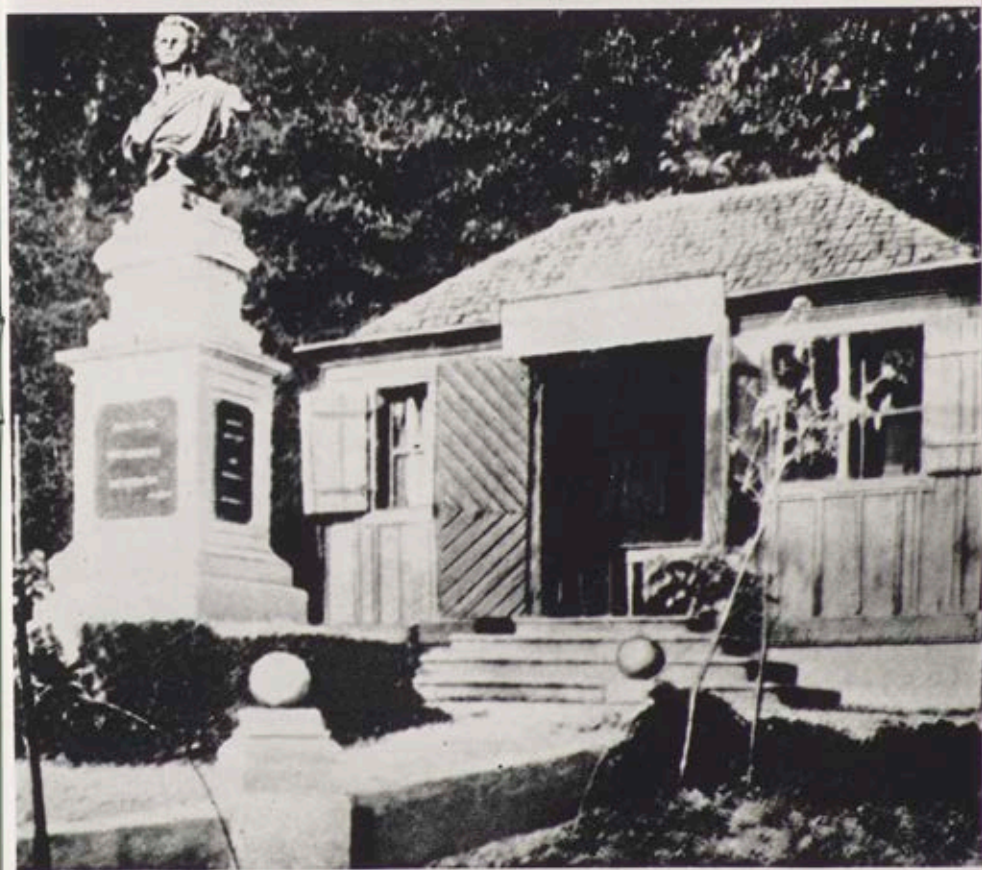
„*Nigdy nie komponowałem opery czarodziejskiej*”

miał odpowiedzieć Emanuelowi Schikanederowi, gdy ten jesienią 1790 roku zwrócił się do kompozytora z prośbą o napisanie muzyki do atrakcyjnego singspielu, który sam ułożył na podstawie różnych bajkowych wątków. Kim był Emanuel Schikaneder? Był w jednej osobie aktorem, dyrektorem wędrownego zespołu i aktorem popularnych sztuk. Doświadczony, rutynowany ale i utalentowany człowiek teatru cieszył się uznaniem mieszczańskiej publiczności, a powodzenie swoje zawdzięczał do głębszej znajomości swej klienteli. Mozarta poznał był przed laty w Salzburgu, w czasie kolejnych swoich występów. Dalsze wędrowki zespołu nie utrwaliły oczywiście zawartej wtedy znajomości, choć była ona dość zażyła, oparta o obopólną sympatię, a ponadto o braterstwo przynależności do loży masońskiej. Drogi tych ludzi teatru nie byłyby się zapewne ponownie zeszły, nawet w samym Wiedniu, gdzie w roku 1789 Schikaneder dawał spektakle w teatrze na przedmieściu An der Wien, gdyby nie groźba plajty, przed którą stanął rzutki przedsiębiorca wobec powodzenia konkurencyjnej imprezy teatru farsowego trupy Marinello. Aby o pieszałą czy też znudzoną publiczność ponownie zwać, Schikaneder postanowił nie tylko ją ubawić, ale zadziwić, a nawet i olśnić sztuką pełną czarów, egzotyki, ciągle zmieniających się obrazów, słowem – wypróbowanymi chwytami tradycyjnego teatru barokowego, gdzie ukryte pod i nad sceną maszyny, poruszają niebo i ziemię i skutecznie widza oszalamiają.

Nie mogło w takim widowisku zabraknąć muzyki, od kąd ludowy wodewil na dobre zadomowił się na scenie niemieckiej, jako narodowy odpowiednik włoskiej opery buffa i francuskiej opery comique. Musiała być to muzyka wiedeńska, a któżby to lepiej potrafił niż Mozart, autor słynnego singspielu *Urowadzenie z seraju*. Tak więc w dobrze rozumianym własnym interesie, ale i w trafnie ocenionych twórczych możliwościach kompozytora, zarekomendował Schikaneder swemu bratu z loży własne libretto *Zaczarowanego fletu* jako tekst do opery pod tym atrakcyjnym tytułem.

Ten niezwyklej projekt napisania opery „czarodziejskiej” rozpalil wyobraźnię twórczą Mozarta, stanowił jakby zaproszenie do podróży w nowy, nieznaný świat dźwięków, wykwitających spontanicznie z odgłosów mowy ojczystej, mowy niemieckiej, co prawda nie tak muzycznie gładkiej jak włoskiej, której dotąd służył prawie wyłącznie. Przecież Dittesdorfowi, który skomponował niezliczoną ilość niemieckich wodewilów trochę zazdrościł sukcesów i ... zarobków, bo sam nie umiał sobie znaleźć niemieckiego librecisty. Ten, który mu przykroił fabułę do *Urowadzenia* miał nawet do kompozytora pretensję o „znieszczenie” jego sztuki, a sam cesarz, choć niby muzyczny, też skarżył się: „za wiele

Letni domek, w którym Mozart komponował „Zaczarowany flet”



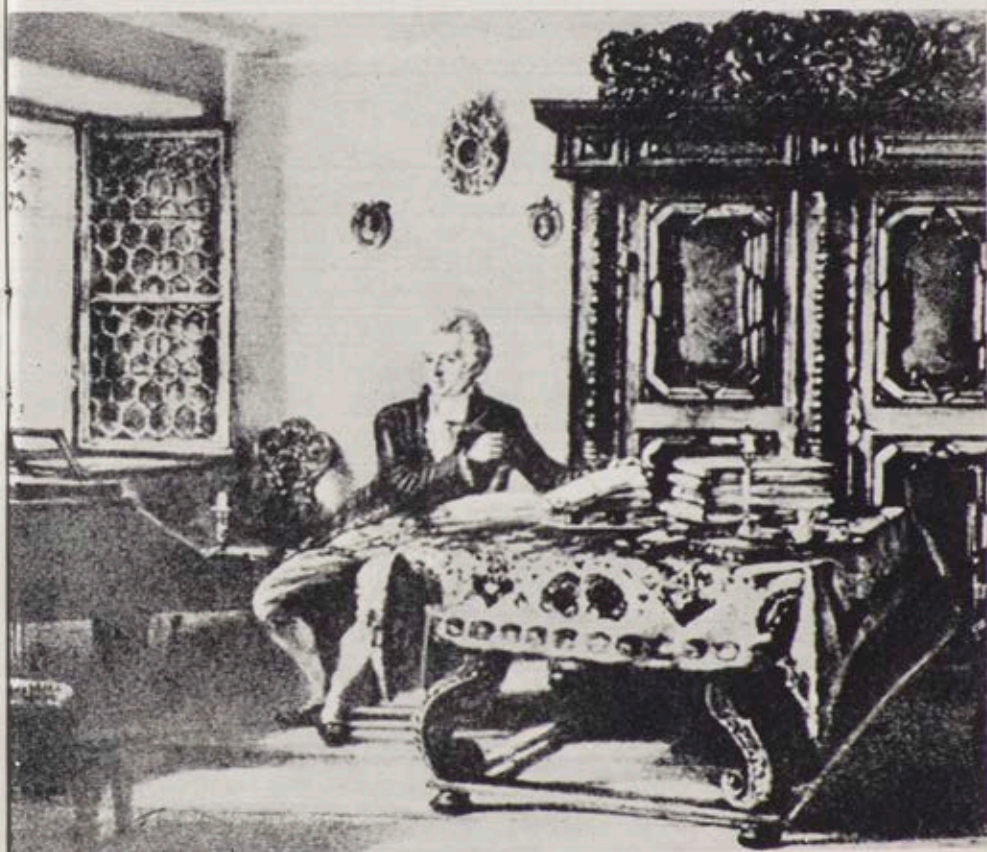
nut, kochany Mozarcie". Mozart niewątpliwie pragnął sukcesów, pragnął popularności. Mogła ją zapewnić tylko opera, która zdobyłaby długotrwałe powodzenie. Te, jakie do tej pory pisał, szczególnie *Wesele Figara* i *Don Juan* przyniosły mu sławę i niewiele pieniędzy, a choć znaczone geniuszem swego twórcy, mozolnie torowały sobie drogę do innych teatrów. Przeznaczone dla audytorium oświeconego i bogatego mieszczaństwa, a inne wręcz dla dworskiej arystokracji, nie miały zbyt-nych szans na prawdziwą popularność. Czy ta mizéria, ta nieopłacalność nadludzkiego nieraz wysiłku twórczego zniechęcały kompozytora do pisania muzyki teatralnej? W listach Mozarta czytamy:

„Czuję niewysłowione pragnienie napisania opery ...zadzroszczę tym wszystkim, którzy piszą opery! Płakałbym, słuchając arii operowych. Opera jest dla mnie przed wszystkim!”

