

KOMITET OBCHODU TYGODNIA
ZAMKNIĘCIA ROKU MOZARTOWSKIEGO
W KATOWICACH

Redaktor programu:
M. JÓZEF MICHAŁOWSKI

Opracowanie graficzne i projekt okładki:
JERZY MOSKAL

Przerywniki:
DANUTA KNOSAŁÓWNA

Redaktor techniczny:
JERZY CIEŚLAK

OGÓLNOPOLSKI TYDZIEŃ ZAMKNIĘCIA ROKU MOZARTOWSKIEGO

8·15·XII·1956

KOMITET OBCHODU TYGODNIA
ZAMKNIĘCIA ROKU MOZARTOWSKIEGO
W KATOWICACH

Redaktor programu:
M. JÓZEF MICHAŁOWSKI

Opracowanie graficzne i projekt okładki:
JERZY MOSKAL

Przerywniki:
DANUTA KNOSAŁOWNA

Redaktor techniczny:
JERZY CIEŚLAK

INTERNATIONALE STIFTUNG MOZARTEUM 1881

Ma très chere sœur!

INTERNATIONALE STIFTUNG MOZARTEUM 1881

Wolfgang Amadé Mozart

KOMITET OBCHODU TYGODNIA
ZAMKNIĘCIA ROKU MOZARTOWSKIEGO
W KATOWICACH

Redaktor programu:
M. JÓZEF MICHAŁOWSKI

Opracowanie graficzne i projekt okładki:
JERZY MOSKAL

Przerywniki:
DANUTA KNOSAŁOWNA

Redaktor techniczny:
JERZY CIEŚLAK

INTERNATIONALE STIFTUNG MOZARTEUM 1881

Ma très chere sœur!

INTERNATIONALE STIFTUNG MOZARTEUM 1881

Wolfgang Amadé Mozart

Cena zł 5,–

BIBLIOTEKA GŁÓWNA
1956



PROGRAMY

I

OBJAŚNIENIA

DO

KONCERTÓW I OPER MOZARTOWSKICH

W OGÓLNOPOLSKIM

TYGODNIU

ZAKOŃCZENIA

ROKU MOZARTOWSKIEGO

W KATOWICACH

8 – 15 XII 1956

PROGRAMY



PAŃSTWOWA FILHARMONIA
ŚLĄSKA

Wykonawcy:

ORKIESTRA PAŃSTWOWEJ
FILHARMONII ŚLĄSKIEJ
dr L. REITER (CSR) — dyrygent

PROGRAM:

Symfonia D-dur „Haffnerowska"
(K. 385)

Allegro con spirito
Andante
Menuetto
Finale. Presto

Symfonia g-moll (K. 550)

Allegro molto
Andante
Menuetto
Allegro assai

Symfonia D-dur „Paryska" (K. 297)

Allegro assai
Andantino
Allegro

SYMFONIA

D-dur

„HAFFNEROWSKA"

(K. 385)

SYMFONIA „Haffnerowska" napisana w Wiedniu, w roku premiery „Uprowadzenia z Seraju" rozpoczyna poczet sześciu jego ostatnich symfonii. Pierwotnie miała ona charakter sześcioczęściowej serenady orkiestrowej. Dopiero później kompozytor wyłączył z tego cyklu marsza, który rozpoczynał serenadę i (drugiego) menueta, którego ślad zaginął.

Haffnerowie byli Salzburską rodziną zaprzyjaźnioną z Mozartami. Wspomniana Serenada 20-letniego Mozarta powstała z okazji wesela Elżbiety Haffner, córki salzburskiego burmistrza. W rok po tym, Mozart prowadził w Wiedniu wykonanie tej kompozycji i przy tej sposobności ustalił cztery części symfonii, w postaci dziś nam znanej. Jednak i w tej nowej postaci dzieło zachowuje jeszcze pewne cechy okolicznościowej, „gratulacyjnej" serenady.

Część pierwszą cechuje ton wesoło uroczysty, jakby z rozmysłu nieco pompatyczny. Również i dalsze części mają serenadowy charakter i utrzymane są w tonie 18-wiecznej muzyki towarzysko-rozrywkowej. Niemniej jednak Andante i Menuet już okazują związki z późniejszymi symfoniami kompozytora, tu dopiero szukającego istoty symfonii. Dzięki Toscaniniemu Symfonia „Haffnerowska", od wielu lat już, stała się jedną z najpopularniejszych symfonii Mozarta.

SYMFONIA g-moll

(K. 550)

TRZY ostatnie symfonie Mozarta powstały w nieprawdopodobnie krótkim czasie: trzech miesięcy lata roku 1788. Oznaczają one szczyt symfonicznej sztuki Mozarta, czego nie zdążyli zauważyć jego współcześni.

W roku 1843 pojawia się biografia Mozarta pióra Aleksandra Ułybyszewa, Rosjanina, który swą niezwykłą wnikliwością i trafnością sądu, przed nami staje jako pierwszy poważny „mozartolog". Jego obszerna analiza Symfonii g-moll jest dowodem fachowości muzycznej i intuicji. Ułybyszew już zaczyna wyczuwać nadrzędność muzyki Mozarta, i zarazem pierwszy dokładniej dostrzega w rzekomo zawsze pogodnym geniuszu Mozarta rysy tragiczne i rozterki dramatyczne.

Ryszard Wagner należał do najgorętszych entuzjastów Mozarta, jak należał do nich również „przeciwny biegun" Wagnera — Brahms. Brahms miał w swych zbiorach, jako największą świętość rękopiśmienną partyturę Symfonii g-moll Mozarta. Po śmierci Brahmsa rękopis ten przeszedł do zbiorów wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego. Kiedy w tej instytucji pokazano Toscaniniemu rękopis Symfonii g-moll, maestro ukląkł przed nim.

Symfonia g-moll Mozarta w stylu idealnie jednolita, łączy przecie różne elementy nastrojowe: niepokój z jego opanowaniem, energię z lekką melancholią. Nigdzie nie znać ostrych kontrastów, tak naturalnym tokiem płynie przebieg dzieła, którego przeciwieństwa zdają się tylko silnie spawać formę.

W miesiąc po napisaniu Symfonii g-moll, notuje Mozart w swym spisie kompozycji, ukończenie symfonii „Jowiszowej", tak różnej od jego dwóch poprzednich symfonii. Myślano też, że trzy ostatnie symfonie tworzą jakiś tryptyk symfoniczny. Raczej wydaje się, słuszna uwaga, że Mozartowi, u szczytu jego sztuki symfonicznej, istota symfonii ukazać się miała w potrójnej postaci. Określenie tych „postaci" w słowach, nie jest łatwe.

SYMFONIA

D-dur

„PARYSKA"

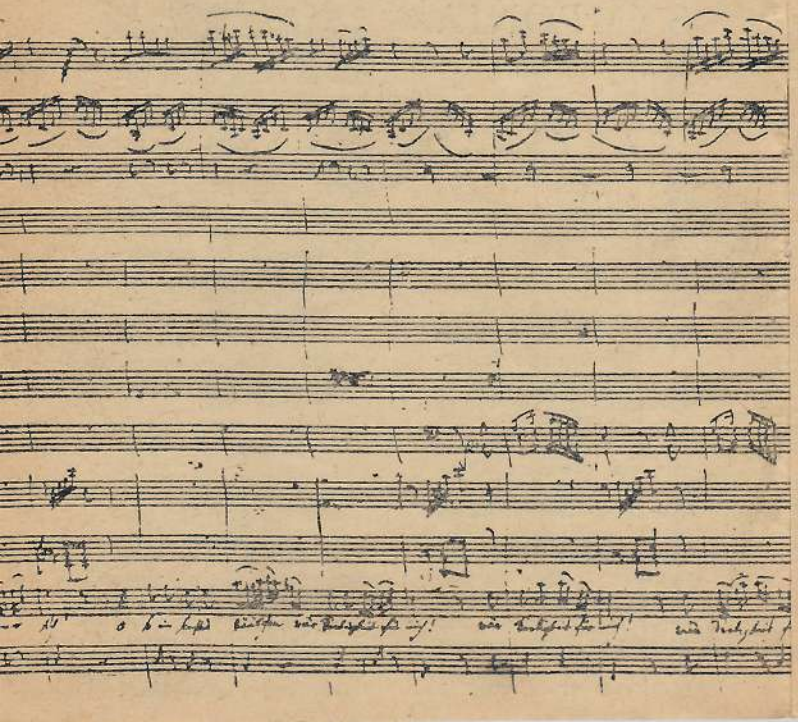
(K. 297)

W LIŚCIE do ojca, pisanym w kilka godzin po śmierci matki, podaje Mozart sprawozdanie o swym kompozytorskim debiucie w Paryżu: „Musiałem na otwarcie Concerts Spirituels napisać symfonię. Wykonano ją w dzień Bożego Ciała, 1778 roku z wielkim applauso... Na próbie byłem przerażony, bo w życiu nie słyszałem nic gorszego. Nie można sobie wyobrazić jak symfonię dwa razy z rzędu przerzępolili... na próbie jest tyle do grania, więc nie było czasu... na drugi dzień byłem zdecydowany wcale nie pójść..." — Poszedł jednak, i jakoś nie był niezadowolony z wykonania, niektóre szczegóły wywołały u publiczności „wielkie applaudissement". Po koncercie poszedł na lody, zmówił różaniec, wrócił do domu. Przy końcu swego, treścią urozmaiconego listu — donosi ojcu, że umarł ten „bezbożny łotr" Voltaire...

