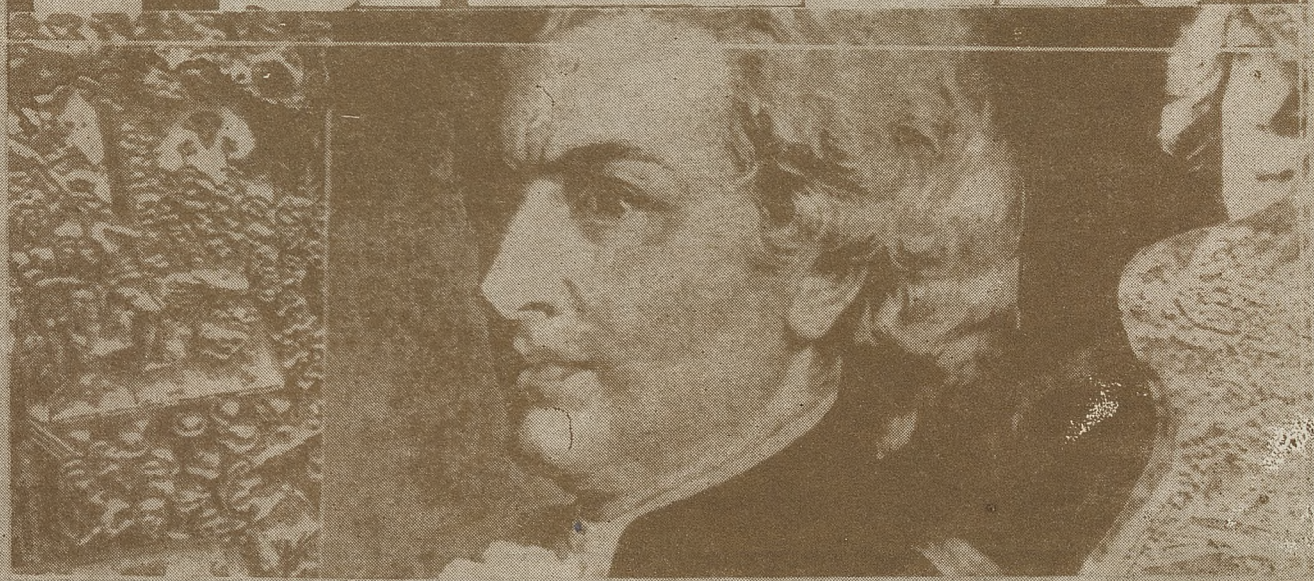


MOZART I SALLIERI



KRAKOWSKI TEATR MUZYCZNY

SCENA OPEROWA

dyrektor
JAN KRZYŻANOWSKI
kierownik artystyczny
EWA MICHNIK
kierownik literacki
JOZEF OPALSKI

ALEKSANDER PUSZKIN

MOZART I SALIERI

PRZEŁOŻYŁ SEWERYN POLLAK

Scena pierwsza — Pokój

SALIERI

Na ziemi nie ma prawdy — powiadają,
Lecz prawdy nie ma także wyżej. Dla mnie
To jest tak jasne jak najprostsza gama.
Z umiłowaniem sztuki się zrodziłem;
Już dzieckiem będąc, gdy organy w górze
W naszym kościele starym rozbrzmiewały,
W ich ton wsluchany drżałem, a lzy słodkie,
Niepowstrzymane z oczu mi płynęły.
Wcześniej wyrzekłem się swawoli próżnej
I nienawistne były mi nauki
Muzyce obce: wszystkie odrzucałem
Z zacięłą dumą, aby się poświęcić

Tylko muzyce. Trudne pierwsze kroki,
Nudny początek drogi. Pokonałem
Niepowodzenia wczesne. Ja rzemiosło
Jako fundament sztuki założyłem.
Sam rzemieślnikiem stałem się: swym palcom
Nadałem oschłą i posłuszną biegłość
I czujność ucha. Dźwiękom śmierć zadawszy,
Muzykę niby trupa rozkroiłem
I odmierzyłem algebrą harmonię.
Dopiero wtedy, doświadczony, śmiałem
Oddać się twórczych marzeń upojeniu.
Zacząłem tworzyć w ciszy, w tajemnicy,
Nie śmiąc o sławę jeszcze się ubiegać.
Jak często, w cichej przesiedziawszy celi
Przez dni i noce, snu niepomny, strawy,
Zaznawszy łez natchnienia i zachwytu,
W ogień rzucałem później moje dzieło
Patrząc spokojnie, jak myśli i dźwięki,
Które zrodziłem, w dym się rozwiewały.
(...)