I oto projekt libretta z rejonu fantastyki, poezji, egzotyki i ludowej burleski, zapowiedź zabawy dla oka i ucha publiczności drobnomieszczańskiej z wiedeńskiego przedmieścia. Znajdowali się wśród bywalców teatru pana Schikanedera zapewne i słuchacze znający się na muzyce, wielbicieli arcydzieł rodzaju *Don Juan*, ale najwięcej było tych, którzy szukali rozrywki, radości, a także zadziwienia. Nareszcie więc nadarzyła się okazja skomponowania opery przystępnej dla wszystkich, prosto od serca i chwytającej za serce. Jeżeli rzecz się powiedzie – a tego zdawał się Schikaneder być pewny – będą i pieniądze, tak bardzo potrzebne biednemu kompozytorowi. Rok 1790! Życie Mozarta zbliżało się do tragicznego końca, wśród gorączkowej pracy, wśród nieustannych zabiegów o zdobycie najpotrzebniejszych środków do życia, wśród upokorzeń zaciąganych pożyczek, niezrealizowanych nadziei, ale i nieoczekiwanych nowych propozycji, mających szczęśliwie odwrócić codzienne troski. Daremnie jednak szukalibyśmy w muzyce tego końcowego etapu oddźwięku walki wewnętrznej strudzonego przeciwnościami losu genialnego człowieka, kochającego życie i ludzi, zawsze pogodnego, świadomego pełni i bogactwa swej niewyczerpalnej wyobraźni twórczej. Te wspaniałe przymioty duszy wielkiego kompozytora odczytujemy niby w zwierciadle z partytury *Zaczarowanego fletu*. Kompozycja ta całkowicie pochłonęła Mozarta

i przeistoczyła całe dzieło, wnosząc je w rejony prawdziwej poezji i najwyższego lotu natchnienia. Nie wiemy nic pewnego jak daleko sięgała ingerencja kompozytora w ukształtowanie dramaturgiczne opery, lecz wiadomo, że do pierwszego konspektu libretta miał on poważne zastrzeżenia. Historycy mówią o gruntownej przeróbce pierwotnego zamysłu akcji scenicznej, w której Królowa Nocy miała być postacią pozytywną, a Sarastro złym czarnoksiężnikiem. W każdym razie Mozart wydobył ze sztuki te elementy dydaktyki oświeceniowej, które pozwoliły mu odkryć ideowo pogłębione tło bajki, narysować obraz walki dobra ze złem, zwycięstwa ludzkiego heroizmu nad słabością i zwątpieniem, gloryfikację rozumu i cnoty. Hasła takiej ideologii głosiły w XVIII wieku także łoże wolnomularskie. Szlachetny umysł Mozarta gorąco

W.A. Mozart przy pracy nad partyturą „Zaczarowanego fletu”



Die Zauberflöte

Eine

große Oper in zwey Aufzügen

Von

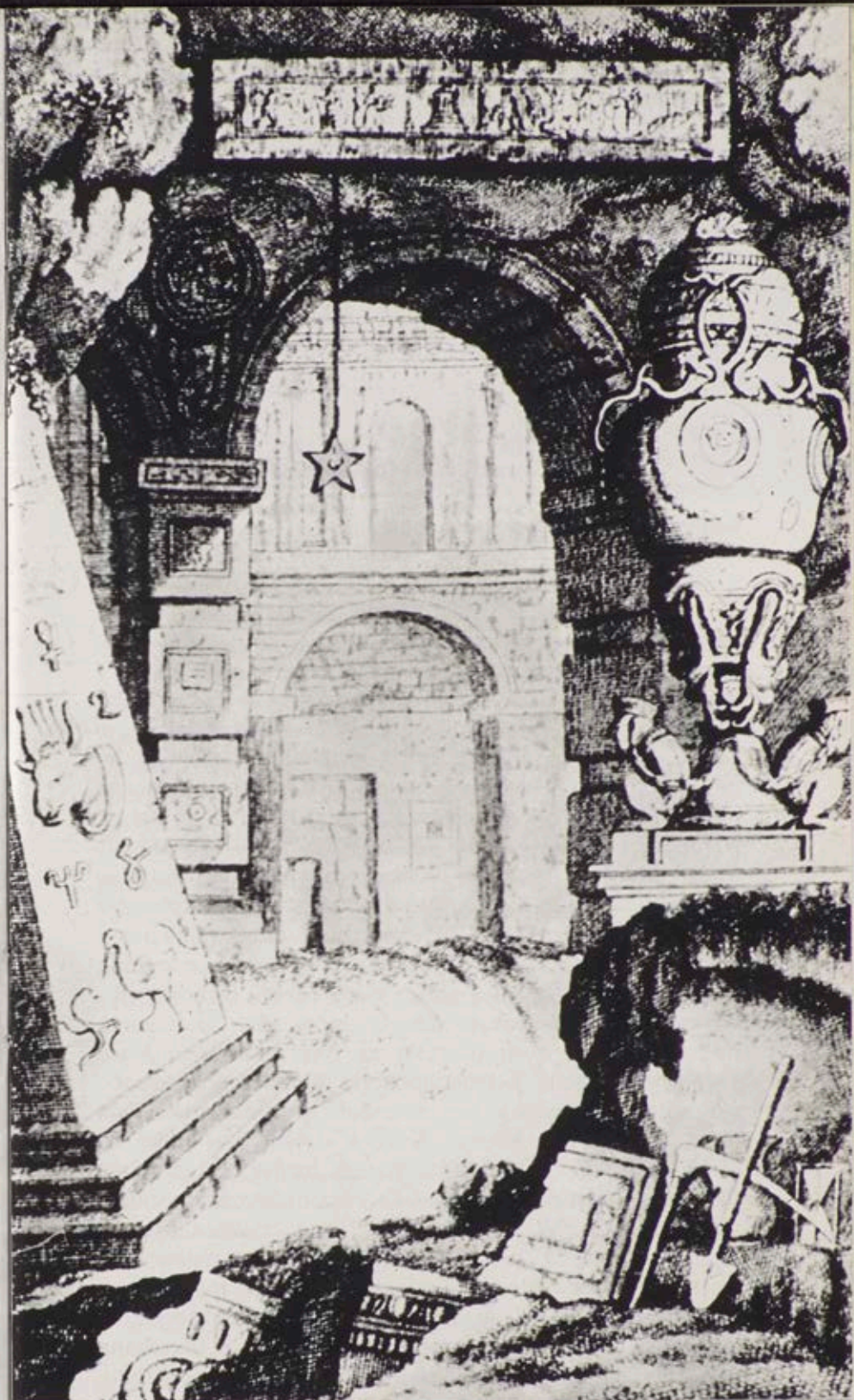
Emmanuel Schikaneder.

Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amadeus
Mozart, Kapellmeister, und wirklichem
k. Kammer-Compositur.

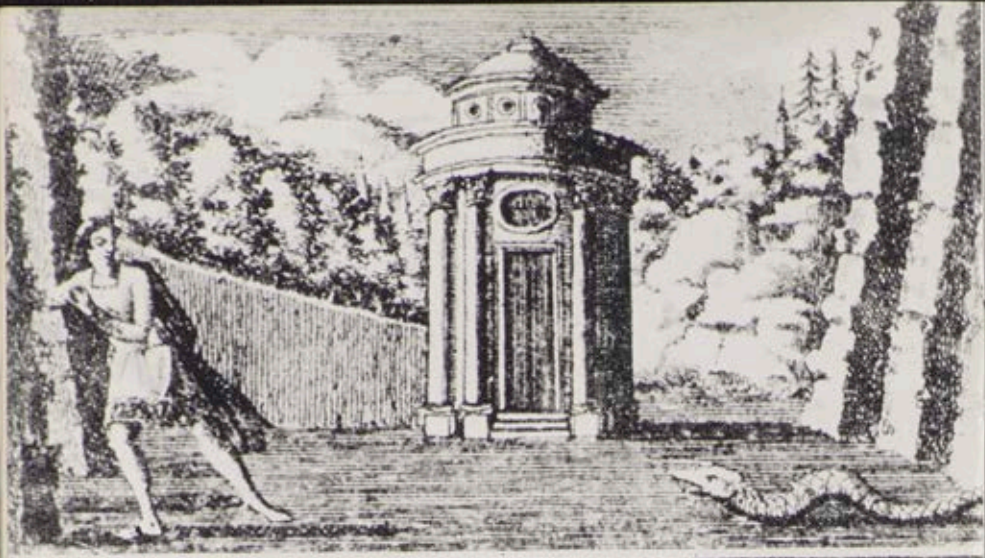


W i e n,

gedruckt bey Ignaz Alberti, 1791.

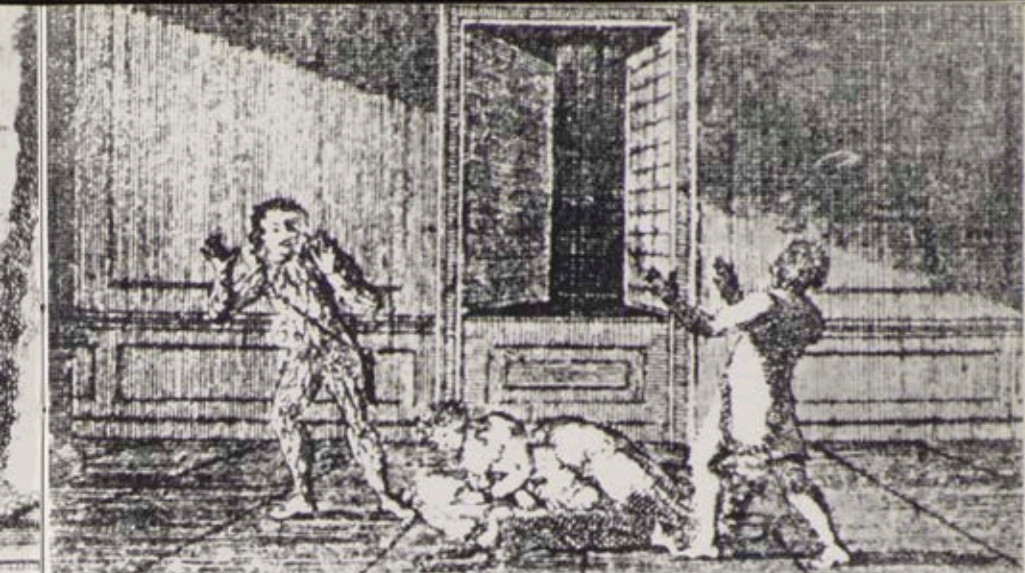


1. i 4. strona pierwszego wydania libretta
„Zaczarowanego fletu” 1791.



