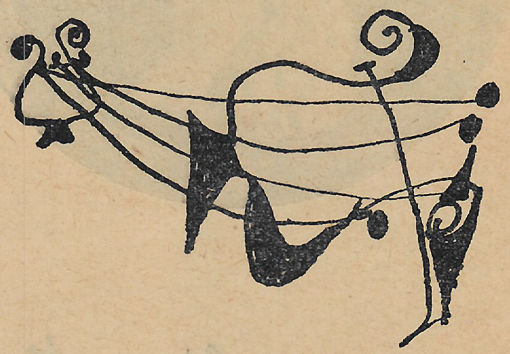




MOZART
A WSPÓŁCZESNOŚĆ

KAROL STROMENGER

NA wiek nasz przypada nie tylko wzrastający kult, ale wręcz odkrycie prawdziwego Mozarta. Wiek poprzedni, XIX, przyznawał mu wielkie nazwisko, rangę klasyka, dał mu epitet „nieśmiertelności", ale znał go mało i źle, mało wiedział o jego życiu, uważał człowieka i dzieło jego za sprawę zupełnie nieproblematyczną. Widział w Mozarcie zawsze tylko „wdzięk epoki", czcigodną perukę, „poprzednika Beethovena". Miejsce zaszczytne, ale wśród zabytków i pamiątek historycznych. Programy koncertów symfonicznych omijały wiele symfonii Mozarta dziś powszechnie znanych; sceny operowe utrzymywały tylko trzy wielkie dzieła sceniczne Mozarta i to bardziej „dla honoru domu" niż na życzenie szerokiej publiczności, która chłonęła chętniej aktualia operowe. Wreszcie szkoły muzyczne zrobiły z Mozarta kompozytora dla średniego kursu fortepianu. Trudny był dostęp do publikacji wartościowych, źródłowych — publiczność czerpała wiadomości o Mozarcie przeważnie z książeczek i opowiastek anegdotycznych. Nie znano nawet żadnego prawie z autentycznych portretów Mozarta, a fantazyjny portret szarmanta — adonisa w białej peruce, — był doskonałym symbolem fałszywego obrazu, jaki o Mozarcie wyrobił sobie wiek XIX, chlubiący się... pietyzmem dla Mozarta!

ów pietyzm, to było w istocie zmumifikowanie, obrzucenie pamięci Mozarta zdawkowymi słowami, jak np. Rafael muzyki, Ariel, „zawsze słoneczny" itp. Nie widziano w muzyce Mozarta jej ukrytej dramatyczności, w ogóle jej strony niepokojącej, zagadkowej; w operach Mozarta widziano jakiś ogólny nonsens treści i tekstu, obrzucony piękną muzyką, a nie widziano Mozarta — kapitalnego dramaturga, mistrza sceny muzycznej, „praktycznego idealisty" teatru.

ODWRÓT od tych pojęć powierzchownych i fałszywych, nastąpił jeszcze w ciągu dziesięcioleci poprzedzających 200 rocznicę mozartowską. Już z okazji 150-lecia urodzin Mozarta opery w Wiedniu, Monachium, Berlinie — dawały pokazy nowych inscenizacji mozartowskich. Okazało się, że wielkie opery Mozarta już bez posmaku zakonserwowanych zabytków, bez pomocy obowiązującego pietyzmu, same potrafią stanąć mocno w repertuarach operowych, że nie muszą się odwoływać do tzw. „historycznego rozumienia", ale żyją zdrowo substancją własną, grają swą scenicznością odwieczną, jak dzieła największych pisarzy dramatycznych. Koncerty symfoniczne zasilać zaczęły swój repertuar klasyczny nie trzema ostatnimi, ale raptem, aż sześcioma symfoniami Mozarta, pianiści i skrzypkowie zaczęli ostrożnie wprowadzać mniej znane koncerty na estradę koncertową; chóralne stowarzyszenia dowiedziały się, że prócz wielkiego Requiem Mozarta istnieje jego kapitalna Msza c-moll, nigdy nie wykonana od roku 1783.

Starą ale zasłużoną biografię Mozarta pióra O. Jahna zastąpiły: nowa i nowoczesna biografia napisana przez Hermana Aberta i trzytomowa francuska biografia Saint-Foix i Teodora Wyzewy (Wyżewskiego). Listy Mozarta wychodziły w komplecie, poprzedzając „Korespondencję Mozarta". Wartko płynął prąd wskrzeszania muzyki Mozarta i jego biografii, a międzywojenne dwudziestolecie było tylko dalszym ciągiem odkryć. Już specjalny „Rocznik Mozartowski" podawał przegląd ciekawych przyczynków mozartologii bieżącej.

SALZBURG stał się miejscem dorocznych festiwalów zakwitających coraz to nowymi obszarami zapomnianej twórczości Mozarta — kameralnej, wpółkameralnej, kościelnej, młodzieńczych oper. Z roku na rok wzrastało powodzenie „lata salzburskiego", różne miasta muzyczne Europy zazdrościły Austrii Salzburga klejnotu równocześnie: turystyki i kultu Mozarta. Aż wyjałowił wszystko „Anschluss", który zniszczył ten prawie jedyny salon muzycznej Europy. I dopiero obecnie podjął Salzburg swe tradycyjne festiwale — z których tegoroczny był szczególnie piękny. Jednak i inne jeszcze powstały w przedwojennej Europie ogniska rzeczowego kultu Mozarta.



W angielskim hrabstwie Sussex, na południu od Londynu, w posiadłości Glyndebourne, bogaty fabrykant, major John Christie — wybudował sobie prywatny teatr mozartowski, zaangażował niemieckiego dyrygenta Fritza Buscha (któremu hitlerowcy obrzydzili kierownictwo opery w Dreźnie, z powodu nieustępliwych przekonań artystycznych Buscha). W roku 1934 teatr w Glyndebourne rozpoczął swój pierwszy sezon wystawieniem „Wesela Figara". Śpiewali, w języku oryginału, tj. po włosku, artyści różnych narodowości. Wkrótce nastąpiło wystawienie opery „Don Giovanii" w Glyndebourne — a wykonanie to utrwalone na płytach (wraz z recitativami secco!) do niedawna uchodzić mogło za szczytowy wyczyn śpiewaczy, za najlepsze wykonanie opery równie sławnej jak trudnej.