Po półrocznym pobycie w Paryżu musi Mozart wracać do Salzburga, gdzie obejmie funkcję „organisty" kapeli arcybiskupiej. Podróż jednak nie była daremna. Kompozytor rozwija się i staje się „światowym". Pierwszą jego symfonią „wielkoświatową" jest właśnie symfonia „Paryska",

pierwsza pisana na wielką i pełną orkiestrę. Miał już wśród swych dzieł trzydzieści kilka utworów szumnie zatytułowanych „symfonia", były to jednak kompozycje wpół kameralne. Dopiero w ostatnich, przedparyskich symfoniach Mozarta znać szukanie prawdziwie symfonicznego zaczynu. Niewątpliwie działa tu przykład Haydna. Mozart zaczyna szukać jednolitości w tematycznym materiale swych symfonii, stara się o indywidualizację nie tylko każdej z czterech części ale i całej symfonii, problem „jedności symfonicznej" przedstawia mu się coraz wyraźniej. Pod tym względem symfonia, „Paryska" jednak n i e jest dowodem postępu. Jest ona dźwiękowo okazała, posługuje się — na owe czasy rewelacyjnie nowymi — efektami orkiestrowymi, „mannheimskimi" crescendami, antyfonalnym przeciwstawieniem instrumentów smyczkowych dętym, skalom granym zespołowo. Jedynie w finale Mozart z poza „mannheimskiego" stylu, wychyla własną fizjognomię, wprowadza wesołe fugata i kanony, partie orkiestrowej polifonii upłynnia finałowym „rozruchem". Specjalnie paryskich elementów nie znajdujemy w tej symfonii. Ale też przedstawicielem paryskiej symfonii tego wieku jest zacny Fr. Gossec, którego dzieła Mozart poznał dopiero później i bez szczególnego dla siebie pożytku.

K. S.



PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA MUZYCZNA W KATOWICACH

KONCERT SYMFONICZNY

Wykonawcy:

ORKIESTRA SYMFONICZNA PWSM

dyrygenci i soliści

PROGRAM:

Uwertura do op. „Uprowadzenie z Seraju" — dyryguje NAPOLEON SIESS (kl. prof. K. Stryji)

Koncert na róg Es-dur Nr 3 (K. 447)

Allegro
Larghetto
Allegro

Solista JÓZEF BREJZA (kl. prof. A. Przybyły) dyr. N. SIESS

Arie:

Misera dove son
E Susanna non vien
Non so piu

Śpiewa ALICJA JABŁOŃSKA (kl. prof. A. Lenczewskiej)

Koncert fortepianowy d-moll (K. 466)

Allegro
Romanza
Allegro assai

solista: ANDRZEJ JASIŃSKI (kl. prof. W. Markiewiczówny)
dyr.: MAREK WITKOWSKI (kl. prof. K. Stryji)

„Les petits riens" — muzyka baletowa

dyr.: ERWIN GABRYSZ
(kl. prof. K. Stryji)



Emanuel Schikaneder
autor i jeden z bohaterów komedii muzycznej Mozarta pt. „Dyrektor teatru".

PAŃSTWOWA OPERETKA ŚLĄSKA
w Gliwicach

DYREKTOR TEATRU
komedia muzyczna w 2 aktach (3 obrazach)

Kierownik muzyczny: A. POPIAŁKIEWICZ
Inscenizacja i reżyseria: D. BADUSZKOWA
Scenografia: A. CYBULSKI
Choreografia: R. PODESZWICKI

Wykonawcy:

Emanuel Schikaneder, dyrektor teatru . . ST. PTAK
Filip, jego siostrzeniec, koncertmistrz . . . R. WOJTKOWSKI
W. A. Mozart, kapelmistrz . . . . . J. POPŁAWSKI
Madame Langé, śpiewaczka, szwagierka Mozarta . . . . . B. NIEŻYCHOWSKA
Madmoiselle Uhlich, śpiewaczka z Passau K. PIETROWSKA
Woźny . . . . . J. ORAWIEC

W akcie I balet „Les petits riens"

OSOBY:

Pasterki: IRENA GRZEGOREK, GENOWEFA MLECZAK, JUDYTA TAMALAK
Pasterze: J. KACAMAN, J. KAUCZOR, F. MOJŻESZEWICZ, Z. WALEROWICZ
Kupido: K. UNGEHEUR
Faun: R. PODESZWICKI
Rusałki: J. TWARDOWSKA, K. ZONZALA
Baletmistrz: J. HECZKO

Rzecz dzieje się w Wiedniu, w roku 1791
Obraz I i III w gabinecie dyrektora
Obraz II na scenie „Theatér an den Wien"

DYREKTOR TEATRU

JAKKOLWIEK Emanuel Schikaneder, brat z tej samej loży wolnomularskiej, starszy był od Mozarta o pełnych lat 8, a i przeżył go o całych lat 11, jakkolwiek był w swoim czasie cenionym aktorem, nawet jako szekspirowski Hamlet, chociaż nazwisko jego znane było jako przedsiębiorczego dyrektora teatru, założyciela „Theater an der Wien", jako śpiewaka operowego i nawet literata, to przecież pamięć o nim krótsza byłaby niż jego życie, gdyby nie związał się z nazwiskiem Mozarta jako autor libretta do ostatniej z serii genialnych oper mozartowskich — do „Czarodziejskiego fletu".

Po raz drugi nazwisko jego z Mozartem splecione zostało w przeróbce komedii muzycznej W. A. Mozarta pt. „Dyrektor teatru", dokonanej — jak głosi napis na wyciągu fortepianowym o prawykonaniu jej w tej formie — w r. 1845 przez niejakiego Ludwika Schneidera. W komedii Ludwika Schneidera dyrektorem teatru jest właśnie Emanuel Schikaneder, a główną postacią kompozytor W. A. Mozart.

Mówimy o przeróbce, gdyż w pierwszej mozartowskiej wersii „Dyrektora teatru" sam Mozart nie występuje, a akcja utworu rozgrywa się w innym okresie. Oryginalna jednoaktowa komedia pod tym tytułem z muzyką Mozarta do libretta Gottlieba Stephanie (tego samego, który dostarczył libretta do „Uprowadzenia z Seraju"), wystawiona została po raz pierwszy w lutym 1786 r. w Oranżerii pałacu Schönbrunn pod Wiedniem. Ponieważ krótki ten utwór zawiera niewiele numerów muzycznych i nie wystarcza na wypełnienie programu całego wieczoru, w latach późniejszych przy jego wystawianiu uzupełniano spektakl innymi wczesnymi operami Mozarta. Grywa się „Dyrektora teatru" w wersji oryginalnej i dziś w podobnych okolicznościach.

Popularność zyskała sobie również i wersja Schneidera. Zasadnicza różnica między postacią oryginalną a wersją schneiderowską sprowadza się do trzech szczegółów: Schneider wprowadza na scenę Mozarta, przenosi akcję z okresu tworzenia „Wesela Figara" (1786) na rok 1791, kiedy kompozytor wespół z librecistą E. Schikanederem pracował nad „Czarodziejskim fletem", wreszcie przy tej sposobności wprowadza Schneider do „Dyrektora teatru" i fragmenty muzyki z „Czarodziejskiego fletu".

Ale i ta wersja, choć dzięki ukazaniu Mozarta na scenie stała się bardziej atrakcyjna, nie wydłużyła komedii dostatecznie. Dlatego to dyrekcja Operetki Śląskiej podejmując się w Roku Mozartowskim pierwszego w Polsce wykonania tej komedii muzycznej przyjęła nową, własną wersję, której autorem jest Danuta Baduszkowa. W wersji tej „Dyrektora teatru" poszerzono o wstawkę baletową. Tym balecikiem są „Drobiazgi„ — „Les petits riens", łącznie z uwerturką i 13 numerami tanecznymi (również do libretta D. Baduszkowej). Na tym wszakże nie kończy się nowość inscenizacji śląskiej, gdyż poza autonomiczną wstawką baletową reżyser wprowadza kilka dalszych utworów Mozarta jak: arię Leporella z „Don Juana" wkładając ją w usta starego portiera teatralnego, arię Figara z „Wesela Figara", którą śpiewa Schikaneder, jak wreszcie sławną pieśń do słów Goethego — „Fiołek" śpiewaną przez samego Mozarta. Koncepcja Operetki Śląskiej jest więc dalszym posunięciem na drodze, na której pierwszy krok postawił Ludwik Schneider w roku 1845.

Prosta fabuła komedii obraca się wokół wieczystych intryg teatralnych. Oto młody skrzypek, koncertmistrz w orkiestrze teatralnej dyrektora Schikanedera chciałby wprowadzić swoją narzeczoną na stanowisko primadonny. Cóż, kiedy choć panna Uhlich posiada i głos i tzw. warunki sceniczne, jest niestety osobą młodą i nieznaną, a dyrektor potrzebuje sławnych nazwisk dla ratowania nadwątlonej kasy swego przedsiębiorstwa. Właśnie miała się zgłosić na przesłuchanie sławna włoska śpiewaczka signora Cavaglieri... Zanim ją przyjmie, musi dyrektor przedtem być na próbie zespołu baletowego.