Nieustępliwą, twardą wytrwałością
Kunszt znakomity wreszcie osiągnąłem
W nieogarnionej sztuce. Swym uśmiechem
Sława darzyła mnie, utwory moje
Znalazły zgodny oddźwięk w sercach ludzi.
Byłem szczęśliwy: ciesząc się w spokoju
Swą pracą, sławą, powodzeniem; równie
Jak powodzeniem i pracą przyjaciół,
Mych towarzyszy w tej przedziwnej sztuce.
Nie! Nie wiedziałem nigdy, co to zazdrość,
O, nigdy, nigdy!
(...)

Kto może twierdzić, że dumny Salieri
Był kiedykolwiek nędznym zazdrośnikiem,
Zdeptaną żmiją, która póki żyje,
Bezsilnie kąsa ziemię u stóp ludzkich?
Nikt, nikt!... A dzisiaj — powiem sam — dziś jestem
Zawistny, O tak, zazdroszczę głęboko,
Jakże boleśnie ja zazdroszczę. — Nieba!
Gdzież sprawiedliwość, gdy najświętszy dar,
Gdy nieśmiertelny geniusz nie w nagrodę
Miłości gorejącej, wyrzeczenia,
Trudów żarliwych, modłów jest zsyłany,
Lecz opromienia głowę szalonego
I lekkoducha?... Mozarcie, Mozarcie!

Wchodzi Mozart.

MOZART

Aha! Ujrzałeś jednak mnie, a chciałem
Niespodziewanym żartem cię uraczyć.

SALIERI

Tyś tu! Czy dawno?

MOZART

Nie do ciebie szedłem

Rzecz pewną niosłem, aby ci pokazać,
Ale przechodząc koło karczmy, naraz
Dźwięk posłyszałem skrzypiec... Nie, Salieri!
Nie śmieszniejszego nigdy, póki żyjesz,
Nie mogłeś słyszeć... Ślepy skrzypek w karczmie
Wygrywał „Voi che sapete”. — Cudo!
Nie wytrzymałem, sprowadziłem skrzypka,
Aby ci ucztę sprawić jego sztuką.
Wejdz no! Prosimy.

Wchodzi ślepy starzec ze skrzypcami.

Zagraj coś z Mozarta!

Starzec gra arię z „Don Juana”. Mozart śmieje się.

SALIERI

Ty możesz śmiać się z tego?

MOZART

Ach, Salieri!
Czyżby to ciebie nie śmieszyło?

SALIERI

Nie.

Mnie to nie śmieszy, gdy nędzny pacykarz
Rafaelowską Madonnę chce bazgrać,
Mnie to nie śmieszy, gdy wzgardzony kuglarz
Parodią hańbić śmie Alighieriego.
Odejdź precz, starcze!

MOZART

Czekaj — weź ten pieniądz,
Wypij za moje zdrowie.

Starzec wychodzi.

Mój Salieri,
Tyś nie w humorze dzisiaj. Kiedy indziej
Przyjdę do ciebie.

SALIERI

Co też mi przyniosłeś?

MOZART

Nic — ot, drobnostkę jakąś. Pewnej nocy,
Kiedy bezsenność zwykła mnie dręczyła,
Na myśl mi przyszły dwa czy trzy motywy.
Naszukowałem je dzisiaj. Pragnąłem
Usłyszeć twoje zdanie, ale nie masz
Dziś czasu dla mnie.

SALIERI

Mozarcie, Mozarcie!
Kiedym dla ciebie czasu nie miał? Siadaj,
Słucham.

MOZART

przy fortepianie

Wyobraź sobie... kogo wreszcie?
No, mnie chociażby — lecz nieco młodszego,
Zakochanego — nie zanadto, trochę —
Z dziewczęciem, z przyjacielem — choćby z tobą —
Jestem wesoły... Wtem: śmiertelna zjawia
I nagle ciemność lub też coś takiego...
No więc posłuchaj.

gra

SALIERI

I z tym szedłeś do mnie,
I przed zajazdem mogłeś się zatrzymać,
I wędrownego słuchać skrzypka! — Boże!
Niegodny jesteś sam siebie, Mozarcie!

MOZART

Sądzisz, że dobre?

SALIERI

Co za doskonałość!

Co za odwaga, głębia, o Mozarcie,
Ty jesteś bogiem sam o tym nie wiedząc;
Ja to wiem, ja.

MOZART

Ha! Czy doprawdy? Może...
Lecz moje bóstwo bardzo jakoś głodne.

SALIERI

Posłuchaj: może „Pod Złotym Lwem” obiad
Razem dziś zjemy.