Scena z I aktu „Zaczarowanego fletu”, Wiedeń, 1794

je akceptował i w *Zaczarowanym flecie*, w rytuale „wta-
jemniczonych”, dał muzyczny wyraz tym idealom epoki.
Można przypuszczać, że Schikaneder nawet nie wyobra-
żał sobie, czym dzięki muzyce Mozarta stanie się jego,
na uciechę widzów obliczony, wodewil. Uważał się za
głównego, jeżeli nie wyłącznego autora tej niemieckiej
opery, bowiem na premierowym afiszu polecił umieścić
nazwisko kompozytora na końcu tekstu i to najdrobniej-
szym drukiem. Historia rychło skorygowała hierarchię
ważności nazwisk obu autorów. Pierwsze przedstawienie
odbyło się 30 września 1791 roku, na dwa miesiące przed
zgonem 35-letniego kompozytora. Premiera nie została
przyjęta zbyt owacyjnie, ale już od drugiego przedstawi-
enia nowa opera zyskała aplauz, który rósł jak lawina.
Radosne zwycięstwo przyszło za późno. Zbliżająca się
śmierć nie mąciła jednak spokoju ducha tego głęboko
wierzącego człowieka, nie przerażała go ani nie skłaniała
do rozpaczliwego buntu. Jeszcze dawniej w pełni sił
Mozart pisał w jednym ze swych listów: *Śmierć jest
najlepszą przyjaciółką człowieka oraz ostatecznym celem
naszego życia*. W pośpiechu, w jakim zawsze tworzył
ofiarował i teraz nieubłaganej zwiastunce natchnione
śpiewy *Requiem*. Ale i w tym ostatnim dziele, mimo grozy
rzeczy ostatecznych, ileż znajdujemy spokoju i pogodnej
rezygnacji, jakby przyjaznego pożegnania z ukochaną
wesołością i szlachetną mądrością *Zaczarowanego fletu*,
tego testamentu wiary w dobroć i radość życia.



Scena z II aktu „Zaczarowanego fletu”, Wiedeń 1794

Wystawiając *Zaczarowany flet* Teatr Wielki zapoznaje publiczność łódzką z trzecią (po *Così fan tutte* i *Urowadzeniu z seraju*) premierą mozartowską. Warto też przypomnieć, że łódzki zespół operowy ma na swym koncju artystycznym wystawionego przed laty *Don Juana*, a nie obce jest też naszemu miastu *Wesele Figara*, które oglądaliśmy w tym sezonie w wykonaniu zespołu Opery z Lipska. W ten sposób pięć najslawniejszych oper Mozarta ujrzało już światła łódzkiej sceny.

Dr Zygmunt Latoszewski

Schiller do Goethego, 29 grudnia 1797:

Zawsze darzyłem całkowitym zaufaniem operę, bowiem dało się z niej rozwinąć tragedię w jej szlachetnej postaci. Opera nastraja umysł poprzez potęgę muzyki do przeżycia czegoś niezwykle pięknego. Tutaj sam patos staje się swobodną grą, ponieważ towarzyszy mu muzyka, a zjawiska cudowne, które będą miały miejsce spowodują, że i temat stanie się obojętniejszy.

Goethe do Schillera, 30 grudnia 1797:

Pańskie opinie co do gatunku jakim jest opera potwierdzają się w całej rozciągłości w najnowszym utworze pt. „Zaczarowany flet”. Jest to jednak ze względu na swą doskonałość dzieło zupełnie odosobnione, a z powodu śmierci Mozarta znikły wszelkie widoki na powstanie czegoś podobnego.



Emanuel Schikaneder

MOZART I SCHIKANEDER

Pierwsze kontakty Wolfganga A. Mozarta z Emanuelem Schikanederem datują się od roku 1780. Wtedy to, po wspólnym skonfrontowaniu swoich stanowisk na temat przyszłości teatru niemieckiego, Mozart rozpoczyna pracę nad *Urowadzeniem z seraju*, by – jak to określili wspólnie z Schikanederem – stworzyć niemiecką operę, której idee odpowiadałyby wymogom ówczesnych czasów. Zgodnie z duchem epoki kultura zaczynała wtedy coraz bardziej przeradzać się w sztukę mieszczańską, tworzyła swoich własnych przedstawicieli i niosła nowe środki wyrazu. Mozart staje się jednym z najbardziej konsekwentnych przedstawicieli tego nurtu. W imię nowych idei odważył się wieść żywot niezależnego mieszczańskiego artysty, co w owych czasach było rzeczą zupełnie nową, nieomal skandaliczną. Decyduje się tedy Mozart na zerwanie stosunków ze swym chlebodawcą, arcybiskupem salzburskim, i osiada w roku 1781 w Wiedniu spodziewając się poparcia ze strony cesarza Józefa II, któremu również leżała na sercu walka o nową sztukę i kulturę niemiecką.

Aby złamać hegemonię włoskiej opery w Wiedniu Józef II stwarza szerokie możliwości dla powstania niemieckiego singspielu, w wyniku czego dochodzi w roku 1782 do premiery wymienionego *Urowadzenia z seraju*. W dwa lata później cesarz sprowadza do Wiednia Emanuela Schikanedera, któremu poleca wystawianie niemieckich oper na scenie Kartnerter Theater.

Swoją działalność w Wiedniu Schikaneder rozpoczyna nowym opracowaniem *Urowadzenia z seraju*. Jednakże jego wysiłki ponoszą całkowitą klęskę. Nie zrażony jednak niepowodzeniem Schikaneder rozpoczyna swoją działalność na scenach poza Wiedniem, wprowadzając tam rodzime wodewile i śpiewogry. Sama więc tylko ta strona jego działalności oddaje ważkość postaci Schikanedera w ówczesnych czasach i pozwala go wymienić obok takich ludzi teatru jak Lessing, Schröder czy Iffland. Mianowany w roku 1789 dyrektorem teatru w Wiedniu, Schikaneder ma ułatwione zadanie i rozpoczyna pracę

nad stworzeniem zarówno nowego repertuaru, jak i odpowiedniego zespołu ludzi do pracy. Program wystawianych przez niego utworów odpowiadał w pełni humanistycznym idealom i narodowym interesom niemieckiej burżuazji. Obok rzeczy popularnych teatr Schikanedera wystawia najlepsze utwory powstałe w okresie Oświecenia: Lessinga, Goethego, Schillera, tragedie Szekspira oraz komedie Beaumarchais'a. Przede wszystkim jednak Schikaneder daje pierwszeństwo śpieworgom i operom Mozarta, Standfussa czy Bendi.


Okres wiedeński połączył na stałe Schikanedera z Mozartem. Obaj twórcy opery niemieckiej znaleźli tutaj możliwość wspólnej pracy artystycznej. Przy wydajnej pomocy Mozarta rozpoczyna Schikaneder pracę nad librettem, które miało dać Mozartowi możliwość stworzenia dzieła muzycznego stanowiącego podstawę a zarazem wzorzec dla dalszego rozwoju niemieckiej opery.

Sukcesem wieńczącym wysiłki obu przyjaciół było wystawienie *Zaczarowanego fletu* w dniu 30 września 1791 roku. Dzieło to zostało przyjęte z jeszcze większym entuzjazmem niż wystawione dziesięć lat wcześniej *Urowadzenie z seraju* będące przecież wydarzeniem równie epokowym i liczącym się w historii niemieckiego singspielu. Słusznie uważa się dziś Schikanedera za drugiego „ojca” *Zaczarowanego fletu*. Zasługi jakie położył, aby dzieło to zajęło w dziejach teatru tak poczesne miejsce, są bezporne i nie mogą zostać przecenione.

Schikaneder bowiem nie był tuzinkowym dyrektorem wystawiającym błazeńskie komedie, za jakiego przez długi czas uchodził. Był on bezprzecnie jednym z najbardziej znaczących ludzi teatru tego okresu, artystą walczącym konsekwentnie o niemiecką operę narodową. Jest też współtwórcą dzieła operowego, które po raz pierwszy przełamało hegemonię opery włoskiej używając do tego środków wyrazu zgodnych z duchem Oświecenia – przekazując aktualne do dziś idee humanizmu.

*opr. na podstawie artykułu D. Uhriga
zamieszczonego w programie Staats-
oper w Dreźnie*

Emanuel Schikaneder w roli Papagena w premierowym przedstawieniu „Zaczarowanego fletu”,
rys. J. Albertiego.





Największym dziełem Mozarta pozostanie „Zaczarowany flet”, ponieważ w tym właśnie dziele ukazał się on światu jako niezrównany mistrz niemieckiej opery. W „Zaczarowanym flecie” użyte są bowiem wszystkie gatunki muzyki od pieśni poprzez chorał aż do fugi.

Ludwig van Beethoven

Kwintesencja wszystkich najszlachetniejszych kwiatów sztuki wydaje się być tu zjednoczona i stopiona w jeden wspaniały bukiet. Jaka niewymuszona a jednocześnie szlachetna popularność każdej melodii, od najprostszej do najpotężniejszej.

Tworząc to geniusz Mozarta wykonał zbyt duży krok: tworząc niemiecką operę dał światu dzieło mistrzowskie, skończenie doskonałe, niemożliwe do prześcignięcia.