Rzekoma signora zastaje samego Mozarta. Śpiewa przed nim. Czaruje go i pięknym głosem i wdziękami swojej młodości. Chciałby Mozart żeby to ona właśnie śpiewała Paminę w jego „Czarodziejskim flecie". Ale tu występuje madame Alojza Lange, dotychczasowa primadonna (druga historyczna postać — szwagierka Mozarta, a ongiś jego miłość). Nie pozwoli się zepchnąć ze swego stanowiska. Na scenę gorącej kłótni wchodzi Schikaneder i czym prędzej podsuwa kontrakt do podpisania rzekomej Włoszce. I dopiero kiedy odczytuje nazwisko Uhlich pojmuje, że go młoda para narzeczeńska wyprowadziła w pole.

Humor i radość życia dźwięczy w specjalnie skomponowanych do „Dyrektora teatru" numerach solowych, w duetach, w tercetach, ensemblach, skrzy się dowcipem we wstawkach zapożyczonych, dźwięczy najczystszą liryką w „Fiołku" i śpiewach panny Uhlich. To bogactwo dojrzałej mozartowskiej inwencji uzupełnia wdzięk muzyki „Drobiazgów" — „Les petits riens", baleciku, który powstał w Paryżu w roku 1778 na zamówienie sławnego reformatora baletu francuskiego Jean Noverré'a, w tym czasie, kiedy to 22-letni Mozart pisał i będącą w programach obecnego Tygodnia Symfonię „Paryską"

E. W.



WIELKA ORKIESTRA SYMFONICZNA POLSKIEGO RADIA

Wykonawcy:

WIELKA ORKIESTRA SYMFONICZNA POLSKIEGO RADIA
CHÓR CHŁOPIĘCY PAŃSTWOWEJ FILHARMONII W POZNANIU

Soliści: A. BOLECHOWSKA — sopran, K. SZCZEPAŃSKA — mezzosopran, B. PAPROCKI — tenor, E. KOSSOWSKI — bas.

Dyrygent: STANISŁAW WISŁOCKI

PROGRAM:

„Requiem" A. Mozarta

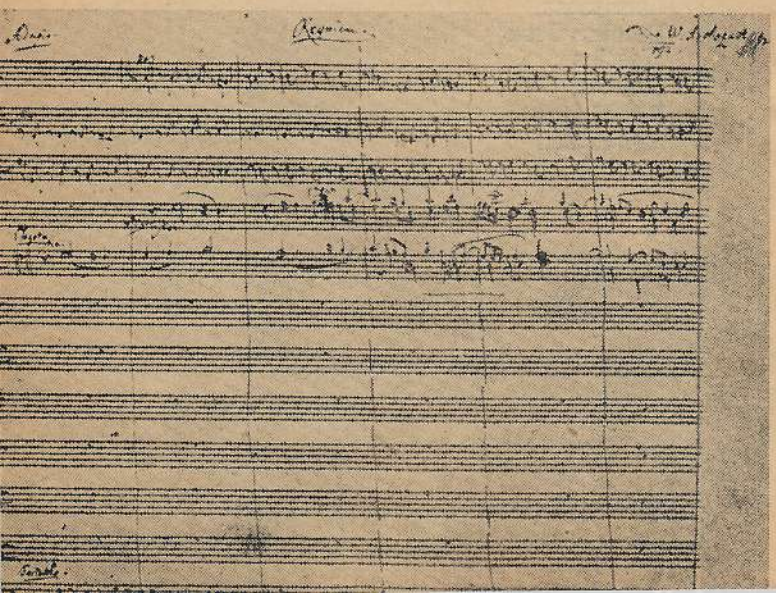
Introitus. Requien aeternam
Kyrie
Dies irae
Tuba mirum
Rex tremendae
Recordare
Confutatis
Lacrimosa
Domine Jesu
Hostias
Sanctus
Benedictus
Agnus Dei

REQUIEM MOZARTA

ROK 1791 — rok śmierci Mozarta, początek legendy o jego ostatniej kompozycji — Requiem. W tym samym roku powstała jeszcze wielka ilość kapitalnych dzieł: dwie opery, ostatni koncert fortepianowy, koncert na klarnet, mnóstwo przygodnych dzieł pomniejszych jak pieśni, chóry wolnomularskie, wiele tańców pisanych „z urzędu" dla dworskich balów, kompozycje na automat organkowy — znak, że kompozytorowi wciąż brak gotówki. Jednak jego sytuacja finansowa, choć jeszcze zawsze fatalna, zapowiada poprawę. Rosnące powodzenie ma ostatnia opera „Czarodziejski flet" — może wreszcie kiedyś ustanie szamotanie się wśród długów i terminów płatności. Ani na chwilę nie słabną władze umysłowe, i działać będą aż prawie do samej chwili zgonu.

Dotychczas kłopoty życiowe nie miały bezpośredniego wpływu na twórczość Mozarta. W chwilach alarmów najdotkliwszych i katastrof finansowych powstawały dzieła tak klasycznie zrównoważone jak trzy ostatnie symfonie intrygujące bogactwem sztuki i doskonałością formy. Życie i dzieła, zdawały się płynąć innymi torami. Oba tory zbiegają się dopiero w obliczu śmierci — Requiem to „summa vitae" umierającego.

Organizm Mozarta, od wielu lat przepracowany, odmawia posłuszeństwa, przed przerażonym bliskością śmierci otwiera się pustka, ale wypełni ją pasja pracy nad Requiem. Ale praca pochłania siły umierającego, i jego dzieło ostatnie, „najpiękniejsza pieśń żałobna", pozostanie torsem, niedokończonym poematem śmierci. Na pograniczu autentyku i uzupełnienia Requiem obcą ręką, otwiera się pole do dyskusji i namiętnych niegdyś kontrawersji nad kwestią: które partie Requiem są kompozycją Mozarta a które uzupełnione przez Fr. X. Süssmayera? Sporom towarzyszyła legenda. Niewiadomo ile jest prawdy w niektórych szczegółach powstania dzieła, ale nie można odrzucić nawet niepewnych szczegółów biograficznych, trzeba się nimi zająć nawet jeżeli się tu i ówdzie wątpi w ich prawdę.



W lecie roku 1791, kiedy Mozart był zajęty komponowaniem „Czarodziejskiego fletu", zjawia się u niego tajemniczy jegomość. Szaro odziany, chudy — oddaje list z zapytaniem, czy Mozart nie podjął by się napisania mszy żałobnej i w jakim terminie mógł by ją ukończyć? Jakiego żąda honorarium? Mozart oznaczył cenę 50 dukatów nie wiążąc się ścisłym terminem. W kilka dni później tajemniczy posłaniec zgłasza się znowu, płaci podaną przez kompozytora sumę, obiecując jeszcze jej dodatkowe uzupełnienie po oddaniu zakończonej pracy. Zarazem prosi Mozarta, aby nic starał się dociekać kto zamawia kompozycję. Przeczulony kompozytor, miał być podobno urzeczony tajemniczością zamówienia, miał uważać „szarego posłańca" za wysłannika śmierci, miał powiedzieć później, że Requiem pisze „dla siebie samego". To powiedzenie mogło jednak oznaczać, że pisze to dzieło z własnego impulsu twórczego, a nie odrabia tylko zamówienia.

Już od kilku lat nie komponował większych utworów kościelnych. Teraz czuł „nieokreśloną tęsknotę". Niedawno napisał krótki śpiew owiany poezją modlitewną — „Ave verum". Nie był to powrót do religijności, bo stosunek Mozarta do religii, w której był starannie wychowany, z czasem stał się raczej sprawą estetyki, jego wiara „zatraciła się w życiu i świecie" — jak sam powiedział. Mozart odczuwa nastroje religijne bardziej jako artysta niż jako wierzący. Zna styl kościelny, nawet lepiej niż Haydn, praktykujący katolik, a nigdy w kompozycjach kościelnych nie dający swej pełnej miary.

Mozarta pociąga w mszy żałobnej kościelność i mistyczność tekstu. Na jego dramatyczną wyobraźnię działa średniowieczna fantastyka poezji o „Dniu gniewu". Liturgiczny tekst splata się z jego osobistym lękiem śmierci, tradycja kościelna z jego przeżyciem własnym. Możliwe, że nie wiedział, ani starał się dowiedzieć skąd przyszło zamówienie Requiem, ale jakże odpowiadało to zamówienie osobliwej chwili w życiu Mozarta! Nigdy żaden teatr ani dwór nie stawiły mu zadania takiej aktualności.

Życie ulatuje, w lecie niema czasu na pisanie Requiem. Stany Czeskie zamówiły u Mozarta operę na uświetnienie uroczystości koronacyjnych cesarza Leopolda w Pradze. Zamówienie to, złośliwie przetrzymywane przez wiedeńską kancelarię dworską, przyszło w ostatniej chwili, i opera „Łagodność Tytusa" musiała być napisana w ciągu osiemnastu dni — zachowała też cechy pośpiechu, mimo pomocy ucznia Mozarta F. Süssmayera. Po powrocie z Pragi Mozart od razu zabrał się do pracy nad Requiem. Pracował namiętnie, ale był przygnębiony. Zapomniał o świecie, aż opadał z sił i trzeba go było kłaść do łóżka. W drugiej połowie listopada zdrowie tak się pogorszyło, że miał on powiedzieć do Konstancji: „...właśnie teraz muszę umierać, kiedy mógłbym zacząć żyć spokojnie".