Zrazu nieufnie przystępowała firma „His Masters Voice“ do wydawania serii płytowych obejmujących całe opery Mozarta. Ale właśnie te serie okazały się wspaniałym sukcesem wydawniczym. Moment historyczny! Mozart staje się wielkim atutem wydawnictw płytowych. Dziś bibliografia płyt mozartowskich jest sporą broszurą, choć podaje ona tylko pozycje najważniejsze z punktu widzenia wykonania artystycznego i technicznego nagrania. Ciekawym uzupełnieniem tej akcji jest, podjęte ostatnio, systematyczne nagrywanie wszystkich dzieł Mozarta.

W ZWIĄZKU z mechanicznymi nagraniami idzie w parze kolekcjonerstwo płyt, i programy radiowe, umożliwiające radiosłuchaczom muzycznie zainteresowanym poznanie dzieł Mozarta, nieznanych z normalnych koncertów i teatrów. Ale i te wspaniałe zdobycze techniczne na usługach muzyki Mozarta, również nie są zdobyczą roku bieżącego. Są jednak miernikiem, stetoskopem bijącego życia. Więc bez okolicznościowych zaklęć rocznicowych żyje muzyka Mozarta, klasyka...

Klasycyzm Mozarta! W znaczeniu historycznym należy Mozart do epoki muzyki klasycznej. Wiek nasz bliżej określił jego przynależność do „wiedeńskich klasyków“. W znaczeniu ogólniejszym „klasycyzm“ oznacza trwanie na przekór prądom przemijającym, opieranie się działaniu czasu. W życiu zjawisk muzycznych 200 lat to bez mała wieczność. Więc też nic łatwiejszego jak te tanie sentencje, że „współczesna muzyka przeminie jak chmura a Mozart, jak słońce...“ Już słyszy się i czyta, że to stan dzisiejszej twórczości muzycznej „wzbudził tęsknotę do czystych źródeł muzyki“, że dzisiejsze kompozycje są najskuteczniejszą propagandą muzyki dawnej. Nie jest słuszne, ani jest to przyzwoite zestawiać odrębne światy muzyki na płaszczyźnie porównań naiwnych. Każda epoka ma prawo do wypowiadania się o swoich sprawach swoim językiem, swoim stylem czy bezstylowością.

NIEMNIEJ prawdą jest, że obok dzisiejszych poszukiwań nowości, lubowania się kompozytorów we własnej intelektualistyce („narcyzm intelektualny“) równocześnie znaczy się nieznany dotychczas, pęd do muzyki dawnej. Znane są przykłady, że skrajny radykał jest równocześnie mediewistą, gregoriańczykiem, neoprymitywem. Włosi wydali, już przed kilkunastu laty, dzieła Monteverdiego, obecnie mówi się o wielkim wydaniu Vivaldiego, nawet Boccheriniego. Międzynarodowy komitet wydawniczy podejmuje dziś zbiorowe wydanie dzieł Józefa Haydna. Wzrosła niesłychanie konsumpcja muzyki tonalnej, klasycznej a równocześnie zaciekawienie jej bliższymi i dalszymi, źródłami. Powstają zespoły wskrzeszające zabytki najdawniejszej polifonii, jak np. brukselski zespół „parafonistów“.

Jednak te objawy nie są po prostu ucieczką od dzisiejszego modernizmu, co najwyżej są dowodem, że na świecie przybywa inteligentnych odbiorców muzyki, że staje się ona udziałem milionów, że zabytki archiwalne zaczynają znów dźwięczeć i dochodzą do amatorów, przez głośniki, płyty. Każdy naród wygrzebuje z zapomnienia utwory swej kultury, a wśród autorów systematycznie odgruzowanych króluje Mozart.

Wystarczy czytać zagraniczny, np. londyński, miesięcznik muzyczny, a zadziwia nie tyle poziom specjalnych artykułów, ile dział korespondencji redakcji z czytelnikami, niesamowicie obeznanymi z „wysoką mozartologią“. Oto owoc muzykalności — choćby tylko odbiorczej — błogosławionej warunkami, które sprzyjają melomanii muzycznej. Warunki melomanii — osiadłość, dostępność do bibliotek muzycznych, kolektywność upodobań. Jak niegdyś Praga, tak dziś Anglia muzyczna stoi pod znakiem kolektywnego upodobania dzieła Mozarta. Upodobanie to, zapewne konserwatywne. I może, w pewnej części, snobistyczne. Należy do dobrego tonu przyjeżdżać własnym wspaniałym samochodem na premiery w Glyndebourne, gdzie przedstawienia mają charakter w wysokim stopniu wytwornie towarzyski — (snobim „na poziomie“). Mówią, że Anglicy szczególnie cenią w Mozarcie „ustrojowość piękna“, którą dziś nawet wyżej stawiają nad „rewolucyjność“ Beethovena...

KLASYCYZM Mozarta! — doskonały ustrój; magiczna przejrzystość partytur; zdumiewająca technika kompozytorska i jej stosowanie zadziwiająco oryginalne; równowaga albo wręcz: jedność formy i treści, fidiaszowe proporcje!... To cechy ogólne, i już nawet trochę

ogólnikowe. Ale dziś wiemy, że ten wzorowy klasyk nie ma żadnego programu artystycznego, niczego nie myśli obalać, niczego reformować; że bierze konwenanse teatralne i obiegowe formy muzyczne XVIII wieku i że w ramach konwenansów — którym jednak w młodości wiele zawdzięcza — zalęgnie się jego muzyka. Nie chce pisać inaczej niż jego współcześni, ale chce pisać lepiej od nich. Nie szuka „nowych dróg" bo bez szukania znajdzie wiele nowego. Nie zależy mu na własnej oryginalności, nie szuka postępu, bo tylko „robić lepiej" będzie jego ambicją i jego stylem. I jak mało który z wielkich, okaże Mozart, że — „styl to człowiek".