Ryszard Wagner

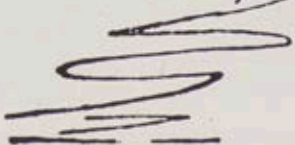
Wunsch
Kopie im Fall eines Unfalls, auch Waisen! —

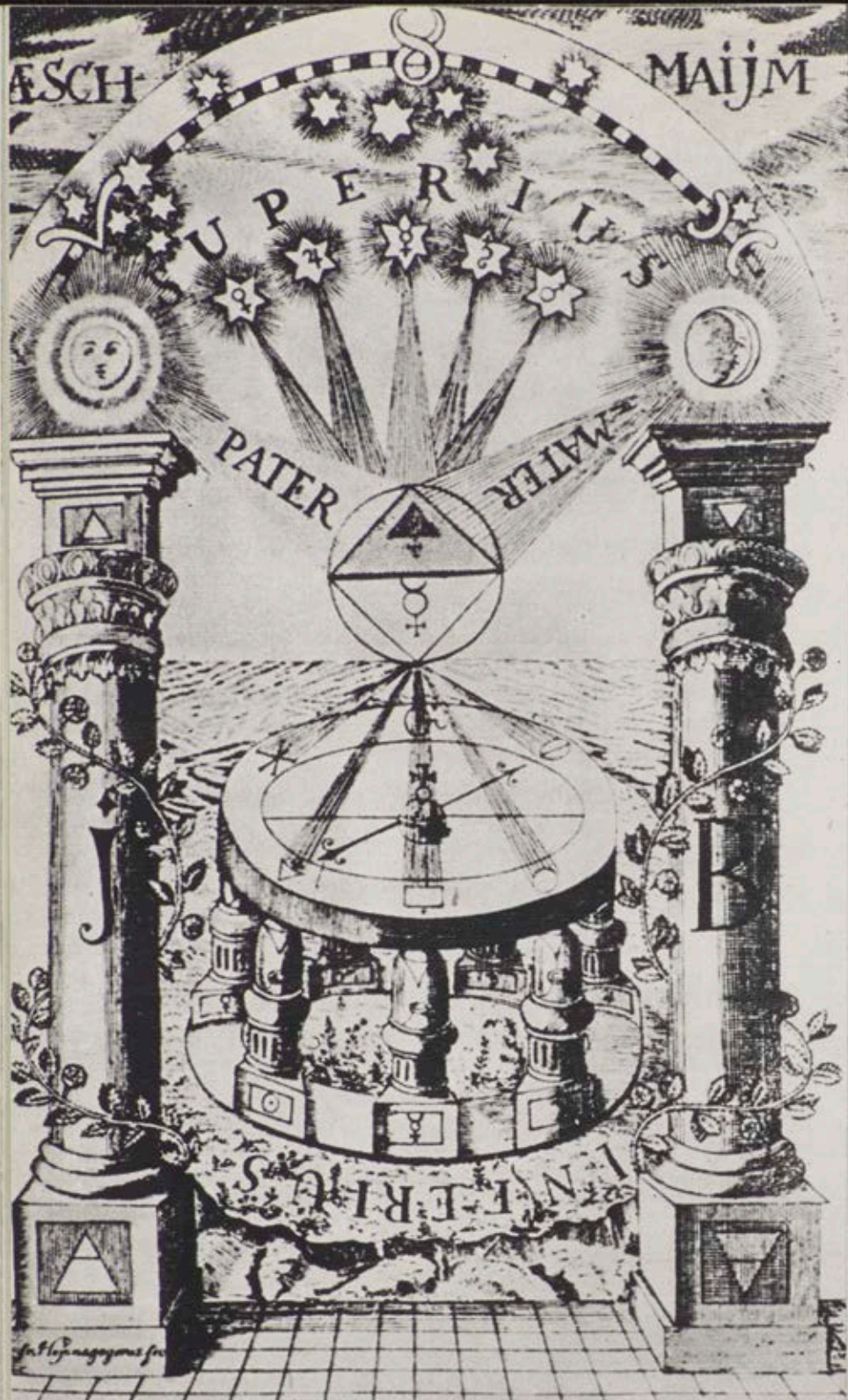
Leben davon ist das die Tugend, die man aber so still bei
allzeit. — Jedem dieser Mann und Wirt und das
Blödsinnig sein im ersten Welt wird hier großartig wieder.
Johann — und im 2. Welt das Leben bringt —
{ und mich aber um meine Gesundheit, die ich nicht verliere!
— man soll wohl bei sich und immer mehr sich gegen die
Kleinigkeiten behaupten, — nicht auf die unangenehme
Eigenschaft mit sich zu setzen, die man kein Spielchen da
zu finden hat: 2. Fortschritt in der — dem Leben ist es
im 14. Jahre meines Lebens. — Dem Kind, das ich
Johann Joseph de Prinzip Wirt und Wirt Wirt Wirt
Wohlgemut ist ein frohes Glück, das ich, wenn ich
Instrumental ist für das ganze Kind bei Theater.
im Jahre fünfzig ist kein ein Brief zu Franz von Neudorf;
— Die fünfzigsten sind alle, wohl; — mich erscheint die
mit der kleinen Brief zu die nächsten Jahre — und ich bin
ich ist fast nicht möglich! — gering — die ersten, die alle
Die fünfzig nächsten meines nächsten Augen. —

Wiedeń 7/8 października 1791

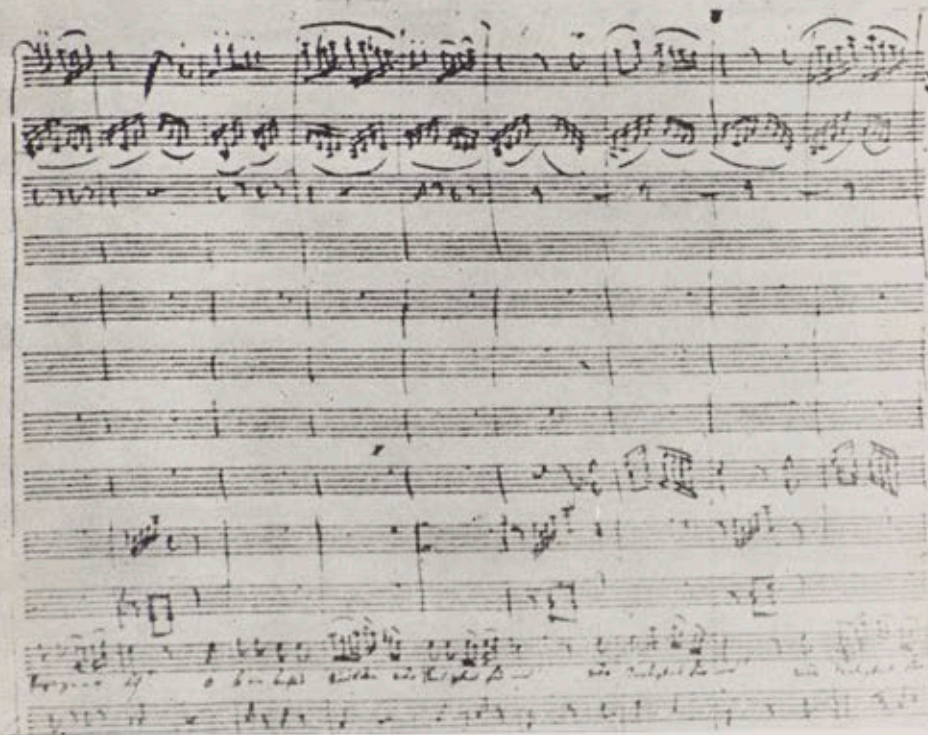
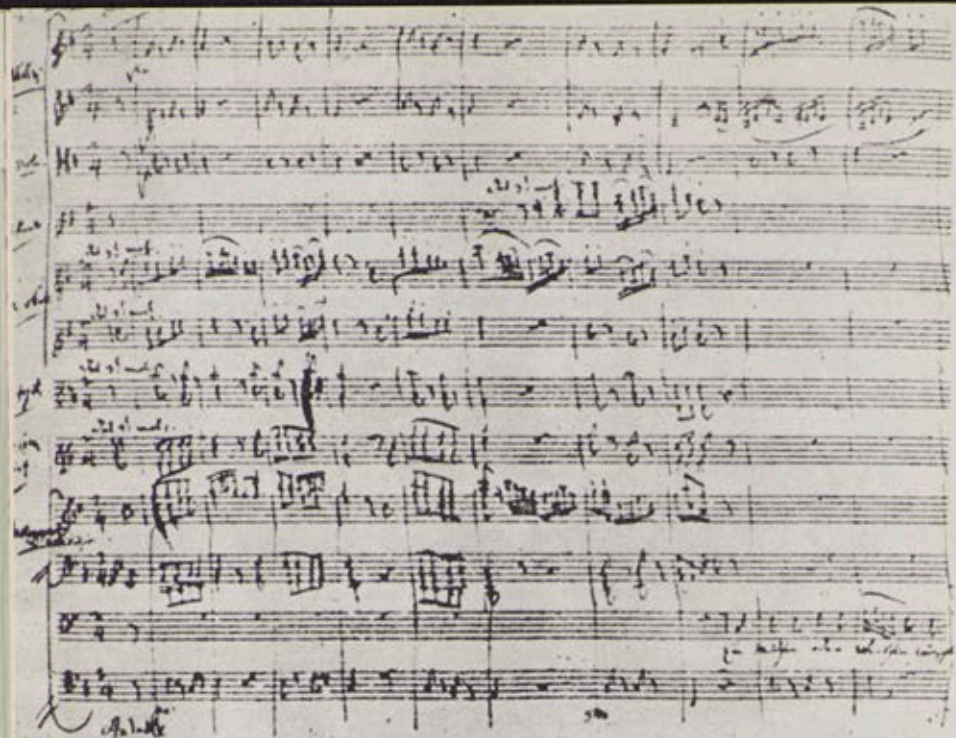
Właśnie wracam z mojej opery „Flet czarodziejski” – teatr był pełen jak zawsze. Duet Papagena z Pamiłą i dzwonki w pierwszym akcie powtarzano, w drugim akcie tercet chłopców. Co mnie jednak cieszy najbardziej, to niekrzykliwe, spokojne powodzenie – widać jak się podoba moja opera, i to co raz więcej. A teraz o moim trybie życia: zaraz po Twoim odjeździe grałem dwie partie bilardu z panem Mozartem, tym co napisał operę dla teatru Schikanedera. Potem sprzedałem moją szkapę za czternaście dukatów, potem zawołałem Józefa Primusa i kazałem sobie przynieść czarnej kawy, do której ćmiłem wspaniałą fajkę, potem instrumentowałem prawie całe Rondo dla Stadlera(...). Teraz jem za Twoje zdrowie – właśnie bije jedenasta. Może już śpisz? Pst, pst, pst! nie chcę Cię budzić!