Otoczenie Mozarta widzi, że praca nad Requiem wyczerpuje go, więc zabierają mu partyturę, ale to tylko wzmaga jeszcze jego niepokój i na polepszenie zdrowia nie wpływa. Süssmayerowi daje wskazówki jak i co należy wykończyć w Requiem, gdzie czego brakuje, gdzie szkic wymaga wypracowania.

Tymczasem z dnia na dzień rośnie powodzenie „Czarodziejskiego fletu", teatr zbiera sute dochody, kompozytor nic z nich nie dostaje, nie może się upomnieć. Już od kilku dni leży w łóżku. Dnia 4 grudnia każe sobie podać partyturę Requiem, aby w łóżku pisać dalej. Zebrali się przyjaciele-muzycy, prześpiewali gotowe partie dzieła. Dośpiewali do „Lacrimosa dies illa" w tej chwili słowa straszliwie symboliczne! Dnia następnego Mozart umiera.

Wyjaśnia się wkrótce zagadka zamówienia Requiem. Szaro odziany „wysłannik śmierci" był oficjalistą hrabiego von Walsegg. Hrabia utrzymywał na swym dworku, w pobliżu Wiednia, kapelę i właśnie teraz na intencję swej zmarłej żony chciał wykonać mszę żałobną. Lubił uchodzić za kompozytora muzyki, którą nieraz zamawiał u znanych kompozytorów, aby ich rękopisy samemu odpisywać, nieraz dodając do odpisu: skomponował hrabia Walsegg. Uprawiał te plagiaty w zakresie tylko prywatnym, z głupiej próżności, dość zresztą nieszkodliwej. Niechcący miał zasługę wiekopomną, że zamówił Requiem Mozarta.

Konstancja Mozart dbała, aby kompozycję doprowadzić do ostatecznego wypracowania. Po dłuższych wahaniach i próbach, oddała pracę Süssmayerowi, które to trudne zlecenie wykonał zręcznie, z taktem i należytym respektem dla mistrza, według jego pisanych i ustnych zleceń. Hrabia otrzymał partyturę, w której ręką Mozarta pisany był Introitus (Requiem aeternam) i Kyrie eleison. Począwszy od Dies irae partytura pisana jest ręką Süssmayera, którego charakter pisma tak łudząco jest podobny do pisma Mozarta, że całość oddanej partytury mogła uchodzić za autentyczny rękopis Mozarta.

Süssmayer twierdził, że końcowe partie: Sanctus, Benedictus i Agnus Dei — są zupełnie jego (Süssmayera) kompozycją — co dziś uważa się za zgodne z prawdą. Ale poprzedzające partie, tj. Dies irra i Hostias — były wypracowaniem partyturowego szkicu Mozarta, w którym zaznaczone są głosy śpiewaków, orkiestrowe interludia, a wszędzie zaznaczone jest podstawa harmoniczna (basem cyfrowanym). Partie tego szkicu powstawały nie w porządku dyktowanym tekstem mszy żałobnej, czym się tłumaczy, że Lacrimosa jest ostatnią częścią naszkicowaną przez Mozarta — rękopis jego urywa się w samym środku tej części.

Spór o szczegóły autentyczności Requiem nie będzie nigdy w zupełności rozstrzygnięty, bo prócz wspomnianego szkicu partyturowego istniały jeszcze „kartki" zapisane nutami, które — jak mówiła Konstancja — Mozart przekazał Süssmayerowi. Istniały oczywiście ważne zlecenia ustne. Zagadki autorstwa nie rozstrzygnie ani grafologia ani zawodna nieco „krytyka stylu". Süssmayer był kompozytorem doskonale wyszkolonym przez swego mistrza, a mozartowskie cechy w Benedictus i Agnus Dei tłumaczyć można albo prozaicznie: przejęciem pisanych wskazówek Mozarta, albo mistycznie: wniknięciem w szczególny nastrój dzieła obcego. Samo zakończenie jest powtórzeniem początkowego Introitu i Kyrie, z innymi tylko słowami.

Requiem Mozarta zostało wykonane po raz pierwszy w Wiedniu w roku 1792, z partytury sporządzonej raz jeszcze przez Süssmayera, jako dzieło „autentyczne" Mozarta. Inicjator, hrabia Walsegg, odtąd znika w cieniu historii, a dzieło jako „testament muzyczny Mozarta", wielbione jako jego ostatnia wielka kompozycja, pozostaje dokumentem natchnienia i sztuki Mozarta. Sztuka sięga tu tradycji, archaizując nieraz np. w Rex tremendae majestatis, gdzie wpływ Händla jest wyraźny. Równocześnie sięga w przyszłość — antycypując harmonizację przyszłego romantyzmu. Wdzięk rafaelowski — ale z głębokimi cieniami. Powaby szkoły neapolitańskiej, obok nich protestancki kontrapunkt w katolickiej sublimacji; mozaika stylów, rozmaitość dopływów tradycyjnych — a przecie Requiem jest dziełem zupełnej jednolitości przejmującym dialogiem Mozarta ze śmiercią.

K. S.



PAŃSTWOWA OPERA ŚLĄSKA

„UPROWADZENIE Z SERAJU"
Opera komiczna w 3 aktach

Kierownik muzyczny i dyrygent — ZYGMUNT SZCZEPAŃSKI

Reżyseria zespołowa
Scenograf — JULIUSZ GLATTY
Chórmistrz — EDMUND SPRINGER

OBSADA:

Selim	ST. DOBIASZ
Konstancja	N. STOKOWACKA
Blonda	A. GALLERTÓWNA
Belmonte	Z. PLATT
Pedrillo	M. POSŁUSZNY
Osmin	ST. WESECKI

Świta przyboczna Baszy. Miejsce akcji: Turcja — w posiadłościach Baszy Selima

UPROWAZENI E Z SERAJU

MAJĄC lat niespełna 25, Mozart uwolnił się wreszcie od służby w salzburskiej kapeli księcia-arcybiskupa i zaryzykował osiedlenie się w Wiedniu jako muzyk wolnego zawodu. Ufał, że przebije się do znaczenia w Wiedniu jako pianista i kompozytor, zwłaszcza kompozytor operowy, bo w tych czasach tylko sukces operowy nadawał kompozytorowi znaczenie pełnowartościowego kompozytora. Miał już doświadczenie i praktykę operową, był już autorem prawie dziesięciu dzieł operowych, i wszystkie one były wystawiane w teatrach włoskich, austriackich, bawarskich. Tylko Wiedeń nie znał jeszcze Mozarta jako kompozytora scenicznego. A właśnie w czasie, kiedy Mozart osiadł w Wiedniu, powstał z inicjatywy cesarza Józefa II ludowy teatr muzyczny, nie włoski, choć tymczasem mieszczący się w budynku, zajmowanym przez operę włoską. Niedługo istniał ten ludowy, oficjalnie zwany „narodowym" teatr, a w ciągu kilku lat swego istnienia zaznaczył się tylko jednym dziełem trwałej wartości — operą Mozarta „Uprowadzenie z Seraju". Była to jego pierwsza większa opera pisana do tekstu niemieckiego.

Treść — uwolnienie z tureckiej niewoli branki przez kochanka — była jednym z ulubionych tematów 18-wiecznej śpiewogry niemieckiej i austriackiej. Takie „tureckie" opery pisywali Gluck (do francuskiego tekstu), i sam Mozart (niedokończony fragment operowy „Zaide"), a sztuka teatralna „Belmont i Konstancja" pióra lipskiego kupca Fryderyka Bretznera nawet kilkakrotnie służyła różnym kompozytorom za osnowę libretta. Dla Mozarta ujął treść tej sztuki Gottlieb Stephanie, literat i urzędnik (mało który z ówczesnych pisarzy mógł żyć z pracy literackiej). Na ukształtowanie libretta decydujący wpływ miał Mozart.

Stephanie posłusznie spełniał życzenia kompozytora. Nie umiał jednak wierszokleta zbudować Mozartowi finału, owego „porządku wśród nieporządku", tej gmatwaniny wątków scenicznych przy kontrastujących epizodach muzycznych, które dotrzymują kroku wciąż zmiennej akcji scenicznej, aż zawikłania wreszcie doprowadzą do rozwiązania. Zdawał sobie też Mozart sprawę z nikłej wartości wierszy swego librecisty, jednak w rezultacie ostatecznym otrzymał — po raz pierwszy w życiu — temat i tekst, który mu choć z grubsza odpowiadały. Po raz pierwszy otrzymał treść i środowisko realnych ludzi, którzy nie byli ani bóstwami mitologicznymi, ani antycznymi bohaterami, ani wreszcie marionetkami włoskiej buffy — ale byli ludźmi. Są to oczywiście, zawsze jeszcze, ludzie nie brani żywcem ze świata rzeczywistości, tylko przekształceni artystycznie, teatralnie, operowo. Jednak przy właściwym oddaniu ich roli i śpiewaczej partii, są to ludzie żywi, pełni uczucia, porywu, namiętności. Belmont jest szlachetnym czułym amantem, Konstancja wierną i stanowczą panią jego serca. Obie te postacie główne żyją, nawet jeżeli śpiewają arie wzorzyście koloraturowe. Blonda i Pedrillo — para drugorzędna — są już bardziej typami z teatralnej tradycji.