Co za dziwny człowiek! Zbiór paradoksów! Pisze dzieła idealnej jasności, dokumenty opanowanych władz umysłowych — a w życiu coraz bardziej przechodzi do bytowania w chaotycznym nieporządku, do szamotania się z długami, terminami, zastawianiem kart zastawniczych. Zawsze pracuje, zawsze pisze bo „pisanie muzyki jest jego jedyną i największą namiętnością". Przez życie „przejechał w zamkniętym powozie" — nie widzi ani przyrody, ani architektury — choć to są może wzory dekoracji scenicznych! — historia interesuje go co najwyżej jako temat operowy.

Więc typowy grafoman? Tylko, z tej „grafomanii" wychodzą dzieła Mozarta, a właśnie w nich odnajdujemy tyle ludzkości, najpiękniej skrystalizowanej. Czy wyidealizowanej? Wiek XIX uważał muzykę Mozarta za idealnie i „abstrakcyjnie" piękną... My widzimy w niej piękno bardzo ludzkie, piękno bez przymieszek brzydkich. Ale bynajmniej nie widzimy tu tylko „bezchmurnego nieba". O wschodzących burzach, o rozmowie z zaświatem, o powstrzymanym ale już wezbranym tragizmie w jego muzyce mówimy dziś, jako o rzeczach dobrze znanych (przynajmniej w krajach normalnie muzykalnych).

Pochłonięty pracą i to pracą zwykle intensywnie twórczą, jest Mozart, prawie zawsze, myślami nieobecny kiedy rozmawia z ludźmi. Nieraz tryska z niego zahamowana wesołość — dziecinna! Wymyśla śmieszne przezwiska, śmieje się do łez z bajeczek o krasnoludkach, mówi szczebiotliwą gwarą dziecka... To „niewyżyte" dzieciństwo zgłasza się o swe prawa w późniejszym wieku — mówi psycholog dzisiejszy. Mozart „Ariel" muzyki — pisze, do swej augsburskiej kuzynki Basi, słowa skrajnej nieprzyzwoitości... To „proces kompensacyjny" — zauważy psychiatra.

ŻYCIE Mozarta jest niepodobne do życia jakiegokolwiek innego kompozytora. Od dziecka musi on zawsze występować, w galowym stroju i przy szpadzie, musi wszędzie dawać dowody, że nie jest tylko tresowanym dzieckiem. Nawet nie zmusza go ojciec do ustawicznej pracy, bo on sam pracuje z pasją, tym bardziej, że zawsze słyszy każdą swą kompozycję od razu po jej napisaniu (wyjątek stanowią tu tylko trzy ostatnie symfonie i oczywiście niedokończone — z powodu śmierci — Requiem).

„Cudowne dziecko" nie tylko dotrzymuje wczesnych zapowiedzi, ale „nadrabia" takim ogromem dzieł, że współcześni nie widzą Mozarta, właśnie, z powodu jego... wielkości. Dopiero my, i od bardzo niedawna, zaczynamy widzieć jak wiele z tego zagmatwanego życia wyszło dzieł piękna organicznego, piękna harmonicznego ale z przebłyskami demonizmu. Jeszcze dziś zdarzają się zespoły kameralne, grające niesamowite dwa kwintety z okresu „Don Juana", albo pianiści grający Koncert c-moll w stylu szkolnym z XIX wieku, jednak coraz częściej słyszymy te dzieła (nie na naszych koncertach!) spowite w cienie zaświatowe, podane z opanowanym ale silnym patosem...

Patos był atrybutem Beethovena, Mozart był „pogodny" — tak sądzili nasi ojcowie i dziadkowie. Bo Beethoven zniewalał ich wyobraźnie gestem patetycznym, retoryką swych wypowiedzi muzycznych, albo choćby tylko dźwiękowym ładunkiem swej orkiestry tak wymownie przemawiającej, nawet w muzyce nie programowej. Mozartowi nie było potrzeba programowości. Nie program ożywia jego muzykę, tylko „muzyka jest w ogóle racją wszelkiego życia, sensem tworzenia..." Taka byłaby przypuszczalnie estetyka osobista Mozarta. Ale jest coś programowego w dziełach Mozarta — wybór tonacji.

ISTNIEJĄ dziś rozprawy nad tonacją g-moll w muzyce Mozarta, tonacją „smutnych zwierzeń", albo mówi się o tonacji Es-dur jako typowej w kompozycjach wolnomularskich Mozarta, o D-dur tonacji „pozytywnej" i d-moll

— „zrezygnowanej". Symbolika (semantyka) tonacji u Mozarta jest zjawiskiem dawno znanym. Dziś jest ono przedmiotem badań akustycznych, stylometrycznych, nawet psychoanalitycznych...

Bardziej niż wszelkie analizy wnikają w zagadkową istotę Mozarta nowoczesne inscenizacje jego oper. Dobra scenografia po kilku latach staje się przestarzała, a muzyka Mozarta nie starzeje sie. Ładny to pomysł, aby np. zamiast dekoracji w operach Mozarta wyświetlane były rekopisy danej jego opery — pomysł wysoce nierealny ale „w stylu". Cały przebieg reżyserski dziś zdaje się tkwić już zawarty w samej muzyce Mozarta, „idealisty praktycznego".