W. A. Mozart





„Kompas mędrców” – rycina masońska z roku 1779

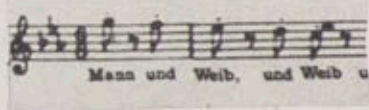
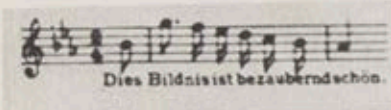


Fragment partytury „Zaczarowanego fletu”.
Aria Papagena „Ein Mädchen oder Weibchen”

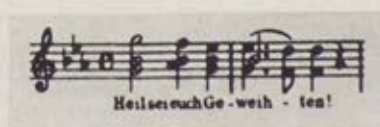
MUZYCZNY KLUCZ DO „ZACZAROWANEGO FLETU”

Niewiele dzieł z tradycyjnego repertuaru jest tak wysoko cenionych jak opery Mozarta. Ich ensemble, instrumentacja, liryzm oraz muzyczny rysunek postaci nadal zyskują uznanie wśród znawców jak i u tzw. szerokiej publiczności. Ukazują niezwykle wyczucie sceny, przy pomocy którego Mozart ożywił starzejące się formy opery osiemnastowiecznej. Mozartowski dobór tonacji był często przedmiotem studiów, jednakże stosunkowo niewiele powiedziano do tej pory o wpływie estetyki osiemnastowiecznej na kompozytora. Niezwykle ważny był „system kojarzenia” tonacji, który stosowali w różnym stopniu wszyscy kompozytorzy tego okresu. System ten został skodyfikowany przez teoretyków Daniela Ch. Schubarta i Johanna G. Waltrhera oraz przez kompozytorów C.P.E. Bacha, Rameau i Gretry'ego. Z ich traktatów dowiadujemy się o jasnych tonacjach, które obrazowały zwycięstwo i triumf; ciemnych tonacjach, które obrazowały śmierć; subtelnym tonacjach, które odzwierciedlały świat realny albo sugerowały mistyczny.

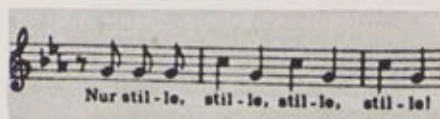
Mimo, iż wszystkie opery Mozarta ukazują wpływ systemu kojarzenia tonacji, to jednak „Zaczarowany flet” reprezentuje najlepiej myśl i ducha osiemnastego wieku. Nigdzie tak dobrze nie widać tego jak w doborze tonacji dla opery: Es-dur była tonacją modlitwy, świętej miłości i zbliżenia do Boga, oficjalną tonacją rytuału masońskiego. „Zaczarowany flet” nie tylko zaczyna się i kończy w tej tonacji, ale każdorazowe jej użycie łączy się z będącym u podstaw ideałem humanitarnym lub z miłością Tamina i Paminy. Zarówno Tamino, jak i Pamina śpiewają o miłości w tonacji Es-dur, Tamino w swej arii portretowej, a Pamina w duecie z Papageno. Każde z nich mówi o miłości w kategoriach boskich:



Gdy Tamino poznał już istotę nauk kapłańskich i zostaje przyjęty do grona wtajemniczonych, słyszymy majestatyczny chór w Es-dur:



C-moll, minorowy odpowiednik tonacji Es-dur, był tonacją śmierci. Słyszymy ją w scenie początkowej, gdy Tamina ściga wąż, później zaś w ponurym ostrzeżeniu Mężczyzn w zbrojach oraz w krótkiej scenie, w której Królowa Nocy, Try Damy i Monostatos podążają ku świątyni Sarastra:

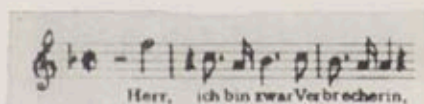


Arcykapłan śpiewa w tonacji c-moll, gdy oznajmia Tamini, że ci, których nikt nie kocha uciekają się do zemsty i doprowadzają do własnej zguby. Wszystkie pasaże w tej tonacji są krótkie, lecz obecność śmierci jest niedwuznaczna.

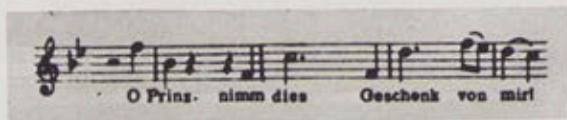
Schylek osiemnastego wieku był okresem niepokoju zarówno pod względem politycznym, jak i społecznym. Ludzie szukali w sztuce rozrywki i byli szczęśliwi, gdy muzyka brzmiała radośnie lub spokojnie. Prowadziło to do częstszego używania tonacji majorowych niż minorowych oraz nadało szczególne znaczenie tonacjom G-dur oraz F-dur.

W „Zaczarowanym flecie” Papageno, uosobienie wszystkiego co ludowe, śpiewa większość swych partii solowych w tonacji G-dur, a nawet gra w tej tonacji na piszczałce. Inne momenty komiczne, jak duet Monostatos i Papagena oraz kwintet z aktu II, również są w tonacji G-dur. F-dur użyta jest tylko raz w arii „Dziewczątka lub kobiety spragniony jestem dziś”. Dlaczego Mozart skomponował inne partie solowe Papagena w G, a tę właśnie w F? Jeśli chodzi o skalę głosu, pozostaje ona zasadniczo niezmieniona, a dzwoneczki grają w obydwu tonacjach. Warto jednak zauważyć, że każda z pięciu głównych tonacji opery: Es, B, C, G i F jest używana dla trzech odsłon. Gdyby powyższa aria została skomponowana w G, wtedy cztery odsłony byłyby w G, a tylko dwie w F. Skoro tak wiele spraw w „Zaczarowanym flecie” dotyczy masonerii i symbolicznej liczby „3”, czy przypadkiem nie jest to jeszcze jeden przykład wpływu wolnomularstwa?

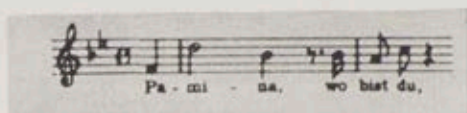
Tonacja F należy do Sarastra i jego kapłanów. Gdy inni bohaterowie śpiewają w tej tonacji, zazwyczaj zwracają się do Sarastra, lub śpiewają o nim. Przykładem tego może być aria Paminy po jej nieudanej ucieczce:



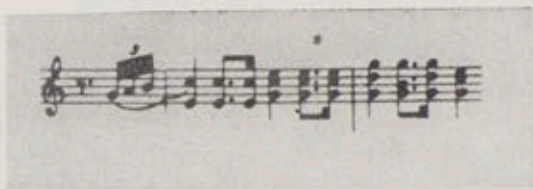
Delikatny B-dur był tonacją miłości. Królowa Nocy śpiewa w niej, gdy opowiada o miłości do swej córki, która została uprowadzona do pałacu Sarastra. Gdy Tamino otrzymuje zaczarowany flet jako dowód wdzięczności Królowej, ta partia również jest utrzymana w tonacji B-dur.



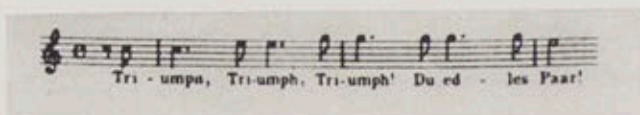
Duet Tamina i Papagena w II akcie, kiedy to po rozstaniu z Pamią księżę wspomina miłość i przywiązanie ukochanej, również skomponowany jest w B-dur:



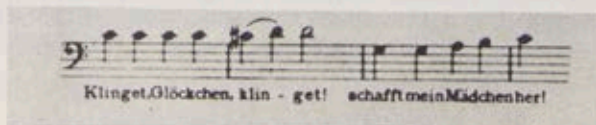
C-dur uważana była przez wielu kompozytorów osiemnastego wieku za najjaśniej brzmiącą tonacją. Była szeroko stosowana w muzyce wojskowej oraz do wyrażania radości i triumfu. Ponieważ „Zaczarowany flet” przedstawia triumf mądrości, jest rzeczą zrozumiałą, że znaczna część opery została skomponowana w tej promiennej tonacji. Sarastro pojawia się po raz pierwszy w takim oto momencie:



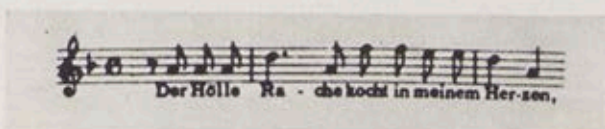
Nie bez znaczenia jest również fakt, że cała scena prób ognia i wody utrzymana jest w tej samej tonacji. Zaczyna się pantomimą, podczas której Tamino i Pamina przechodzą przez pieczary: Słyszymy jedynie krótkie wypowiedzi kochanków i wzbijającą się muzykę fletu w C-dur. Gdy próby zakończyły się szczęśliwie, chór sławi triumf młodej pary:



Nawet Papageno ma swój moment chwały, gdy rozbrzmiewają zaczarowane dzwoneczki w oczekiwaniu na Papagenę:

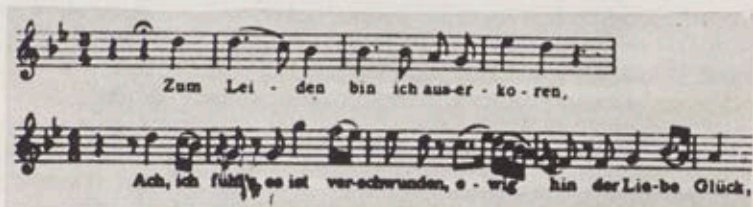


W „Zaczarowanym flecie” spotykamy też inne tonacje stosowane tylko dla jednej odsłony. D-moll to tonacja zemsty i przykładem może być aria Królowej Nocy w akcie II, kiedy to rzuca ona Paminie sztylet i rozkazuje zabić Sarastra:



Dla wyrażenia melancholii, żalu i rozpaczycy służyła wówczas tonacja g-moll, której Mozart używał z niesłychaną subtelnością.