Niemniej jednak przez muzykę Mozarta i ta para wesołych „epizodystów" również otrzymała życie sceniczne. Arcydziełem jest postać Turka Osmina — tępawego, głupiego okrutnika. Osmin, to w historii opery pierwsza prawdziwa, charaktetystyczna — r o l a. Mimo operowej stylizacji, „Uprowadzenie" Mozarta tętni życiem. Powstanie tej opery wiąże się też z osobistym przeżyciem kompozytora.

Również i sam Mozart musiał walczyć o swoją Konstancję, pannę Konstancję Weber, a jego ojciec zwlekał ze swą zgodą na małżeństwo. Również i Mozart „uprowadził" swą Konstancję — bo ją ulokował w domu zaprzyjaźnionej starszej pani, baronowej Waldstätten, w przeddzień ślubu. Zresztą wkrótce po ślubie nadeszło z Salzburga pozwolenie ojca — „uprowadzenie" prawdziwej Konstancji zakończyło się małżeństwem, — nawet szczęśliwym, bo Mozart kochał swą żonę do końca życia.

Romantyczna przygoda Mozarta zbiega się w czasie z premierą wiedeńską jego opery „Uprowadzenie z Seraju". Odbyła się ta premiera dnia 16 lipca 1782 w wiedeńskim Burgteatrze. Teatr był pełny, powodzenie bardzo wielkie, mimo planowanej awantury zwolenników opery włoskiej. Po trzecim przedstawieniu pisze Mozart w liście do ojca: „Ludzie wariujują z tą operą — ale to człowieka cieszy, kiedy go spotyka tyle powodzenia... moją operę dawano wczoraj, a to na życzenie Glucka. Powiedział mi on z tego powodu wiele komplementów..." Stary Gluck, europejska sława, reformator poważnej opery, postać z wielkiego świata — zaprosił na obiad młodego kolegę — Mozarta wraz z jego młodą żoną Konstancją. Operowa pochodnia olimpijska przeszła z rąk starego Glucka w ręce Mozarta.

W ciągu drugiego półrocza 1782 odbyło się w Wiedniu 14 przedstawień „Uprowadzenia" Mozarta. Cesarz Józef II, Mozartowi życzliwy ale w sprawach muzyki uznający tylko autorytet Antoniego Salieriego, nie orientował się w znaczeniu pierwszej, mistrzowskiej opery Mozarta. Powiedział: „Za piękna ona jest na nasze uszy. I — kochany Mozarcie — potężne mnóstwo nut". Na co Mozart: „Tyle, ile właśnie potrzeby, N. Panie". Wiele ówczesnych słuchaczy uważało, że orkiestra Mozarta jest przeładowana, że głuszy śpiew i odwraca uwagę od sceny. Mimo to powodzenie „Uprowadzenia" rosło. W roku 1783 wystawiają ją sceny w Lipsku, Mannheimie, Bonn, Frankfurcie, w Warszawie, gdzie „Porwanie z Seraju" figuruje w repertuarze Teatru Narodowego (choć może przedstawienia odbyły się w wykonaniu tylko przejezdnej trupy niemieckiej). W latach następnych niezliczone sceny europejskie wystawiają „Uprowadzenie" Mozarta, który z powodzenia swej opery nie ma żadnej korzyści materialnej.

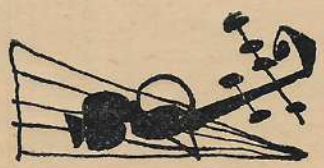
„Uprowadzenie z Seraju" Mozarta jest niemiecką „śpiewogrą" — singspielem. Ten rodzaj opery, nie włoskiej, nie patetycznej, bez wielkich arii bohaterskich — rozwijał się w Niemczech niezbyt bujnie, w braku znaczniejszych talentów kompozytorskich. rozwijał się różnymi etapami, nieraz przybierając jako wzory francuską opéra comique, albo nawet i włoską buffę. Wielki J. W. Goethe lepszymi tekstami starał się uszlachetnić singspiel, tę słabowitą sadzonkę na niemieckiej grzędzie. Ale singspiele Goethego czekały na kompozytora z talentem, aż zjawiło się „Uprowadzenie" Mozarta, które — jak pisze Goethe — „pobiło wszystko, i już nigdy nie było mowy o naszych, tak starannie napisanych sztukach", teksty singspielów Goethego stały się przeżytkami.

„Uprowadzenie" Mozarta nie jest przecie typowym singspielem. Jest to opera wymagająca świetnie wyszkolonych śpiewaków, nie zaś — jak bywało w innych śpiewograch XVIII wieku — tylko śpiewających aktorów. Partia Belmonta a zwłaszcza partia Konstancji, są pisane na głosy koloraturowe i wirtuozowsko opanowane. Zespoły sytuacyjne odgrywają większą rolę niż w ówczesnych, zwyke dość prymitywnych singspielach, partie orkiestrowe są traktowane z mistrzostwem, jakiego nie mieli ówcześni wytrawni nawet kompozytorzy oper włoskich. Pisząc „Uprowadzenie" 25-letni Mozart był już autorem czterdziestu symfonii! Jak nikt — z wyjątkiem Haydna — władał techniką kompozycji orkiestrowej, a w operze „rozwiązał języki" instrumentom dętym, każdemu przydzielając jego rolę i funkcję charakterystyczną.

Każdy szczegół jego partytury służy scenicznej sytuacji i charakterystyce postaci. Wszystko w tej muzyce żyje, wszystko na scenie .żyje dzięki tej muyzyce. Dlatego „Uprowadzenie" jest najstarszą operą dzisiejszych repertuarów. Wszystkie inne starsze od „Uprowadzenia" opery, dziś wydobyte na scenę, mają zawsze posmak pokazów historycznych, lekcji o dawnych stylach — „Uprowadzenie" raduje i cieszy słuchaczy swą własną substancją życiową i żywą.

Odwieczny temat wesołych oper komicznych — wesołe sprzysiężenie — dojrzewa, po ekspozycjach pierwszego i drugiego aktu, do kwartetu „konspiracyjnego", który jest tylko namiastką planowanego przez Mozarta wielkiego finału całej opery. Z powodu nieudolności librecisty sama scena uprowadzenia odbywa się w akcie trzecim przy dialogu mówionym. — W orkiestrze „Uprowadzenia" słyszymy często „turecką" muzykę — triangel, żele, bęben — które dodają operze „wschodniego kolorytu". Jest to turecczyzna tylko umowna, teatralna jak i sama bajka o uprowadzeniu jest nie tyle osnuta na autentycznie wschodniej przygodzie ile na rokokowej modzie teatralnej. Pisana z ambicją i z ochotą, stała się ta opera za życia Mozarta podstawą jego reputacji kompozytorskiej. Dziś ma ona wdzięk stylowego antyku. Żywością ogni i odcieni błyszczy ten klejnot niezmiennie już od lat stu kilkudziesięciu.

K. S.



Państwowa Filharmonia Śląska

Wykonawcy:

ORKIESTRA PAŃSTWOWEJ
FIHARMONII ŚLĄSKIEJ

ARNOLD REZLER — dyrygent

IRENA DUBISKA — skrzypce

PROGRAM:

Serenada D-dur (K. 320)

Koncert skrzypkowy A-dur (K. 219)

Allegro aperto
Adagio
Tempo di menuetto

Symfonia Es-dur (K. 543)

Adagio — Allegro
Andante
Meneuetto
Finale

SERENADA NA ORKIESTRĘ

D-dur (K. 320)

SERENADĘ D-dur napisał Mozart w Salzburgu, ukończył ją 3 sierpnia 1779. Jest to czas, w którym niechętnie pełni on służbę w kapeli księcia-arcybiskupa. Pobyt w swym rodzinnym mieście odczuwa jako niewolę. Salzburg jest uroczy ale pod względem muzyki jest to partykularz, a Mozart już zwiedził sporo świata. Zwierzchnik nie chce swym muzykom udzielać urlopu. I ten szczegół odnajdzie się w Serenadzie, pisanej, zdaje się, z okazji imienin arcybiskupa.

Krótki i pompatyczny wstęp (Adagio maestoso) jest pomyślany wpół satyrycznie. W środku pierwszego Allegro kilkakrotnie powtarzaną, „błagalną" frazę melodyjną przerywa surowa figura basowa. To żartobliwa symbolika: zwierzchnik na prośbę o urlop stale mówi: nie! Trąbka pocztyliona — to tęsknota Mozarta do pożegnania Salzburga. Nie oznaczają jednak te szczegóły jakiejś programowości — są tylko przygodnie stosowaną humorystyką. Zresztą Mozart, jak zawsze, bierze swą pracę kompozytorską poważnie. W trzeciej części (Andante grazioso i Rondeau) instrumenty dęte — flety, dwa oboje i dwa fagoty występują w roli „koncertującej", podobnie jak w „Koncertującej Symfonii", którą Mozart w roku poprzednim napisał dla wykonania w Paryżu. Andantino d-moll uderza w nutę nastroju głębszego, następujący po nim Menuet i Finał znów podejmują ton Serenady, dość wesołej i okazałej.

Kompozycja ta jest ostatnią z większych, powstałych w Salzburgu „z urzędu". Już w następnych miesiącach sytuacja Mozarta zacznie się komplikować, zaczną wzrastać nieporozumienia z arcybiskupem — w następnym roku Mozart opuści Salzburg, osiedli się w Wiedniu, gdzie spędzi ostatnich 10 lat swego życia.