Wiele można się nauczyć, wiele dowiedzieć z „operowej dramaturgii Mozarta", tematu traktowanego coraz częściej i coraz lepiej. Ale praktyka inscenizacyjna tylko minimalnie spożywa owoce teatrologii mozartowskiej — a to dlatego, że Mozart wyrasta z ram swej epoki, że najwierniejsze rokoko nie rozwiąże żadnej ważniejszej kwestii mozartowskiej. I tu znów nasza współczesność podchodzi do teatru Mozarta z liberalizmem światlejszym. A światłość ta nie płynie ani z teatrologii, ani z „epoki", tylko z samej muzyki, muzyki scenicznej i to tak szczególnie scenicznej.

Kiedy pod koniec XIX wieku dramaty muzyczne Wagnera były najaktualniejszym zjawiskiem operowym, wielu nawet dość kulturalnym bywalcom opery Mozarta wydawały się wprawdzie „czystą" muzyką, ale tylko wagnerowscy bohaterowie byli „realnymi" postaciami, postacie mozartowskie były wdzięcznie przestylizowaną „nieprawdą". Wagner chciał aby widzowie-słuchacze wprost wierzyli w „prawdziwość" ludzi i zdarzeń na scenie jego teatru. Mozart chciał tylko pisać dobre opery, a teatr uważał za miejsce konwencji czyli „umowy między sceną a widownią", za miejsce gdzie przecie nikomu nie wpadnie do głowy akcję sceniczną brać na serio.

PO kilku dziesięcioleciach, w naszym wieku, nastąpiło przewartościowanie dość paradoksalne: dziś w dziełach scenicznych Wagnera czujemy teatr i tylko teatr. W operach Mozarta czujemy, że tu jest coś co jeszcze sięga daleko poza ramy teatru, że tu sprawami ziemskimi i nieziemskimi porusza muzyka, niby fluid ze źródeł... kosmicznych.

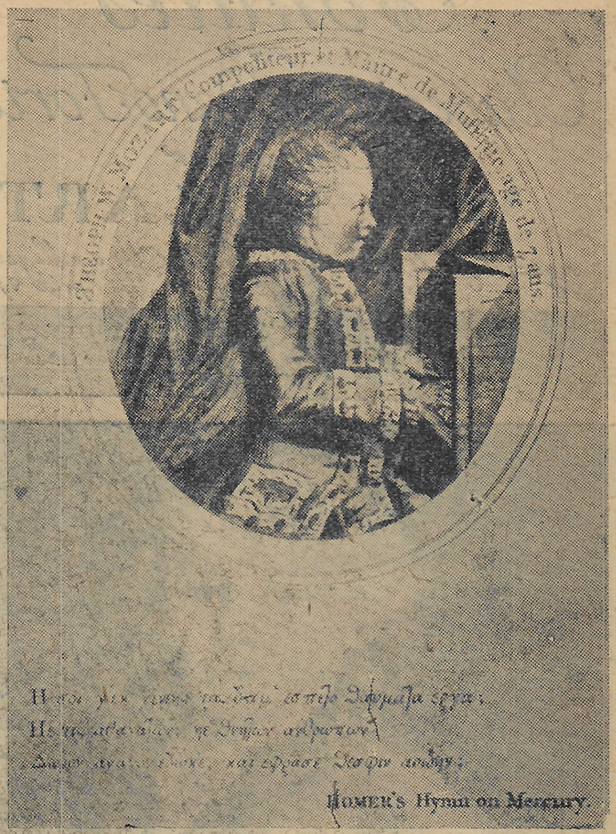
Paradoksem wydać się może, że poza peruką i epoką Mozarta, jakiś dziwak czuje działanie sił kosmicznych, pozamiejscowych, pozaczasowych. Ale takich dziwaków jest dziś bardzo wielu — w prawdziwym świecie muzyki.



Portret Mozarta z roku 1762







Mozart 7-letni

Z DZIEJÓW MOZARTA W POLSCE*)

FRANCISZEK GERMAN

OPERY MOZARTA NA SCENACH POLSKICH

Na apel Światowej Rady Pokoju, razem z innymi narodami, obchodzimy w r. 1956 200-ną rocznicę urodzin W. A. Mozarta. Dla nas Polaków nie bez znaczenia jest wiadomość kiedy poznaliśmy jego twórczość i jakie echo znalazła ona w Polsce.

Bogata i jakże różnorodna muzyka Mozarta stała się popularna u nas bardzo wcześnie — wcześniej niż w innych krajach Europy — i z tego możemy być szlachetnie dumni.

Jeszcze za życia Mozarta W a r s z a w a poznała trzy jego opery. Pierwszą z nich była śpiewogra *Porwanie z Seraju;* wystawiła ją tam niemiecka trupa operowa w r. 1783, już w rok po prapremierze wiedeńskiej. Polska prapremiera w/w opery — libretto w przekładzie W. Bogusławskiego — przypada w tym mieście na 9. II. 1800 r. Drugą z tych oper, o nikłej w porównaniu z innymi wartości, wystawioną w Warszawie w r. 1788, była opera *Dwaj się kłócą*; trzecią z kolei, tj. *Don Juana* odegrano w warszawskim Teatrze Narodowym w obecności samego króla Stanisława Augusta w r. 1789, czyli w rok po premierze wiedeńskiej. Operę tę wystawiła u nas włoska grupa

*) FRAGMENT WIĘKSZEJ CAŁOŚCI

operowa z Pragi. Praktyczny nakładca i księgarz warszawski P. Dufour wydał wówczas libretto wspomnianej opery. Ogromne zainteresowanie widzów podnosiła wieść, że partię Donny Anny napisać miał Mozart podobno dla wielkiej naszej śpiewaczki Antoniny Miklaszewiczówny ze Lwowa, która występowała na scenach operowych zagranicznych pod pseudonimem pani Campi, wprowadzając w zachwyt samego Mozarta.

Za dyrekcji Elsnera i Krupińskiego *Don Juan* wraca na scenę warszawską, po raz pierwszy w r. 1817 w wersji polskiej (libretto przetłumaczył Kazimierz Brodziński). Dalsze wznowienia miały miejsce w latach 1821—2. Od tego czasu operę tę wystawiano u nas często.