MOZART

Wspaniale. Rad jestem.
Pozwól, że pójde, by powiedzieć żonie,
Aby z obiadem na mnie nie czekała.

Wychodzi.

SALIERI

A więc pamiętaj, oczekuję ciebie.
Nie! Już nie mogę dłużej się opierać
Mym losom: Jestem przeznaczony, aby
Wstrzymać go, bowiem wszyscy poginiemy,
My, ofiarnicy, kapłani muzyki,
Nie tylko ja z moją znikomą sławą...
Coż z tego, jeśli Mozart będzie żył
I jeśli nowe osiągnie wyżyny?
Czy przez to sztukę podnieść zdoła? Nie,
Sztuka upadnie znów, gdy go nie stanie:
Nie pozostawi przecie spadkobiercy.
Jakiż pożytek z niego? Jak cherubin
Przyniósł nam z nieba kilka rajskich pieśni,
Nieuskrzydłone by wzbudzić pragnienie
W nas, synach ziemi, i ulecieć potem!
A więc ulatuj! Im prędzej, tym lepiej.
Ostatni dar mej Izory — trucizna.
Już osiemnaście lat ją noszę z sobą —
A przecież często życie było dla mnie
Niežnością raną.

(...)

Po co umierać? — Rozwazałem: może
Życie przyniesie niespodziane dary;
Kto wie, a może zachwyt mnie nawiedzi
I twórcza noc, i blask natchnienia jasny;
Być może nowy Haydn wspaniałe dzieło
Stworzy i będę mógł się nim zachwycać...
Gdy ucztowałem z gościem nienawistnym,
Sądziłem może, że gorszego wroga
Znajdę lub może straszniejsza zniewaga
Uderzy we mnie z dumnej wysokości —
Wówczas, Izory darze, nie przepadniesz.
I miałem słuszność! I znalazłem wreszcie
Swojego wroga, a ten nowy Haydn
Jakże mnie dziwnym upoił zachwytem!
Czas nadszedł! Darze miłości tajemny,
Przenieś się dzisiaj do czary przyjaźni.

*

Scena druga

Oddzielny pokój w zajeździe, fortepian.

Mozart i Salieri przy stole.

SALIERI

Czemuś tak dzisiaj ponury?

MOZART

Ja? Nie!

SALIERI

Mozarcie, jesteś pewno czymś przejęty?
Wyborny obiad, doskonale wino,
A ty się chmurzysz i milczysz.

MOZART

Przyznaję —
Moje „Requiem” mnie trapi.

SALIERI

Ach tak!
Więc komponujesz „Requiem”? Od dawna?

MOZART

Ze trzy tygodnie. Lecz wypadek dziwny...
Czy nie mówiłem tobie?

SALIERI

Nie.

MOZART

Posłuchaj:

Ze trzy tygodnie temu powróciłem
Późno do domu. Tam mi powiedziano,
Ze był ktoś u mnie. Po co — nie wiadomo.
Myślałem całą noc: któż to być może,
Czego ode mnie chce? Nazajutrz znowu
Przyszeli i znowu nie zastał mnie w domu
Na trzeci dzień, gdy z synkiem na podłodze
Baraszkowałem, nagle mnie wezwano.
Wyszedłem. Człowiek jakiś, cały w czerni,
Uprzejmie skłonił mi się i zamówił
Owo „Requiem”, i znikł. Siadłem zaraz,
Zacząłem pisać — od tej chwili jednak
Mój czarny człowiek jakoś nie przychodzi.
Rad jestem nawet: szkoda by mi było
Rozstać się z moją pracą, choć „Requiem”
Jest już gotowe. Lecz tymczasem...

SALIERI

Co?

MOZART

Przykro mi o tym mówić...

SALIERI

Cóż takiego?

MOZART

Mój czarny człowiek dniami i nocami
Mnie nie opuszcza. Jak cień za mną wszędzie
Krok w krok się wlecze. Ot, nawet i teraz
Wydaje mi się, że tu jako trzeci
Siedzi.

SALIERI

Daj spokój! Co za strach dziecinny?
To urojenia. Niegdyś Beaumarchais
Powiedział do mnie: „Posłuchaj, Salieri,
Kiedy cię czarne myśli nawiedzają,
Otwórz butelkę szampańskiego wina,
Albo „Wesele Figara” przeczytaj”.

MOZART

Tak! Beaumarchais był twoim przyjacielem,
Dla niego właśnie „Tarara” stworzyłeś,
Rzecz znakomitą. Jest tam pewien motyw...
Wciąż go powtarzam, gdy jestem szczęśliwy...
La, la, la, la... Ach, prawdaż to, Salieri,
Że Beaumarchais podobno kogoś otrul?