KONCERT SKRZYPCOWY

A-dur (K. 219)

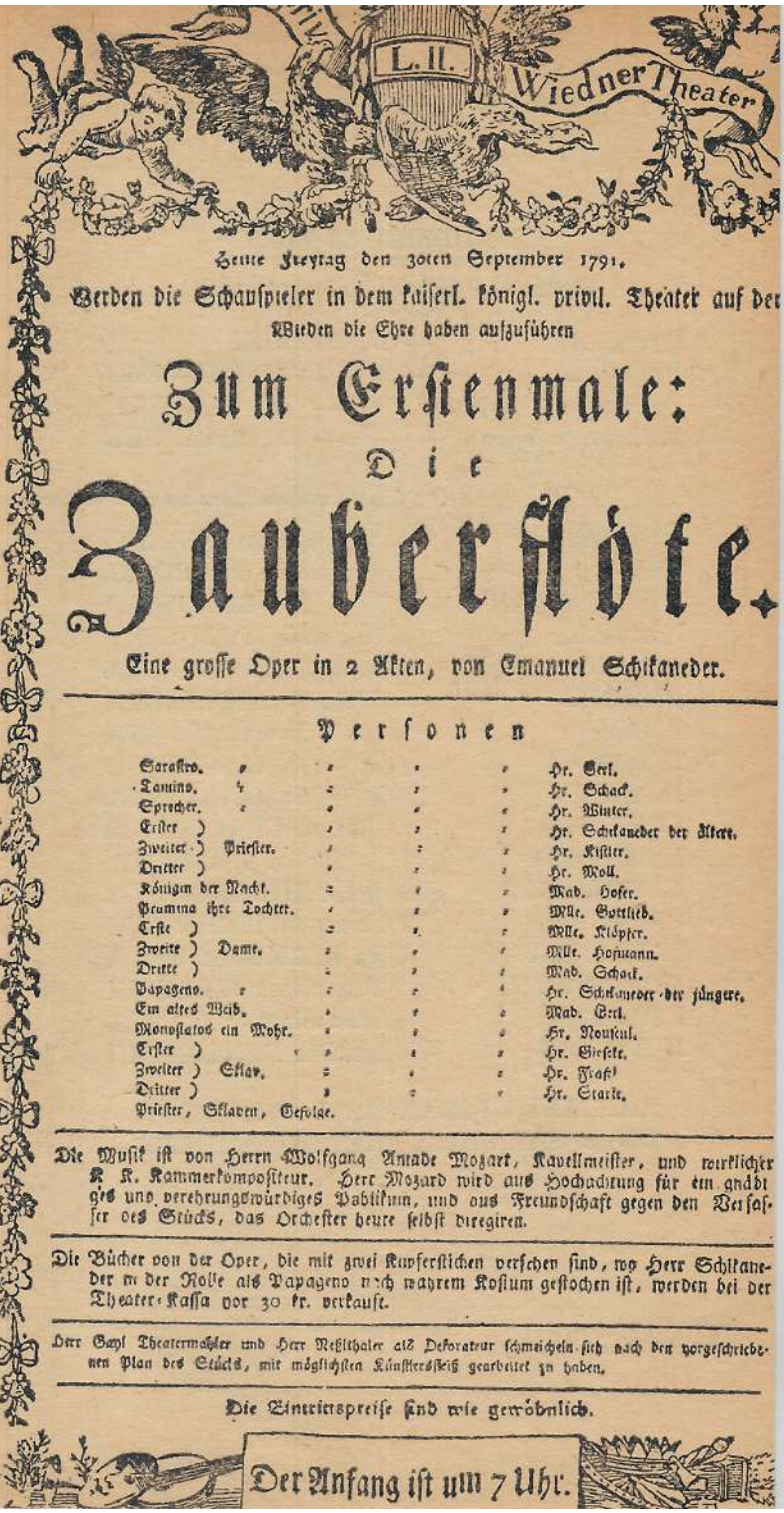
OD dziecka gra Mozart na skrzypcach. Ma najlepszego nauczyciela — swego ojca, autora sławnej „Szkoły skrzypcowej", wydanej w druku właśnie w roku urodzenia Wolfganga. Chłopcem będąc, grywa utwory skrzypcowe wcale nie łatwe. Jako 19-letni młodzieniec sam będzie pierwszym wykonawcą swych koncertów skrzypcowych. Koncerty te powstają w Salzburgu, w roku 1775, w związku z funkcją Mozarta jako koncertmistrza kapeli arcybiskupiej. W tym jednym roku powstaje aż pięć koncertów skrzypcowych. W trzech pierwszych jeszcze znać, że kompozytor trzyma się tradycji włoskich koncertów, jakie pisali skrzypkowie Tartini, Geminiani, Locatelli i ich młodsi następcy: Nardini, Pugnani.

Szybko jednak odrzuca Mozart wzory i znajduje własny styl koncertowy, w którym popisowość techniczna odgrywa rolę ważną, jednak nie najważniejszą. Niektóre koncertujące partie skrzypcowe w divertimantach Mozarta stawiają wykonawcom zadania trudniejsze niż jego koncerty, których cechą zasadniczą jest śpiewność. Pod względem śpiewności dwa koncerty — ostatnie z serii pięciu — są szczególnie wdzięczne i ujmujące czarem melodyjnym. Adagio koncertu A-dur jest jedną z najsłoneczniejszych kompozycji młodego Mozarta. W finałach koncertów skrzypcowych Mozarta spotykamy następstwo kilku kontrastujących części o charakterze rodzajowym, zwykle tanecznym. Finał koncertu A-dur zaczyna się menuetem, niemal tanecznym, w dalszym toku następuje partia pasażowa w tonacji minorowej, jednak w nastroju wesołym. W koncertach skrzypcowych Mozart nigdy nie wchodził w sferę smutku. W okresie wiedeńskim już nie powraca do komponowania koncertów skrzypcowych. Sam już nie grywa na skrzypcach, bierze natomiast udział w zespołach komeralnych jako altowiolista.

SYMFONIA Es-dur (K. 543)

TRZY ostatnie symfonie Mozarta powstały w lecie roku 1788 w Wiedniu. Nie wiemy czy pisał je kompozytor z myślą, aby je wykonać publicznie w sezonie następnym, nie wiemy, czy za jego życia kiedykolwiek zostały wykonane, możliwe, że nie słyszał żadnej z tej symfonicznej trylogii. Czy jest to rzeczywiście trylogia? Czy odmienny charakter każdej z trzech ostatnich symfonii Mozarta nie wskazywał by na koncepcję cykliczną? Szukano odpowiedzi na to pytanie. Możemy tylko przyjąć ogólnie, że ostatnią trójcę symfoniczną Mozarta wiąże myśl twórczego kontrastu. Nie tworzą one jednego wielkiego dzieła cyklicznego, tylko okazują, że Mozart doszedłszy do pełnego mistrzostwa i zrozumienia istoty symfonii (18-wiecznej), chciał stworzyć szczytowe dzieło tej sztuki, a ideał symfonii przedstawił mu się w postaci potrójnej.

Symfoniczny testament Mozarta otwiera symfonia Es-dur — niby wspaniałe wrota. Uroczyście reprezentacyjny wstęp (Adagio), poprzedza Allegro o gładkim toku, jasne w budowie, logiczne i jakby z rozmysłu beznamiętne. Również spokojnie opanowana jest część druga — Andante con moto, a dalej Menuet i wesoły Finał... Zdawało by się, że symfonia ta musiała powstać w chwilach szczególnej pogody życia. Tymczasem, wiemy, że pracę nad tym kryształowo jasnym utworem przerywają rozpaczliwe listy Mozarta do zaprzyjaźnionego kupca Puchberga, „brata wolnomularza". W listach tych odsłania się dno nędzy materialnej Mozarta, mowa tam o długach, terminach, wekslach, zastawionych kwitach zastawnych... Widać, jak życie i dzieła Mozarta, toczą się na innych płaszczyznach. Po symfonii Es-dur, od razu w następnym miesiącu, powstaje „namiętnie zrezygnowana" Symfonia g-moll, w następnym miesiącu Symfonia „Jowiszowa". Znów wspaniały szczyt, zdobyty w życiowej sytuacji, w której kompozytor mógłby intonować ponure „De profundis".



L. II. Wiedner Theater

Heute Freytag den 30ten September 1791.

Werden die Schauspieler in dem kaiserl. königl. privil. Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen

Zum Erstenmale:

Die

Zauberflöte.

Eine grosse Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder.

Personen

Sarastro.	Hr. Gerl.
Tamino.	Hr. Schack.
Sprecher.	Hr. Winter.
Erster)	
Zweiter) Priester.	Hr. Schikaneder der Altere.
Dritter)	Hr. Kistler.
Königin der Nacht.	Hr. Moll.
Pramina ihre Tochter.	Mad. Hofer.
Erste)	Mlle. Gottlieb.
Zweite) Dame.	Mlle. Klöpfer.
Dritte)	Mlle. Hofmann.
Papageno.	Mad. Schack.
Ein altes Weib.	Hr. Schikaneder der jüngere.
Monostatos ein Mohr.	Mad. Gerl.
Erster)	Hr. Nouseul.
Zweiter) Sklav.	Hr. Giesecke.
Dritter)	Hr. Frank
Priester, Sklaven, Gefolge.	Hr. Starke.

Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister, und wirklicher K. K. Kammerkomponisteur. Herr Mozard wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publikum, und aus Freundschaft gegen den Verfasser des Stücks, das Orchester heute selbst dirigiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwei Kupferstichen versehen sind, wo Herr Schikaneder in der Rolle als Papageno nach wahrem Kostum gestochen ist, werden bei der Theater-Kassa vor 30 kr. verkauft.

Herr Gayl Theatermahler und Herr Neßthaler als Dekorateur schmeicheln sich nach den vorgeschriebenen Plan des Stücks, mit möglichsten Künstlersfleiß gearbeitet zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Państwowa Opera Śląska

CZARODZIEJSKI FLET

Opera w 2 aktach (13 obrazach)

Dyrygent	— W. ORMICKI
Reżyseria	— B.FOTYGO-FOLAŃSKI
Dekoracja i kostiumy	— ST. JAROCKI
Kierownik chóru	— E. SPRINGER

Osoby:

SARASTRO	Stefan DOBIASZ
TAMINO	Bogdan PAPROCKI
ARCYKAPŁAN	Jan ŁUKOWSKI
KAPŁAN	Mieczysław POSŁUSZNY
KRÓLOWA NOCY	Eugenia GWIEŹDZIŃSKA
PAMINA	Pola BUKIETYŃSKA
I DAMA	Irena LIGOCKA
II DAMA	Olga DIDUR
III DAMA	Zofia WOJCIECHOWSKA
I CHŁOPIEC	Wiera GRABOWSKA
II CHŁOPIEC	Roma WOLIŃSKA
III CHŁOPIEC	Jadwiga OMILJANOWSKA
PAPAGENO	Tadeusz ŚWIECHOWICZ
PAPAGENA	Olga SZAMBOROWSKA
MONOSTATOS	Franciszek WARECKI
I RYCERZ	Włodzimierz WAŁCERZ
II RYCERZ	Włodzimierz DENYSENKO

KAPŁANI, ORSZAK KRÓLOWEJ NOCY,
DWÓR SARASTRA, NIEWOLNICY, LUD

CZARODZIEJSKI FLET

OPERA „Czarodziejski flet", powstała w ostatnich miesiącach życia Mozarta, w roku 1791. W lecie przyszedł do kompozytora Emanuel Schikaneder, dawny znajomy, jeszcze z czasów salzburskich, i zaproponował Mozartowi napisanie opery czarodziejskiej do której miał, jak mówił, doskonały pomysł. Schikaneder był aktorem, dyrektorem wędrującej trupy aktorskiej, pisywał sztuki, libretta wodewilów. Sam grywał podobno dobrze Hamleta i inne role szekspirowskie, urządzał przedstawienia sensacyjne, z czarodziejstwami, wystawne, nieraz trochę cyrkowe np. pod gołym niebem z udziałem pułków kawalerii. Jako autor, był literatem zupełnie podrzędnym — ale miał niezwykły zmysł sceniczny. Jako dyrektor teatru był rzutki, pomysłowy, doświadczony. W sprawach pieniężnych bynajmniej nie był wzorem uczciwości. Teraz właśnie teatr jego był w kłopotach finansowych, potrzeba było sztuki atrakcyjnej.

Pomysł Schikanedera, opery „Czarodziejski flet" odpowiadał Mozartowi. Wystarczał mu plan ogólny, a tekst librecista miał pisać w porozumieniu z kompozytorem, który uważał, że w operze „poezja ma być powolnym sługą muzyki". Pracowali razem w ścisłym porozumieniu. Schikaneder urządził Mozartowi altankę w podwórzu domu, w którym znajdował się teatr, utrzymywał Mozarta w wesołym nastroju — różne legendy kursowały na ten temat. Na kilka tygodni musiał Mozart przerwać pracę, bo wypadło mu w pośpiechu napisać włoską operę „Łagodność Tytusa", przeznaczoną do wykonania podczas koronacyjnych uroczystości w Pradze. Tymczasem zmienił się nieco plan akcji „Czarodziejskiego fletu", przybyły nowe motywy w treści. Z opery czarodziejskiej zrobiło się coś w rodzaju baśni filozoficznej, z akcentami ogólnoludzkimi — do treści weszły motywy wolnomularskie. Zarówno Mozart jak Schikaneder byli członkami wiedeńskich lóż wolnomularskich.

Dnia 30 września roku 1791 odbyła się premiera „Czarodziejskiego fletu" w teatrze Schikanedera, w Wiedniu. Powodzenie opery zrazu niezdecydowane, rosło jednak szybko. Opera rzeczywiście uratowała finanse Schikanedera. Ale Mozart w grudniu tego roku umiera w skrajnej nędzy. Jedyną i ostatnią jego radością, jest powodzenie „Czarodziejskiego fletu". Schikaneder w tym czasie już ciągnie sute dochody z tej opery, i jakoś braterstwo wolnomularskie nie nasunęło mu myśli aby pomóc umierającemu Mozartowi. Zresztą Schikaneder uważa się za głównego autora „Czarodziejskiego fletu". Opera ma wnet powodzenie na wielu scenach niemieckich (gdzie bywa śpiewana także w tłumaczeniu włoskim, przez włoskie trupy operowe), pojawia się też w r. 1802 w warszawskim Teatrze Narodowym, w tłumaczeniu Bogusławskiego, i tu jest zapewne uważana nie tyle za znakomitą operę, ile za operę wolnomularską — Kurpiński, Elsner i wielu innych warszawskich muzyków tego okresu, należało do lóż wolnomularskich.

Treść „Czarodziejskiego fletu" osnuta jest głównie na bajce Wielanda „Lulu czyli czarodziejski flet". Nie-

wątpliwie Mozart miał decydujący wpływ na ukształtowanie treści, w sensie jej przystosowania do muzyki. Zapewne też z inicjatywy Mozarta czarodziejska treść nabrała pogłębienia etycznego. Pod koniec pierwszego aktu „Czarodziejskiego fletu" pojawiają się motywy wolnomularskie, gwara idealistycznego humanitaryzmu, słowa o „nocy, która przeminie", o „przejściu adeptów przez próby". W niejednym szczególe zmienił się plan. Sarastro, który był pierwotnie złym czarodziejem stał się godnym kapłanem Izydy, „a ciemne moce" przedstawiała teraz „Królowa nocy". Jakie to są Ciemne moce? — kogo przedstawia Królowa nocy? — najróżniejsze były tłumaczenia postaci „Czarodziejskiego fletu". Królowa nocy miała być np. cesarzową Marią Teresą, albo uosobieniem zabobonu, religią (w pojęciu wolnomularskim). Sarastro miał być uosobieniem „mądrości lepszego prawodawstwa" — Tamino miał być cesarzem Józefem II, innym razem był „ludem". Widać, że wokoło treści „Czaroedziejskiego fletu" snuły się niejasne idee nurtujące ówczesnych marzycieli lepszego porządku społecznego. Zresztą sami autorowie zapewne dalecy byli od określonego symbolizmu, nie chodziło im tyle o dokładne znaczenie symbolicznych postaci ile o ich teatralne charaktery. Sztuka pierwotnie pomyślana zapewne jako czarodziejska farsa ludowa przecie wzbogaciła się ideami, otrzymała wydźwięk etyczny nie pozbywając się przy tym nuty ludowości. I tak znalazły się w treści tej opery elementy bajki i praktycznej filozofii, farsy i laickiej religii.

Język Schikanedera z gruba ciosany jest, naiwny i nieliteracki, ale jako libretto idealnie odpowiada muzyce Mozarta. Daje mu bogactwo odmian w scenach i nastrojach, wręcz różne światy muzyki. Postacie naładowane są scenicznością różnego rodzaju, sytuacje są wszystkie „muzyczne". Od alegorii do ludzkiego realizmu, od zbolałych serc do wesołkowej farsy — wszystko to spaja i łączy bajka, w miarę zagadkowa i z umiarem filozoficzna, fantazyjnie mieszana, a przy tym dziwnie jednolita, pełna kontrastów, które się jednak wzajemnie wspierają, uzupełniają i wiążą się razem w dzieło najoryginalniej zharmonizowane.

W żadnej z oper poprzednich Mozart nie okazuje takiej wielostronności. Arie Królowej nocy mogły by być ozdobą jakiejś opera seria. Sarastro śpiewa pieśni, „dwaj zbrojni" śpiewają chorał z bogatą figuracją kontrapunktyczną w orkiestrze, Papageno i jego towarzyszka Papagena uderzają w nutę wiedeńsko ludową, Tamino i Pamina śpiewają swe sławne arie z głębi szlachectwa duszy W swej pierwszej arii Królowa Nocy jest stroskaną matką, która po wymownej skardze przechodzi w „czarodziejską" koloraturę; w drugiej arii kipi zemstą ale rozwija tyle temperamentu, że nawet jej głosowe wirtuozostwo staje się dramatycznym wybuchem.

Niemiecki tekst, zwłaszcza mówiony dialog — wyznaczyłyby „Czarodziejskiemu fletowi" miejsce wśród singespielów. Dzieło jednak stoi ponad kategoriami, rodzajami i gatunkami operwymi. Pozostaje klejnotem sceny muzycznej, jednym ze szczytów teatru wszech czasów.