ZKOLEI zajmijmy się pokrótce czwartą operą Mozarta w Warszawie, *Fletem czarodziejskim*, którego wystawienie nie doszło u nas do skutku za życia kompozytora, a to z tego powodu, że wiedeńska prapremiera odbyła się 30. IX. 1791, a w 66 dni potem Mozart już zmarł. Polska poznała *Die Zauberflöte* i tak bardzo wcześnie, bo już w r. 1793. Pod tytułem *Flet czarnoksięski czyli tajemnicza Izys* — w tł. W. Bogusławskiego — wystawiono tę operę Mozarta w Warszawie w latach 1802—1814, a potem w 1818 i 1822, gdzie cieszyła się wielkim uznaniem. Kolejne przedstawienia *Fletu czarnoksięskiego* wznawiano od czasu do czasu w Warszawie za dyrekcji Kurpińskiego, np. w latach 1828 i 1830.

POZA wymienionymi operami wystawiano w stolicy w latach trzydziestych XIX w. przypuszczalnie również mozartowskiego *Idomenea*, natomiast najprawdopodobniej nie było odegrane w Warszawie przez długie lata *Wesele Figara* Mozarta, chociaż jeszcze w końcu XVIII w. śpiewano u nas dwie polskie pieśni na melodie z tej opery. Pierwsza, z tekstem słownym S. Trembeckiego, została napisana na cześć Stan. Augusta, a druga na pochwałę Jana III Sobieskiego śpiewano „na nutę" arii nr 9 z mozartowskiego *Wesela Figara*. W Pieśniach wolnomularskich Elsnera z lat 1806—1810 znajdujemy na czele zbiorku arię Sarastra.

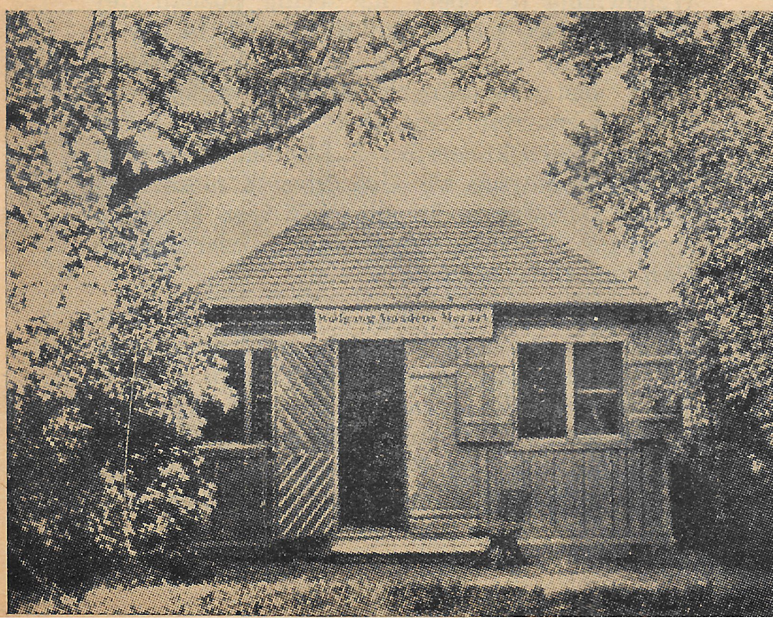
Oprócz oper i poszczególnych ich arii Warszawa poznała niektóre kompozycje instrumentalne Mozarta, m. in. trzy jego koncerty. Symfonie mozartowskie grywały u nas w końcu XVIII w. kapele klasztorne i miejskie, a w połowie XIX w. — Dobrzyński i Bilse. Antoni Kątski grał w r. 1856 w Warszawie koncert fortepianowy Mozarta.

Po Warszawie opery Mozarta najprędzej wprowadził Lwów, gdzie Elsner już w r. 1794 wystawił *Don Juana*. W trzy lata potem odbyła się w tym mieście prapremiera mozartowskiego *Fletu czarnoksięskiego* w teatrze niemieckim; wznowiono go tam w r. 1804.

Znacznie później, bo aż w drugiej połowie XIX w. wprowadzono na scenę lwowską *Wesele Figara*. We Lwowie sławę Mozarta szerzył jego syn, mający te same co i ojciec imiona, gdzie dał się poznać jako dobry organizator i pedagog muzyczny, obdarzający znajomych hojnie autografami swego wielkiego rodzica.

Trzecim z kolei miastem polskim, które zasłużyło się przy wprowadzeniu oper Mozarta do swego repertuaru był Kraków, gdzie Niemcy grywali w latach 1797—9 *Flet czarno-*

Altanka w której Mozart pisał „Czarodziejski flet"



księski i *Uprowadzenie z Seraju*. W r. 1822 trupy teatralne polska i niemiecka wystąpiły w podwawelskim grodzie z *Fletem czarnoksięskim*. W pięć lat później Towarzystwo operzystów niemieckich ze Lwowa odegrało tę operę w Krakowie. Tamże, jak i w innych miastach, podczas nabożeństwa po śmierci Kościuszki, wykonano w r. 1817 dwukrotnie *Requiem* Mozarta. Utwór ten wykonywano u nas najczęściej ze wszystkich dzieł Mozarta i to prawie zaraz po jego ukazaniu się w r. 1800.

Wśród symfonii klasyków grywanych w filharmonii krakowskiej, między r. 1817 a 1830 znalazła się jedna z symfonii Mozarta. Do stałego repertuaru orkiestry należały uwertury Mozarta od kilku jego oper. Oprócz filharmonii utwory Mozarta wprowadziła do swego programu krakowska rządowa szkoła muzyczna. Dyrektor tejże szkoły, W. Gorączkiewicz, był świetnym znawcą wielogłosowej muzyki wokalnej. Do wieńca jego zasług należy szerzenie w Krakowie kultu mistrzów polifonii z Mozartem na czele.