Królowa Nocy oplakuje nieobecność córki, w innej odsłonie Pamina myśli o śmierci wierząc, że Tamino jej już nie kocha – każdy z tych momentów jest wzruszającym obrazem smutku:



Z tonacją g-moll kojarzyły się zawsze patetyczne i wzniosłe treści i dlatego też udane samobójstwo Papageno napisane w tej tonacji musiało brzmieć szczególnie zabawnie dla osiemnastowiecznej widowni. Zamiast rozpaczającego sopranu słyszymy tu dojrzały baryton, który w dodatku okazuje się być tchórzem. W tej krótkiej parodii Mozart stworzył jedną z najbardziej kunsztownych scen.

Wydaje się, że nie powinniśmy ignorować znaczenia systemu kojarzenia tonacji w muzyce osiemnastowiecznej, a świadomość istnienia barw tonacji w „Zaczarowanym flecie” pozwoli nam na lepsze zrozumienie dzieła i wyniesie nasz zachwyt nad osiągnięciem kompozytora o szczybel wyżej.

**Fragmenty artykułu Carla Fausta
"Seven Keys to the Flute", Opera News,
styczeń 1970.**

Mozart nie stworzył jeszcze nigdy czegoś równie elastycznego i zwiewnego jak postaci trzech Dam Dworu, nigdy nic tak świeżego i przejrzystego jak arie Papagena, czegoś tak wzniosłego jak chóry kapłanów, czegoś tak czystego jak tria Chłopców. Orkiestra zaś wydaje się być w pełni podporządkowana życzeniom zaklętego fletu; nawet jeżeli flet milczy, zda się, że gra.

Romain Rolland

JÓZEF KAŃSKI

OPERA BEZ POLSKICH TRADYCJI?

Kiedy Dyrekcja Teatru Wielkiego w Łodzi zwróciła się do mnie z propozycją napisania artykułu o polskich tradycjach Mozartowskiego „Zaczarowanego fletu”, znalazłem się w nielada kłopotcie i pierwszą moją myślą było – po prostu odmówić „z przyczyn zasadniczych”.

Z przyczyn zasadniczych, czyli po prostu z braku faktycznego materiału. Trudno bowiem o inne operowe dzieło wysokiej rangi i należące do tzw. wielkiego repertuaru, które na polskich scenach tak wątlą miałoby historię. Po namyśle jednak przyszedłem do wniosku, że warto i te skromniutkie polskie dzieje Mozartowskiego arcydzieła podać do wiadomości miłośnikom opery.

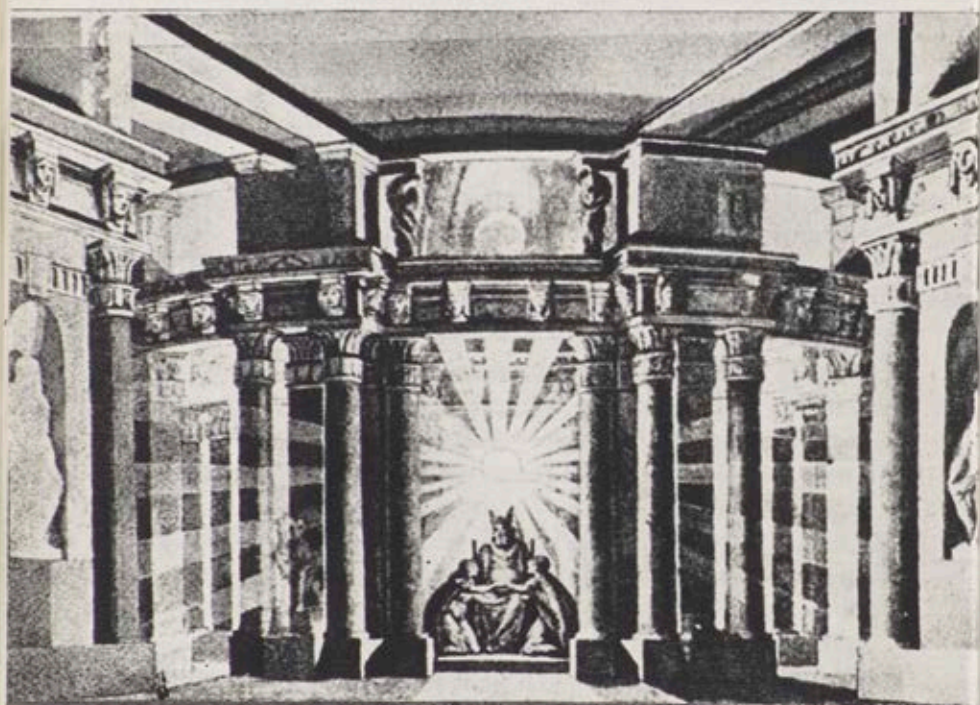
Początki nie były najgorsze: już bowiem w 1802 roku „Zaczarowany flet” wystawiony został przez zespół tak zasłużonego dla ojczyznej sceny (również operowej!) Wojciecha Bogusławskiego w warszawskim Teatrze Narodowym, mającym naówczas swą siedzibę przy placu Krasińskich. Przedstawienie reżyserował Wojciech Bogusławski, który też wystąpił w partii Papagena, kierownictwo muzyczne sprawował Józef Elsner, zaś scenografię projektował Antoni Smuglewicz.

Powodzenie opery musiało być duże, bowiem w ciągu niewielu stosunkowo sezonów powtórzono ten spektakl

przeszło 60 razy, co w tamtych latach było liczbą bardzo wysoką. Istnieje jednak podejrzenie, iż powodzenie owo wynikało w pewnej mierze z przyczyn pozamuzycznych i miało jedno ze swych źródeł w bardzo podówczas ożywionej na terenie Warszawy działalności łóż masońskich (wolnomularska tematyka w „Zaczarowanym flecie”, to problem do osobnych rozważań).

W drugiej bowiem ćwierci XIX wieku Mozartowskie arcydzieło znika z repertuaru, nie wchodzi na scenę nowowypbudowanego Teatru Wielkiego i ... ten stan rzeczy, jeżeli idzie o Warszawę, trwa aż po dzień dzisiejszy.

Na innych polskich scenach historia „Zaczarowanego fletu” rozpoczęła się dopiero po drugiej wojnie światowej. Rzecz bowiem charakterystyczna, że np. na scenie Opery Poznańskiej grano w międzywojennym okresie, kiedy scena ta szczyliła się znakomitym poziomem i bogatym a ciekawym repertuarem, wszystkie „najważniejsze” – o ile można użyć takiego określenia – operowe dzieła Mozarta, a więc „Don Juana”, „Wesele Figara”, „Uprowadzenie z seraju”, a nawet „Cosi fan tutte”, to jednak po „Zaczarowany flet” nikt nie odważył się sięgnąć. Dopiero 18 czerwca 1967 roku wprowadził to dzieło na poznańską scenę ówczesny jej dyrektor Robert Satanowski, sam obejmując kierownictwo muzyczne, oprawę scenograficzną powierzając jednemu z najświetniejszych w tej dziedzinie artystów – Andrzejowi Majewskiemu, do reżyserii zaś zapraszając z NRF Kurta Pscherera. Główne partie śpiewali: Krystyna Pakulska, a później Zdzisława Donat (Królowa Nocy), Marian Kouba (Tamino), Bożena Karłowska (Pamina), Henryk Łukaszek (Sarastro), Jan Czekay (Papageno). Znacznie wcześniej trafił „Zaczarowany flet” na sceny Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu i Katowicach. Tam bowiem premiera miała miejsce 12 czerwca roku 1954; inscenizował spektakl Bolesław Fotygo-Folański, jeden z największych dziwaków i oryginałów w powojennych dziejach naszego teatru, postać jakby żywcem wyjęta z kart jakiejś barwnej książki o dziejach dawnej artystycznej cyganerii, z epoki fin de siècle’u – ale zarazem artysta całą gębą, pełen niezwykle zgoła fantazji i twórczej inwencji, to też choć minęło lat blisko dwadzieścia i choć w międzyczasie Fotygo-Folańskiego zabrakło już pośród żyjących, przedstawienie owo wciąż trwa w niezmiennym



Projekty dekoracji Antoniego Smuglewicza
do „Zaczarowanego fletu”, Warszawa 1804,

kształcie w repertuarze Opery Śląskiej. Zmienił się tylko – już wielokrotnie – wykonawcy. W premierowym przedstawieniu brali udział m.in. Natalia Stokowacka, Pola Bukietyńska, Bogdan Paprocki, Antoni Majak i Tadeusz Świechowicz, dyrygował Włodzimierz Ormicki, scenografia była dziełem Stanisława Jarockiego. Tylko do roku 1970 kroniki Opery Śląskiej notują 157 przedstawień opery Mozarta – liczba na nasze stosunki imponująca. Warto jeszcze wspomnieć o przedstawieniu „Zaczarowanego fletu” zrealizowanym przed kilku laty przez zespół Teatru Muzycznego w Bydgoszczy. A obecnie – wolno przypuszczać, iż premiera na scenie łódzkiego Teatru Wielkiego rozpocznie nowy rozdział w polskich dziejach Mozartowskiego arcydzieła.

Józef Kański

CZARODZIEJSKIEGO FLETU CZĘŚĆ DRUGA

(fragment)

*(Tylna zasłona otwiera się. Scenografia jak w „Czarodziej-
skim Flecie”. Po lewej stronie ogień, male otwarte wzgórze,
dalej woda, powyżej skała bez świątyni. Usytuowanie musi
być takie, aby wyglądało, iż idąc ze skały można zejść do
grobowca tylko poprzez ogień i wodę)*

*(Tamino i Pamina schodzą ze skały trzymając pochodnie.
Śpiewają)*

TAMINO

Żono moja, droga moja,
Ach, jak uwolnić syna nam.
Między wodą, między ogniem,
Między grozą i potworem
Spoczął nasz najdroższy skarb.