SALIERI

Nie sędzę: nazbyt wiele miał humoru,
By tym się parać.

MOZART

Przecież był geniuszem
Tak jak my obaj. Geniusz i łotrostwo
Nie idą nigdy w parze. Czy to prawda?

SALIERI

Tak ci się zdaje?

/ Wrzucił truciznę do szklanki Mozarta.

Pijże więc

MOZART

Zdrowie, za szczery związek, przyjacielu,
Który połączył Mozarta z Salierim,
Za dwóch harmonii synów.

Pije.

SALIERI

Czekaj, czekaj,
Czekaj!... Wypiłeś wszystko!... i beze mnie?



MOZART rzuca na stół serwetkę

Dość, jestem syty.

Idzie do fortepianu.

Słuchaj więc, Salieri,
Mego „Requiem”.

gra

Placzesz?

SALIERI

Takie ły

Przelewam pierwszy raz: bolesne, miłe,
Jak gdybym ciężki spełnił obowiązek,
Jak gdyby skalpel lekarza mi odciął
Chorą część ciała! Te ły, przyjacielu...
Nie zważaj na nie. Graj, Mozarcie, spiesz się,
Jeszcze mi duszę dźwiękami napelnij.

MOZART

Gdyby tak wszyscy potęgę harmonii
Mogli odczuwać! Ale nie: świat wtedy
Nie mógłby istnieć, nikt by się nie troszczył
O wymagania przyziemnego życia —
Swobodnej sztuce każdy by się oddał.
Jest nas niewiele wybranych, szczęśliwców,
Którzy wzgardzili niegodną korzyścią,
Świętych kapłanów jedyne piękna.
Nieprawdaż? Ale jestem dzisiaj chory,
Jakoś mi ciężko; pójdę spać do domu.
Zegnaj, Salieri!

SALIERI

Do widzenia.

sam

Zaśniesz

Na długo!... Ale jeśli on ma słuszość
I jam nie geniusz?? Geniusz i łotrostwo
Nie idą nigdy w parze. Nie, nieprawda:
A Buonarrotti?... Lecz to może bajka
Tępej, bezmyślnej czerni — a naprawdę
Nie był mordercą twórcą Watykanu?

ORKIESTRA KRAKOWSKIEGO TEATRU MUZYCZNEGO

INSPEKTOR ORKIESTRY: WŁADYSŁAW DUBRAWSKI

KOREPETYTOR SOLISTÓW: JANINA ROMAŃSKA

skrzypce

STANISŁAW KRÓL — koncertmistrz
KRZYSZTOF MATERNOWSKI
TADEUSZ KOSTKA
JANUSZ MROZIK
PIOTR PIECHOWSKI
RENATA SZUSZKIEWICZ
JADWIGA JEŻEK
DANUTA SITKO
ELŻBIETA CURZYTEK
JERZY MIKULISZAK
ANDRZEJ MARCINIAK

altówki

DANUTA GABRYŚ
BARBARA KACZMARCZYK
ANNA AMBROS
PIOTR STOLARZ

wiolonczele

ANDRZEJ PALL
MELANIA REMISZEWSKA
ANDRZEJ BOSAK

kontrabas

WŁADYSŁAW DUBRAWSKI

flet

ZBIGNIEW KAMIONKA

obój

STANISŁAW KORTA

klarnet

ANDRZEJ GODEK

fagot

EUGENIUSZ STUDNICKI

róg I

MAREK JAŁOCHA

róg II

STANISŁAW GÓRSZCZAK



MOZART I SALIERI

MIKOŁAJ RIMSKI-KORSAKOW
opera w dwóch aktach
do tekstu
ALEKSANDRA PUSZKINA

kierownictwo muzyczne
EWA MIZERSKA-GOLONEK

reżyseria
BOGUSŁAWA CZOSNOWSKA

scenografia
JERZY MECHLIŃSKI

konsultacja merytoryczna

TERESA MALECKA

konsultacja językowa
LEOPOLD GODNIEWICZ

obsada

Mozart—PIOTR KUSIEWICZ

Salieri—JERZY MECHLIŃSKI

Skrzypek—STANISŁAW MAKOWICZ
(rola niema)