Z innych miast polskich zainteresowania dla muzyki Mozarta okazał dość wcześnie Poznań. Już w r. 1802 odegrano tam *Flet czarnoksięski* z polskim librettem Bogusławskiego. Wznowienia tej opery na scenie poznańskiej miały miejsce szereg razy aż do r. 1814 i w r. 1822. Mamy również informacje o kompozycjach instrumentalnych Mozarta wykonywanych fragmentarycznie w tym mieście. Jeden z poznańskich koncertów K. Lipińskiego z roku 1823 rozpoczynał się Uwerturą z mozartowskiego *Don Juana*. Drugą część tego koncertu słynnego skrzypka poprzedzała Uwertura do *Cosi fan tutte* Mozarta.

Podobnie jak w Poznaniu, również i w Kaliszu wystawiano już od r. 1802 mozartowski *Flet czarnoksięski* w polskiej wersji. W dwadzieścia lat później wystąpiła w Kaliszu gościnnie trupa teatralna krakowska z tą samą operą. Koliskie Tow. Przyjaciół Muzyki uwzględniało w koncertach *symfonie i uwertury* Mozarta od r. 1817.

CHRONOLOGICZNIE najpóźniej Wilno wprowadziło Mozarta na swoją scenę. Około r. 1805 wilnianie poznali *Flet czarodziejski*. Wznowienie tej opery przypada tam na czasy studiów Mickiewicza i rok 1821, kiedy to nowe opery zaczęły wypierać stare. T. Krasiński, student Uniwersytetu Wileńskiego zanotował w swoim Dzienniku jak to w r. 1818 baletmistrz Bernardelli z kompanią przygotowali *Flet zaczarowany* na powitanie goszczącego w Wilnie króla pruskiego Fryderyka Wilhelma III. Fryc zrobił wielki zawód licznie zgromadzonej publiczności w teatrze, gdyż podobno dla utrudzenia w podróży, nie zjawił się na przedstawieniu.

INNY pamiętnikarz dr J. Frank zanotował jak to w jego domu słynna A. Catalani śpiewała w r. 1820 sławną arię *Non più andrai farfallone amoroso* (Już nie będziesz więcej krążył motylu kochliwy) z I aktu *Wesela Figara*. W salonie Franka popisywał się swym pięknym głosem T. Zan. On to razem z dwoma muzykalnymi braćmi i M. Wereszczakówną śpiewał nieraz Mickiewiczowi popularne w Wilnie arie z oper Mozarta. Śpiewała je poecie również „kowieńska Wenera" pani K. Kowalska przy akompaniamencie fortepianowym sióstr Siwickich. Wyciągi z oper sprowadzała pani doktorowa dla Mickiewicza z zagranicy; nie brak ich było — a wśród nich i mozartowskich — w wileńskiej księgarni J. Zawadzkiego. Arie mozartowskie nucił poeta nawet przy pisaniu listów, czego ślad zachował się w korespondencji poety. Utwory Mozarta grywali mu często F. Malewski, żona Celina i Zofia Zaleska, żona Bohdana oraz jej siostra Paulinka. Mickiewicz wprost uwielbiał Mozarta przez całe życie. Echo jego muzyki odezwie się w twórczości poetyckiej autora III cz. „Dziadów" przez wprowadzenie na scenę menueta i arii Komandora.

Z innych oper Mozarta wystawionych w Wilnie należy wspomnieć i o *Uprowadzeniu z Seraju*, odegranym tamże w r. 1836. Poznał je w tymże roku młodziutki S. Moniuszko, który znał tę operę dotychczas jedynie z wyciągów fortepianowych grywanych w Mińsku. Po objęciu stanowiska organisty w Wilnie, twórca „Halki" wykonał tam w r. 1840 *Requiem* Mo-

zarta. Po latach w liście do córki opisał Moniuszko dowcipnie przygodę jaka spotkała go w Paryżu w r. 1858 na przedstawieniu *Wesela Figara* w Théatre Lirique.

Inny nasz rodak, późniejszy profesor oraz historyk filozofii Stefan Pawlicki w swoich wspomnieniach rękopiśmiennych zanotował uwagi jakie nasunęły mu się o *Don Juanie* Mozarta po obejrzeniu przedstawienia operowego w Berlinie w r. 1863.

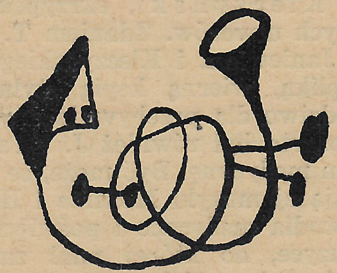


MOZART WŚRÓD POLAKÓW

Z kolei zarejestrujmy zwięźle niektóre sądy Polaków o Mozarcie. Jeszcze na długo przed ukazaniem się w druku pierwszych głosów o nim doszło do epizodycznych kontaktów geniusza muzycznego z naszymi rodakami. Niektórzy z nich słyszeli go w czasie popisów artystycznych w ówczesnych salonach. W r. 1778 występował w Paryżu jeden z Zygmuntowiczów jako cudowne dziecko, gdzie go Mozart słyszał grającego na wiolonczeli. Sławny nasz skrzypek wirtuoz i kompozytor Feliks Janiewicz mógł pochwalić się, że pozostawał przez jakiś czas w kontakcie z Mozartem w Wiedniu, gdzie miał grać w kwartecie z autorem *Wesela Figara*. O pewnej zażyłości Mozarta z naszym skrzypkiem zdaje się świadczyć dedykacja Adagia na skrzypce z fortepianem przypisana Janiewiczowi przez salzburskiego mistrza w Wiedniu dnia 1. IV. 1785 r. Nad pięknym modrym Dunajem poznał Mozarta osobiście Jan Kleczyński, skrzypek i kompozytor licznych utworów. Zdaniem T. Strumiłły twórczość Janiewicza i Kleczyńskiego jest dokładną repliką, wierną kopią stylu Mozarta. Pełnym podziwu dla przebywającego w stolicy Austrii Mozarta był również J. Elsner studiujący tam medycynę. Być może, że pod wpływem czarującej muzyki Mozarta i Haydna porzucił on studia medyczne i poświęcił się wyłącznie muzyce, do której miał zamiłowanie i pewną jej znajomość jeszcze w czasie pobytu we Wrocławiu. Elsner w Wiedniu nie czuł się jeszcze Polakiem; polskość obudziła się w nim dopiero w czasie pobytu w Polsce.