(Idą przez ogień)

PAMINA

Oto żona, oto matka
Na ratunek syna śpieszy,
Z drogi wodo, z drogi ogniu,
Także ty potworze z grobu
I surowy wartowniku.

*(Wtem nadciąga chmura i zawisa między wodą a ogniem.
Chmura rozstępuje się)*

KRÓLOWA NOCY

Co się tu stało!
Poprzez wodę, poprzez ogień
Szczęście wiodło ich zuchwale
Nuże straży! Wy potwory!
Mężnie stańcie im naprzeciw
I czuwajcie nad moim skarbem.

*(Strażnicy mierzą dzidami w skrzynię, lecz nie zbliżają się
do niej całkiem. Lwy przyłączają się ostrożnie do strażników.
Usytuowanie powinno być symetryczne)*

STRAŻNICY

My bronimy i strzeżemy
Dzidą i potworów paszczą,
O bogini, twego skarbu.

TAMINO
i PAMINA

O mój mężu, mój kochany,
Żono moja, droga moja
Patrz, jak woda, patrz, jak ogień
Sercu matki ustępuje.
Wy strażnicy, miejcie wzgląd.

KRÓLOWA NOCY

Hej strażnicy, bez litości!
Strzeżcie pilnie swego miejsca.

TAMINO
i PAMINA

O biada nam! nam niebogom!
Któż ocali nam nasz skarb?

KRÓLOWA NOCY

Już przedarli się przez strażę.
Niechaj paszcza złych potworów
Wchłonie już ten skarb.

(Chmura oddala się. Cisza)

DZIECKO. *(w skrzyni)*

Oto słyszy ojca głos,
Swej mateczki dźwięczny ton,
Ucho chłopca słyszy ich
I ze snu też budzi się.

TAMINO
i PAMINA

O rozkoszy, pierwsze tony
Swego syna już słyszymy!
Niech nie mamią nas złe czary.
O bogowie, cóż za rozkosz
nasze serca uszczęśliwia.
Niechaj znowu nam zakwili
Syna słodki dźwięczny głos.

CHÓR *(niewidoczny)*

Spokojnie! nie śpi już
Chłopczyk nasz drogi
Już lwy nie groźne mu,
Dzidy nie wrogi.
I ciemne też mroki
rozstąpią się wnet.
Uniesie w obłoki
duchowy swój bieg.

(Pokrywa skrzyni otwiera się. Ze skrzyni występuje GENIUSZ w blasku światel, które są tak ustawione, że jednocześnie oświetlają górną połowę pozostałych postaci. Wtem zbliża się straż z lwami. Straż usuwa Tamina i Paminę)

GENIUSZ

Tu jestem, kochani,
Cały, piękny.
Któż zrodzi udręki
Na widok syna.
W ciemnościach przyszedłem,
W gmachu wspaniałym.
Lecz nie zatracony
W ciemnościach grozy.
Tu grożą dzid ostrza
i chciwe zęby,
szeregi strażników,
smoków potwory;
Lecz nikt z nich nie zdołał
Skrzywdzić to dziecię.

(Gdy strażnicy chcą ugodzić GENIUSZA dzidami, ten wznosi się)

O śmierci

...zważywszy że śmierć
(ściśle biorąc)
jest właściwym celem naszego życia,
od kilku lat zaznajamiam się z tą najlepszą,
prawdziwą przyjaciółką człowieka,
tak że jej obraz
nie tylko mnie już nie odstrasza,
ale raczej uspokaja i koi.
Dziękuję też Panu Bogu
za sposobność (rozumiesz mnie, Ojcze),
która mi pozwoliła w niej
ujrzeć k l u c z
do istotnego szczęścia.

Nigdy nie kładę się spać
nie pomyślawszy,
że nazajutrz, być może
– mimo mego młodego wieku –
już mnie nie będzie.
A przecież żaden człowiek
z tych, co mnie znają,
nie może powiedzieć,
żebym był w obejściu zrzędny albo smutny.
I za tę pociechę
co dnia dziękuję mojemu Stwórcy
i z serca jej życzę
moim bliźnim.

(...) Północ już minęła, była za pięć minut godzina pierwsza, w ową noc z niedzieli na poniedziałek, 5 grudnia 1791 roku. Wolfgang nie żył. Sprawą pogrzebu zajęła się Zofia, gdyż Konstancja załamała się tak, że nie mogła nawet utrzymać się na nogach. Wobec braku pieniędzy w domu, Zofia poszła do Puchberga z prośbą o opłacenie pogrzebu i grobu, ale Puchberg odmówił. Zawsze pożyczal Herr Mozartowi duże sumy, o których zwrot, broń Boże, się nie dopomina, ale teraz, gdy to już nieboszczykowi i tak nie pomoże, po cóż jeszcze miałby wyrzucać pieniądze(...) Zofia więc zwróciła się do najdroższego przyjaciela Wolfganga, van Swietana.

Baron nie ukrywał, że jest w fatalnym nastroju. Wiadomość o zgonie Mozarta zasmuciła go, nie aż tak bardzo jednak, jak by ją odczuł, gdyby Wolfgang nie skrytykował jego symfonii.

Ale Zofii powiedział:

„Oczywiście, nie mogę pozwolić, aby mojego zacnego przyjaciela wrzucono do wspólnej mogiły dla ubogich. Zapłacę za pogrzeb trzeciej klasy”. Najtańszy z pogrzebów, zauważyła w duchu Zofia, jakże tu jednak protestować? Van Swietan wręczył jej dokładnie wyliczoną kwotę: osiem guldenów, pięćdziesiąt sześć grajcarów i dodał trzy guldeny na karawan. Wolfgang akurat tyle wydał na pogrzebanie swego ulubionego szpaka, pomyślała Zofia. Ale Konstancja, załamana, nie wysuwała żadnych sprzeciwów.

Pogrzeb odbył się po południu tegoż samego dnia. Niedużą trumnę wyniesiono z domu na Rauchensteingasse i małym skromnym karawanem powieziono do katedry świętego Stefana, do kaplicy Krzyża Świętego w północnym skrzydle katedry. Niewielu było żałobników: van Swietan, Salieri, Zofia, Anna Gotlieb, Süssmayer. Frau Weber pozostała przy łóżku Konstancji cierpiącej wskutek

szoku. W katedrze panowała cisza, poza tym, że jak zwykle zebrało się tam sporo zakonnicy i zakonników z prowincji, którzy zwiedzali cud chrześcijaństwa, kościół w całym cesarstwie najsłynniejszy. Nikt spośród nich nie odwrócił głowy, żeby spojrzeć gdy trumnę wnoszono do kaplicy. Pogrzeby, rzecz na porządku dziennym, a to w dodatku pogrzeb kogoś biednego, nic nie znaczącego, o czym świadczy prosta, zwyczajna trumna drewniana i kondukt tak znikomy.

Zwłoki zostały pobłogosławione, trumnę wyniesiono z powrotem do małego karawanu i woźnica skierował konia na cmentarz.

Był to skromny cmentarz Sankt Marx założony przed pięciu laty w parafii Świętego Stefana dla tych, których nie stać na cmentarz bardziej okazały (...)

Gdy wóz zaczął terkotać po kocich łbach przedmieścia Landstrasse, nikt już za nim nie szedł. Niebo pociemniało, zapowiedź śniegu wisiała w powietrzu i zbyt daleka była to droga dla przebycia piechotą.

Tylko jeden grabarz był na cmentarzu. Nie ma dziś ruchu, powiedział karawaniarzowi, i dalej pracował przy wykańczaniu wspólnego grobu. Był dość stary i głuchy; w tym równo wykopanym, długim, wąskim dole miał już ustawionych kilka trumien. Nazwiska nieboszczyka, które mu podał woźnica, nie dosłyszał, ale wiedział, że to musiał być człek niedużego wzrostu i nieważny, bo trumna mała, a pogrzeb trzeciej klasy. Tylko na takich skromnych pogrzebach nie ma żałobników. Nikt nie chce za nic płacić. Ani jednego guldena.

Karawaniarz zrzucił trumnę na ziemię przy innych trumnach i szybko odjechał. Nie cierpiał pogrzebów tego rodzaju.

Zwłoki Wolfganga znalazły się w tym wspólnym grobie pod potrójną warstwą trumien, wśród setki bezimennych zwłok.

Ten dzień, piękny i promienny, będę pamiętać przez całe życie.

Dotąd jeszcze, cicho, jakby z oddali słyszę czarodziejską muzykę Mozarta. Tak bywa z obrazami, które utrwalają się w naszych sercach, z pięknymi obrazami, które wywierają zbawczy wpływ na nasze istnienie, a których nie zatrze czas ani żadne inne okoliczności.

Och, Mozarcie, nieśmiertelny Mozarcie! Jakże wiele, jak nieskończenie wiele takich obrazów pięknego, lepszego życia utrwaliłeś w naszych sercach.

Franciszek Schubert

OD REŻYSERA

Nie tu miejsce na polemikę z najrozmaitszymi objaśnieniami „Zaczarowanego fletu” i z najrozmaitszymi poglądami na to unikalne w kulturze europejskiej dzieło. Tylko dla porządku pragnę przedstawić moje mniemanie o librecie, które budziło i budzi największe spory wśród znawców przedmiotu.

Spod baśniowego przybrania i formy śpiewogry wylania się zadziwiająca harmonia, pięknem i głębią architektura filozoficznej i etycznej myśli, godna genialnej muzyki Mozarta i – co należy zauważyć – inspirująca jej stworzenie.

Trzej Chłopcy na służbie Królowej Nocy i Monostatos na służbie u Sarastra to koronne argumenty egzegetów, głoszących pogląd o jawnych niekonsekwencjach libretta, spowodowanych jakoby jego pośpieszną przeróbką na skutek komercyjnej konieczności. (W czerwcu 1791, a więc w trakcie pracy Schikanedera i Mozarta nad „Zaczarowanym fletem” konkurencyjny teatr wystawił operę Müllera i Perineta pt. „Kasperl, der Fagottist oder die Zauberzither”, której libretto było rzekomo podobne do libretta „Fletu”. Nawet Walter Felsenstein, jeden z największych dziś autorytetów teatru muzycznego, doceniający Schikanedera i zwalczający energicznie pogląd o nieskładności jego tekstu, objaśnia problem Trzech Chłopców i Monostatosa w sposób tak naiwnie socjologizujący, iż w gruncie rzeczy opowiada się za zwalczaną teorią.