K. S.

Wielka
Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia

Wykonawcy:

WIELKA ORKIESTRA SYMFONICZNA
POLSKIEGO RADIA

WITOLD ROWICKI — dyrygent
BOLESŁAW WOYTOWICZ — fortepian

ROGRAM :

Serenada na orkiestrę smyczkową G-dur (K.525)

Allegro
Andante
Allegretto
Allegro

Koncert fortepianowy c-moll (K. 491)

Allegro
Larghetto
Allegretto

Symfonia C-dur, „Jowiszowa" (K. 551)

Allegro vivace
Andante cantabile
Menuetto
Finale. Molto allegro

SERENADA
NA ORKIESTRĘ SMYCZKOWĄ
(„Eine kleine Nachtmusik"-K. 525)

W 18-TYM wieku orkiestrowa serenada była cyklicznym utworem, o charakterze towarzyskim, podobnie jak divertimento. Zwyczajowo grywano orkiestrowe serenady nie pod gołym niebem, jak by można sądzić podług nazwy „serenada" — tylko w domu, i zwykle w domu prywatnym, gdzie serenada często uświetnić miała jakąś uroczystość — wesela, urodzin, nobilitacji, jubileuszu. Młody Mozart pisał serenady w swej młodości, w Salzburgu. W czasach wiedeńskich zaniechał komponowania orkiestrowych serenad i tylko w roku 1787, w okresie opery „Don Giovanni", wyjątkowo powrócił do ostatniego dzieła w rodzaju serenady, ale tę kompozycję nazwał tytułem szczególnym „Eine kleine Nachtmusik".

Niewiadomo z jakiej okazji powstała ta „Mała muzyka w nocy". Wydaje się, że powstała w związku z właśnie ukończoną satyrą orkiestrową „Żart muzyczny" („Eine musikalischer Spass"). Wiemy, że jest to dowcipna satyra na kompozytorską fuszerkę. A po jej ukończeniu Mozart przypuszczalnie odczuwa potrzebę uzupełnienia satyry jej przeciwieństwem, tj. dobrze napisaną kompozycję orkiestrową i tym przykładem dobrej pisowni jest właśnie „Eine kleine Nachtmusik". Dla Mozarta zła kompozycja jest jakby wykroczeniem przeciw porządkowi świata. Nie wystąpi on w roli pedanta, kaznodziei, ale daje przykład, jak wiele sztuki i powabu może się zmieścić w kompozycji bezpretensjonalnie prostej, nie paradującej uczonością, kontrapunktem i tematyczną robotą, efektami źle stosowanymi. Podobnie jak „Żart muzyczny" tak również i „Eine kleine Nachtmusik" — to lekcja kompozycji, z przykładem tam — „jak nie trzeba robić" a tu — „jak należy robić". Najpopularniejsza z orkiestrowych kompozycji Mozarta, jest „Eine kleine Nachtmusik" kompozycją największej sztuki przy największej prostocie.

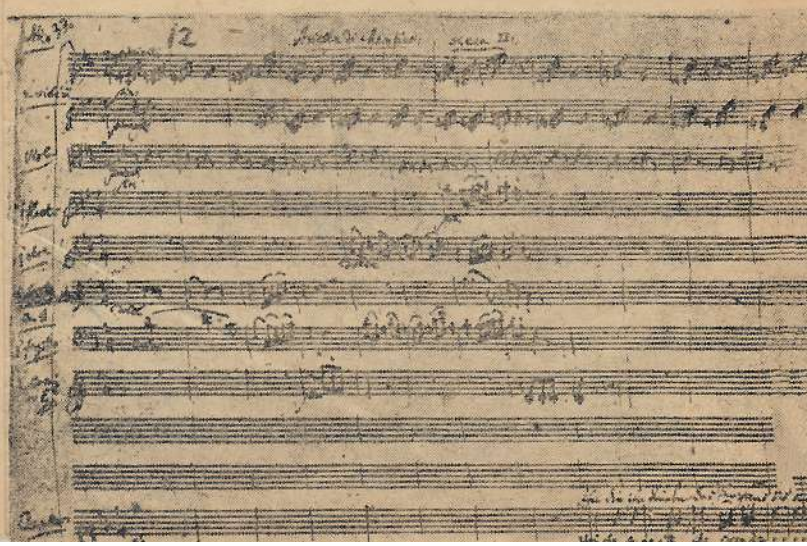
KONCERT FORTEPIANOWY
c-moll K. 491

PODCZAS pracy nad operą „Wesele Figara", powstają w Wiedniu, na przełomie roku 1785/86, trzy wielkie koncerty fortepianowe Mozarta: Es-dur (K. 482), A-dur (K. 488) i c-moll (K. 491). Prospekt koncertów na wiosnę roku 1786, zapowiada wykonanie tych trzech nowych kompozycji przez Mozarta, w partii solowej.

W serii 21 solowych koncertów fortepianowych Mozarta, Koncert c-moll, jeden z najwyższych szczytów jego fortepianowej twórczości, różni się charakterem i pełnią treści od niemal wszystkich innych koncertów mistrza, jest pełen dramatyczności, a jednak zdaje się umyślnie unikać dramatycznego gestu, jest pełen myśli dojmujących, a przy tym ustrzega się akcentów ostrych. Klasyczna postawa autora unika zgrzytów i wszelkiej surowości stylu, bo według słów samego Mozarta: „Muzyka, nawet w najdramatyczniejszych chwilach, nie powinna obrażać uszu". Mimo pozorów opanowania i umiaru jest Koncert c-moll kompozycją głębi niepokojącej, przeczy legendzie o Mozarcie zawsze słonecznym i tylko „wdziękiem epoki uśmiechniętym". Nawet środkowe Largehetto Koncertu c-moll, mimo tonacji majorowej, bynajmniej nie jest wyrazem ukojenia. Pod koniec finałowych warjacji, przebłyski demoniczne zdają się zwiastować postać ducha-komandora z „Don Juana". Koncert c-moll uważany jest przez pianistów (wyższego rzędu) za utwór do interpretacji szczególnie trudny, dla nadmiernej treści i równocześnie powściągliwego jej wyrazu.

SYMFONIA C-dur
„JOWISZOWA" (K. 551)

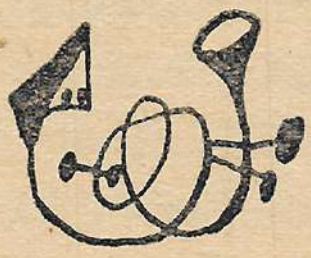
TRZY ostatnie symfonie Mozarta powstają w nieprawdopodobnie krótkim czasie — dwóch miesięcy! — w lecie roku 1788, w Wiedniu. Przypuszczano, że miały by one tworzyć „trylogię". Jeżeli coś by wiązało te trzy symfonie, to było by to co najwyżej prawo... kontrastu! Każda z trzech jest inna, każda równie doskonała, ideał 18-wiecznej symfonii jest w każdej urzeczywistniony, i w każdej w inny sposób. Zdumiewające jak Mozart, używając wcale powszechnego języka muzycznego swej epoki, w każdej z trzech ostatnich symfonii mówi w sposób tak różny, z tak różną doskonałością, jak mu się ideał symfonii przedstawia w postaci troistej. Symbolika tonacji o tej różności mówi tu więcej niżby powiedział jakiś komentarz, albo jakiś (niewczesny) program poetycki.



Dlaczego ostatnia symfonia nazywa się „Jowiszowa"? Przydano jej ten atrybut dopiero po śmierci kompozytora, niewiadomo kiedy ani dlaczego. Czy Mozart miałby być — w Finale tej Symfonii — „Jowiszem kontrapunktu"? — Czy też w pierwszych taktach pierwszej części jakiś rzekomy „Jowisz potrząsa głową" na wzór sławnej rzeźby greckiej?

Finał, mylnie nazywany fugą, jest jednak finałem symfonicznym, „sonatowym", w który wplecione są tylko elementy fugi i to fugi niezwykle kunsztownej a podanej z temperamentem i ferworem symfonicznym. W Finale cztery tematy, przemyślnie do siebie dobrane, wplecione są w tok symfoniczny. Tymi tematami Mozart igra jak żongler kulami. I nie czyni tego dla paradowania sztuką kontrapunktyczną, bo ta sztuka za jego czasów już jest przeżytkiem, a pokaz wypracowania kontrapunktycznego już zalatuje szkołą i pedanterią. W czasach rokoko fuga już wywołuje wrażenie peruki, okularów. Mozart już mówi językiem muzycznym swej epoki, a w sztuce symfonii już od dawna przebiegł następne etapy i teraz już stanął co najmniej na równi z Józefem Haydnem (który dopiero w roku śmierci Mozarta przystępuje do swych dwunastu wielkich, ostatnich symfonii). Finał symfonii „Jowiszowej" — to najwyższy ukłon w stronę dawnej tradycji, respekt ale wyrażony w stylu bieżącym, a przy tym śmiałością harmonizacji finał ten wskazuje w przyszłość. Taki sens ma ten „testament symfoniczny" Mozarta. Zresztą „testamentem" są wszystkie cztery części „Jowiszowej" — a raczej wszystkie trzy ostatnie symfonie Mozarta.

K. S.



BIBLIOTEKA GŁÓWNA

„Prasa" Katowice, 5086 — 26.XI.56 — R-7-9536 — 5.000