JEDNYM z największych wielbicieli Mozarta był znany głównie jako twórca popularnych w całym świecie polonezów, kompozytor polski — M. K. Ogiński. W ostatnio wydanych jego *Listach o muzyce* czytamy: „Tylko jeden raz, i to przypadkiem, spotkałem Mozarta jakieś trzy lata przed jego śmiercią. Ponad godzinę przebywałem w tym samym co i on towarzystwie i w tym samym pokoju, nie wiedząc zupełnie, że jestem w pobliżu człowieka tak słynnego, którego od dawna pragnąłem poznać. Opuścił salon przede

mną, a ja zostałem pozbawiony przyjemności choćby chwili rozmowy... Mozartowskie kwartety i kwintety — dodaje Ogiński — są niemal wszystkie wyryte w mojej pamięci, a mimo to gra ich zawsze nową sprawia mi przyjemność". We wspomnianych *Listach o muzyce* twórcy poloneza *Pożegnanie Ojczyzny* mamy liczne wypowiedzi o twórczości Mozarta.



WIELBICIELE MOZARTA

Do pierwszych zwolenników i wprost zapaleńców muzyki Mozarta należał u nas ojciec opery polskiej M. Kamieński, który komponował pod wpływem Mozarta. Partytury jego i Stefaniego zawierają wiele reminiscencji z muzyki autora *Don Juana*. Częściowemu wpływowi Mozarta uległ również Józef Kozłowski w głośnym *Requiem* napisanym na śmierć Stanisława Augusta. Pewnych wpływów uwertur Mozarta na Symfonię D-dur Jana Wańskiego — starszego dopatrywał się H. Opieński, który omówił ją krytycznie. Wański był wujem Kurpińskiego, który również wzorował się w swoich kompozycjach na Mozarcie i był jego entuzjastą. Kurpiński w swoich *Wspomnieniach z podróży* z r. 1823 wiele miejsca poświęca muzyce Mozarta.

Poza w/w kompozytorami przyswajającymi sobie chromatyczne zdobycze Mozarta byli u nas F. Lessel i A. Radziwiłł. Na stylu mozartowskiego *Don Juana* wzorowany jest śpiew J. Deszczyńskiego o Zygmuncie III ze zbioru *Śpiewów historycznych* J. U. Niemcewicza ogłoszonego w r. 1816. Nie jest wykluczone, że kompozycje fortepianowe Deszczyńskiego i na orkiestrę w ilości około stu, ogłoszone tylko w części powstały pod pewnym wpływem Mozarta.

Nie zwrócono dotąd uwagi na predylekcję W. Sowińskiego, autora *Słownika muzyków polskich*, do Mozarta. W zbiorze tegoż kompozytora: Melodies Polonaises. Album Lyrique..., Paris 1833 znajduje się m. in. kompozycja *Chór aniołów* do słów A. Mickiewicza z „Dziadów" cz. III. według Mozarta. Z kolei należy zwrócić uwagę na zainteresowanie muzyką Mozarta u M. Mochnackiego. Według relacji J. B. Zaleskiego był on świetnym pianistą „nieporównanym — osobliwie w egzekucji arcydzieł Mozarta" i in.

PRZED zamknięciem tego rejestru naśladowców i wielbicieli Mozarta wśród Polaków osobna wzmianka należy się Chopinowi. Muzyka Mozarta dała mu podnietę do napisania pewnych utworów. Już w *dziecięcych Polonezach* Chopina g-moll i As-

dur przebija się drobny wpływ Mozarta. Również z mozartowskiego *Don Juana* zaczerpnął młody Chopin temat do swego op. 2: *Wariacje B-dur* na temat *La ci darem la mano*. Drobne wzmianki w korespondencji Chopina świadczą niedwuznacznie, że muzyka Mozarta była mu bardzo bliska.



KRYTYCY POLSCY O MOZARCIE

Pierwszy obszerniejszy — chociaż naiwny w tonie — artykuł o Mozarcie ukazał się u nas w roku 1801 w *Nowym Pamiętniku Warszawskim* pt. *O życiu i dziełach Mozarta, sławnego kompozytora muzyki.* Rozmiary tego (12-stronicowego) artykułu, w porównaniu z całą naszą ówczesną jakże nikłą publicystyką muzyczną, rzucają się w oczy i mają swoją wymowę. Następne, ale już zwięzłe informacje o Mozarcie, jego operach i symfoniach, pióra najprawdopodobniej Kurpińskiego, znajdujemy w r. 1820 w pierwszym polskim czasopiśmie muzycznym, wychodzącym pt. „Tygodnik Muzyczny". Również i prasa lwowska, a zwłaszcza „Rozmaitości" (dod. do „Gazety Lwowskiej") z lat 1820—1842 nie szczędziły pochwał obu Mozartom i pisały o ich twórczości z wielkim uznaniem. W r. 1822 anonimowy krytyk, podpisany znakiem X, przedstawił głównie znaczenie geniuszu Mozarta w artykule drukowanym na łamach „Gazety Korespondenta Warszawskiego". W osiem lat później „Kurier Polski" zamieścił artykuł o Mozarcie pióra wybitnego krytyka literackiego i muzycznego J. Sikorskiego. Przyznać jednak trzeba, że ten artykuł należy do słabszych osiągnięć krytycznych autora. W drugim naszym czasopiśmie muzycznym: „Pamiętnik Muzyczny Warszawski" z r. 1835 czytamy o utworzeniu towarzystwa dla wykonywania kwartetów Mozarta. Już w następnym roku znajduje się tam omówienie wielu utworów Mozarta. W jedenaście lat później, tj. w r. 1847 J. Sikorski pisał obszernie *O Mozarcie i jego Don Juanie* w „Bibliotece Warszawskiej". W dwa lata potem w warszawskim „Ruchu Muzycznym", redagowanym przez tegoż Sikorskiego, ukazał się w polskim przekładzie bardzo obszerny list Mozarta z r. 1878 pisany do ojca.