Sądzę, że opis świata w „Zaczarowanym fletcie” bliski jest heraklitejskiej koncepcji wszechrzeczy i późniejszym jej rozwinięciom. Główny konflikt utworu, konflikt dzielący Królową Nocy i

Sarastra jest w istocie obrazem wieczystej walki przeciwieństw i ich jedności. To właśnie dlatego Trzej Chłopcy są jakby smugą słońca w krainie mroku, a Monostatos jej cieniem w królestwie światłości. Postaci utworu uosabiają walkę sprzecznych sił i pierwiastków: nocy i dnia, dobra i zła, męskiego i kobiecego, wreszcie dionizyjskiego i apollińskiego, nierozdzielnie ze sobą splecionych i przenikających się wzajem.

Libretto ukazuje również naturę ludzką, znów jakby rozłożoną na kilka elementarnych składników, wcielonych w różne postaci. Dopiero razem wzięte przedstawiają one pełny wizerunek człowieka, jego zachwycającego i mrocznego bogactwa, przyrodzonych cech i skłonności, wewnętrznych powikłań i przeciwieństw oraz różnych stopni jego duchowego rozwoju.

W pełnym sprzeczności, ruchu i zmienności świecie, gdzie nic nie jest absolutnym złem ani absolutnym dobrem, człowiek – by stać się człowiekiem – musi przestrzegać etycznego porządku, który sam sobie ustanowił, w zgodzie ale i w niezgodzie z własną naturą. Dążenie człowieka do świadomego, ideowego człowieczeństwa, walka o nie ze samym sobą i ze światem – to naczelną ideą „Zaczarowanego fletu”.

Ostatnie ukończone przez Mozarta dzieło, które współtworzył i tworzył podług swego rozumowego i duchowego odczucia i poznania świata jest jego ostatnim intelektualnym i moralnym przesłaniem. Warto się nim przejąć w epoce, w której lekturę zastępuje nam odczytywanie znaków drogowych, refleksję – ruch robaczkowy mózgu wywołany telewizją, godność – posiadane rzeczy, a sumienie – policja i strach.

TREŚĆ LIBRETTA

AKT I

Odsłona pierwsza

Książę Tamino ucieka przed olbrzymim wężem, jednak siły go opuszczają i pada zemdlony. Ratują go Trzy Damy dworu Królowej Nocy, które zabijają węża i udają się do swej pani, aby jej donieść o pojawieniu się Tamina. Ocknawszy się z omdlenia książę spostrzega obok siebie osobliwą postać ludzką, pokrytą piórami. Jest to Papageno, nadworny ptasznik Królowej Nocy. Przyjmuje on podziękowania Tamina, który przypuszcza, że Papageno wyratował go z opresji. Jednak za to kłamstwo spotyka Papagena kara w postaci kłódki, którą zakładają mu na usta powracające właśnie Trzy Damy. Pokazują one Taminowi portret księżniczki Paminy, córki Królowej Nocy. Po chwili nadchodzi sama Królowa Nocy, która błaga Tamina, by ratował Paminę uwięzioną przez złego czarodzieja Sarastra, a w nagrodę obiecuje mu rękę Paminy.

Książę zgadza się z ochotą. Na rozkaz Królowej Nocy damy dworu wręczają Taminowi zaczarowany flet, który ma bronić go przed niebezpieczeństwem. Drogę będą wskazywać Trzej Chłopcy, a towarzyszem w wędrówce ma być Papageno, który otrzymał czarodziejskie dzwoneczki.

Odsłona druga.

Po długiej wędrówce Tamino i Papageno dotarli przed świątynię boga Słońca – Ozyrysa. Tu właśnie znajduje się Pamina, której z rozkazu Sarastra strzeże Murzyn Monostatos, prześladowający dziewczynę swymi zalotami. Papageno zdołał podstępem dostać się do świątyni i spłoszywszy Monostatosa uprowadza Paminę.

Odsłona trzecia.

Tamino prowadzony przez Trzech Chłopców próbuje wejść do świątyni, jednak jeden z kapłanów wyjaśnia mu, że tylko wtedy będzie mógł przekroczyć jej progi, gdy go wprowadzi przyjazna dłoń.

Tamino ukrywa się w pobliskim gaju, gdzie po chwili przybywa Papageno prowadząc ze sobą Paminę. Po pewnym czasie przybiega tam Monostatos ścigający uciekinierów. Papageno zaczyna grać na swych czarodziejskich dzwoneczkach i ich muzyka zmusza Murzyna do nieprzerwanego tańca. Po chwili do gaju przychodzi Sarastro – nie zły czarodziej, jak go przedstawiła Taminowi Królowa Nocy, lecz potężny i dobrotliwy arcykapłan świątyni Słońca, będącej przybytkiem wiedzy i poznania. Sarastro poleca ukarać surowo Monostatosa, Taminowi zaś oświadcza, że aby zdobyć Paminę musi przejść szereg prób.

Pierwszego przekładu libretta „Zaczarowanego fletu” na język polski dokonał Wojciech Bogusławski w roku 1800. Przekład ten spłonął w sierpniu 1944 r. razem ze zbiorami Leona Schillera. Ocalało jedynie kilka arii, m.in. aria Monostatosa (nr 13), która została wprowadzona do łódzkiej inscenizacji i której tekst zamieszczamy poniżej.

Wszystko w świecie chce, lubości,
Kochać rozkosz i zbytki,
A ja mam się rzec miłości,
Żem jest czarny i brzydki?

I mnie serce szepce skrycie,
Żebym kochał dziewczęta,
Żyć bez kobiet całe życie,
Co za męka przeklęta.

Gdy więc czule serce noszę,
Chcę się umizgać trocha.
Ty księżycu, daruj proszę,
Że Murzyn białą kocha.

Ach, jak biała! Muszę całować
Bo mi serce wyskoczy.
Ty księżycu racz się schować,
Albo zamknij twoje oczy.

AKT II

Odsłona pierwsza.

Na uroczystym zgromadzeniu kapłanów Słonecznego Kręgu Sarastro wyjaśnia motywy swego postępowania. Pamina jest przeznaczona z woli bogów na małżonkę księcia Tamina, aby jednak ją zdobyć, musi on zostać poddany próbom hartu ciała i woli.

Odsłona druga.

Tamino zgłasza kapłanowi gotowość do wszelkich ofiar i poświęceń. Papageno nie zdradza zbyt dużego entuzjazmu dla planów Sarastro, ale zgadza się w końcu na widok swej nagrody – ponętnej Papageny. Rozpoczyna się pierwsza próba – milczenie.

Odsłona trzecia.

Monostatos skrada się ku śpiącej Paminie by ją pocałować. Płoszy go jednak pojawienie się Królowej Nocy, która przybyła do krainy Sarastro. To ona jest przedstawicielką ciemnych potęg i odwiecznym wrogiem mądrego Sarastro. Chcąc zniszczyć swego przeciwnika Królowa wręcza Paminie sztylet, by ta zabiła Sarastro i odebrała mu znak Siedmiokrotnego Kręgu Słońca.

Odsłona czwarta.

Tamino mężnie dochowuje nakazu milczenia nawet wobec Paminie. Natomiast Papageno nie zważając na przyjęte zobowiązania beztrudno gawędzi z jakąś starą kobietą, która okazuje się Papageną.

Odsłona piąta.

Tamino i Pamina muszą przejść próbę pożegnania na wieczną rozłąkę. Papageno znów spotyka swą Papagenę w postaci staruszki.

Odsłona szósta.

Zrozpaczona Pamina podejrzewając, że Tamino jej nie kocha pragnie zabić się otrzymanym od matki sztyletem. Ocalają ją Trzej Chłopcy towarzyszący Taminowi.

Odsłona siódma.

Dwaj zbrojni mężowie prowadzą Tamina ku Bramie Strachu, którą młodzieniec odważnie przekracza. Oboje z Paminą przechodzą następnie próbę ognia i wody, która otwiera przed nimi wstęp do świątyni poznania.

Odsłona ósma.

Papageno nadaremnie szuka swej Papageny. Zrozpaczony chce się powiesić na drzewie, lecz Trzej Chłopcy przypominają mu o czarodziejskich dzwoneczkach. Dźwięk dzwoneczków przywołuje Papagenę. Oboje oddają się marzeniom o szczęśliwym małżeństwie i licznych potomstwie.

Odsłona dziewiąta.

Królowa Nocy prowadzona przez zdradzieckiego Monostatos i Trzy Damy usiłuje podstępem wedrzeć się do świątyni, by obalić potęgę Sarastro. Trzy Damy i Monostatos oddają jej hołd jako przyszłej władczyni, lecz gromy i błyskawice wtrącają ich do krainy ciemności.

Odsłona dziesiąta.

W świątyni Słońca Sarastro uroczystie przyjmuje Tamina i Paminę do dostojnego kręgu wtajemniczonych.

REALIZATORZY



Kierownictwo muzyczne
BOGUSŁAW MADEY



Inscenizacja i reżyseria
KAZIMIERZ DEJMEK



Scenografia
ANDRZEJ MAJEWSKI



Kierownictwo chóru
WŁODZIMIERZ POSPIECH

TEATR WIELKI W ŁODZI

Sezon 1972/73

Premiera 3 marca 1973

Dyrektor	STANISŁAW PIOTROWSKI
Kierownik artystyczny	BOGUSŁAW MADEY
Z-ca Dyrektora	ZBIGNIEW PIEKUT
Kierownik Literacki	STANISŁAW DYZBARDIS

Opracowanie programu
Redakcja techniczna
Wydawca

Stanisław Dyzbardis
Leszek Sochaczewski
Teatr Wielki w Łodzi

Nakład I – 15.000 egz.

Cena programu wraz z wkładką obsadową zł. 7.-

Ł.Z.Graf. Zam. 37/D Nakł. 15.000 T-6/397



EGZEMPLARZ
BIBLIOTEKI