NA uwagę zasługują też notatki i artykuły o Mozarcie i jego muzyce drukowane w warszawskiej „Gazecie Muzycznej i Teatralnej“ z lat 1865—1866, oraz obszerny artykuł biograficzny opracowany przez nieznanego polskiego autora podług P. Scudo. Rok 1867 przynosi 61-stronicową rozprawę M. Karasowskiego pt. „Życie Mozarta podług najlepszych źródeł“. Ukazała się ona na łamach „Biblioteki Warszawskiej“ i w odbitce. Wychodzący bardzo krótko lwowski „Przegląd Muzyczny“ zamieścił w r. 1871 uwagi i sprawozdania o kwartetach i operach Mozarta. W 150 rocznicę urodzin kompozytora wyszła zapomniana dziś książka prof. Z. Jachimeckiego o Mozarcie naprzód w krakowskim „Przeglądzie Polskim“ i w odbitce. Omówienie tej pracy pióra prof. A. Chybińskiego ukazało się w obszernym wywodzie w „Przeglądzie Powszechnym“ z r. 1907. Cenną pracę o Mozarcie napisał nasz rodak Teodor Wyzewa działający w Paryżu. Wspólnie z Francuzem G. de Saint-Foix napisał on pierwszą krytyczną pracę o Mozarcie t. 1 i 2. Paryż 1936 (dalsze 3 tomy wyszły spod pióra drugiego z nich). Wiele miejsca Mozartowi poświęcił prof. J. W. Reiss w kilku pracach.

MOZART W POLSCE LUDOWEJ

Nowe spojrzenie na autora *Don Juana* z uwzględnieniem szerokiego tła społecznego dał S. Jarociński w swej małej monografii o Mozarcie z r. 1954. Rok 1956 poza cenną rozprawką prof. H. Feichta: „Mozart w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku“, przyniósł nam niewiele. Oprócz pracy T. Strumiłły: „Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej“, gdzie uwagę czytelnika zwracają wnikliwe oceny dotyczący Mozarta i jego polskich naśladowców, ukazały się osobno: Dr W. Późniaka — „Wesele Figara“ (solidna analiza i historia tej opery), dalej Z. Felińskiego: „Uwagi o interpretacji utworów skrzypcowych Mozarta“. Wkrótce ma się ukazać praca M. Tomaszewskiego o ostatnich symfoniach Mozarta oraz powieść o nim pióra Andrzeja Janczewskiego.



NIEDOKOŃCZONY PORTRET F. LANGEGO Z 1782 R.

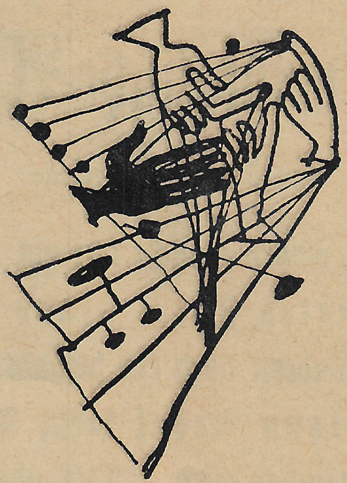
O MOZARCIE pisała ostatnio wiele nasza prasa. Wśród szeregu artykułów i sprawozdań z koncertów i przedstawień operowych wyróżniają się cenne pozycje Z. Mycielskiego, K. Stromengera, J. Jarosińskiego, A. Łepkowskiego, I. Sawczyńskiej, M. J. Michałowskiego, A. Dygacza i J. W. Reissa. Na podkreślenie zasługują też znakomite odczyty o Mozarcie wygłaszane w radio przez prof. K. Stromengera oraz innych prelegentów i autora niniejszego artykułu, w szkołach i klubach literackich, m. in. na temat dziejów Mozarta w Polsce i o Mozarcie i Mickiewiczu.

Do popularyzacji Mozarta w Polsce przyczyniły się częściowo okolicznościowe wystawy, grzeszące jednak brakiem ukazania naszego wielkiego „wkładu" w kult i dzieje geniusza muzycznego, w ciągu lat przeszło stu pięćdziesięciu.

POZA wznowieniami niektórych najlepszych oper Mozarta przez nasze teatry, Operetka Gliwicka wystawiła po raz pierwszy w Polsce jego komedię muzyczną pt. *Dyrektor teatru.*

Znajomość muzyki Mozarta szerzą w Polsce również radio i wydawnictwa muzyczne w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości, drukowane przez firmy prywatne, a w ostatnich latach przez dobrze zasłużone Polskie Wydawnictwo Muzyczne.


W.A.
ZART
1791



Nachricht.

Donnerstag den 10ten März 1785. wird Hr. Kapellmeister Mozart die Ehre haben in dem

k. k. National-Hof-Theater

eine

grosse musikalische Akademie

zu seinem Vortheile

zu geben, wobey er nicht nur ein neues erst verfertigtes Forte piano-Konzert spielen, sondern auch ein besonders grosses Forte piano Pedal beym Phantasieren gebrauchen wird. Die übrigen Stücke wird der grosse Anschlagzettel am Tage selbst zeigen.

Akademia Muzyczna BIBLIOTEKA GŁÓWNA w Katowicach