ORKIESTRA KRAKOWSKIEGO TEATRU MUZYCZNEGO

PREMIERA: 22 MARCA 1981 ROKU

MOZART I SALIERI

Czy ceną nieprzeciętnego talentu muzycznego musi być przedwczesna śmierć? Takie, irracjonalne nieco pytanie zadawano z pewnością niejednokrotnie w epoce Romantyzmu. Znakomici kompozytorzy pierwszej połowy XIX wieku żyli bardzo krótko: Schubert — lat 31, Bellini — 34, Mendelssohn — 38, Chopin — 39, Weber — 40. Niepokojni, niestabilizowani, tworzili z gorączkowym pośpiechem jakby w przeżuciu nieuchronnie zbliżającego się końca. We wcześniejszych okresach historii muzyki wszystko jednak wyglądało inaczej. Wybitni muzycy zajmowali stale, dworskie lub kościelne posady, niekiedy wprowadzając ograniczające ich zamierzenia i ambicje artystyczne, ale zapewniające przecież w zasadzie unormowaną egzystencję. Dożywiali na ogół wieku — jak na owe czasy — sędziwego. Trudno się zatem specjalnie dziwić, że kiedy Wolfgang Amadeus Mozart zmarł po krótkiej chorobie w nocy z 4 na 5 grudnia 1791 roku, licząc lat zaledwie 35, śmierć uznano za nienaturalną i rychło zaczęto doszukiwać się jej przyczyn wśród zdarzeń zgoda niezwykłych. Faktem jest, iż okoliczności temu sprzyjały. Ostatnim, nie doprowadzonym już do końca dziełem pisanym przez ciężko chorego Mozarta było Requiem, czyli msza żałobna. Zamówienie na utwór złożył, według popularnej do dziś opowieści, tajemniczy, ciemno ubrany nieznajomy, którego kompozytor miał uznać za zwiastuna śmierci (później okazało się, że był to wysłannik jednego z wiedeńskich arystokratów, pragnącego zamówioną kompozycją uczcić pamięć zmarłej żony). Rozpowszechniła się także pogłoska, że śmiertelną chorobę Mozarta spowodowała trucizna, a sprawcą otrucia miał być Antonio Salieri.

Kim był Salieri, znany obecnie przede wszystkim dzięki tej ponurej legendzie i dlatego właśnie pod jego adresem skierowano nieuzasadnione podejrzenia? O sześć lat starszy od Mozarta, urodził się w Legnano koło Werony w roku 1750. Działalność muzyczną rozpoczął we Włoszech, następnie osiadł na stałe w Wiedniu. Wkrótce zasłynął jako wielkiej miary pedagog, kształcili się pod jego kierunkiem m. in. Beethoven, Schubert, Liszt. Był również cenionym dyrygentem i kompozytorem. Jego symfonie, koncerty, oratoria, kantaty uległy w naszych czasach całkowitemu zapomnieniu, przypomina się natomiast niekiedy opery. Jedną z nich, zatytułowaną „Axur, król Ormus” została nawet wprowadzona do polskiego repertuaru, wystawiona w latach sześćdziesiątych na scenie Opery Poznańskiej. Nie ulega wątpliwości, że Salieri zmierzał do sukcesów w sposób dosyć bezwzględny, nie unikał intryg ani matactw i w wiedeńskim środowisku muzycznym nie cieszył się sympatią. Także jego stosunki z Mozartem nie układały się najlepiej w wyniku zwykłej zawodowej rywalizacji. To właśnie najprawdopodobniej wystarczyło aby przypisać mu rolę truciela. Nawet kiedy w wiele lat później pomógł synowi twórcy „Wesela Figara” w uzyskaniu pierwszej posady, uznano, iż widocznie dręczyć go musiały wyrzuty sumienia... Zmarł w roku 1825 i wówczas plotka odrodziła się z nową siłą. Niektóre gazety niemieckie podały wiadomość jakoby na łożu śmierci przyznał się do popełnienia zbrodni. Naturalnie brak jakichkolwiek konkretnych dowodów i dokumentów potwierdzających przytoczoną wyżej historię.

Zawiść prowadząca do zbrodni — to fascynujący temat literacki, zwłaszcza jeśli przedmiotem zazdrości stają się zjawiska tak nieuchwytnie i nieokreślone jak talent, natchnienie. Około roku 1830 ciągle jeszcze żywą opowieścią o Mozarcie i Salierim zainteresował się wielki poeta rosyjski Aleksander Puszkina i opracował ją w formie spektaklu scenicznego. Rzecz ukazała się drukiem na łamach petersburskiego almanachu literackiego „Siewiernyje Cwiety” na rok 1832, a następnie, jeszcze za życia poety, została wystawiona w Teatrze Wielkim w Petersburgu 27 stycznia i 1 lutego 1832 roku. Niewielki utwór charakteryzuje zwarta forma i zręczna konstrukcja dramatyczna. Cały konflikt rozgrywa się wyłącznie przy udziale obu protagonistów. A oto jak przedstawia się przebieg akcji:

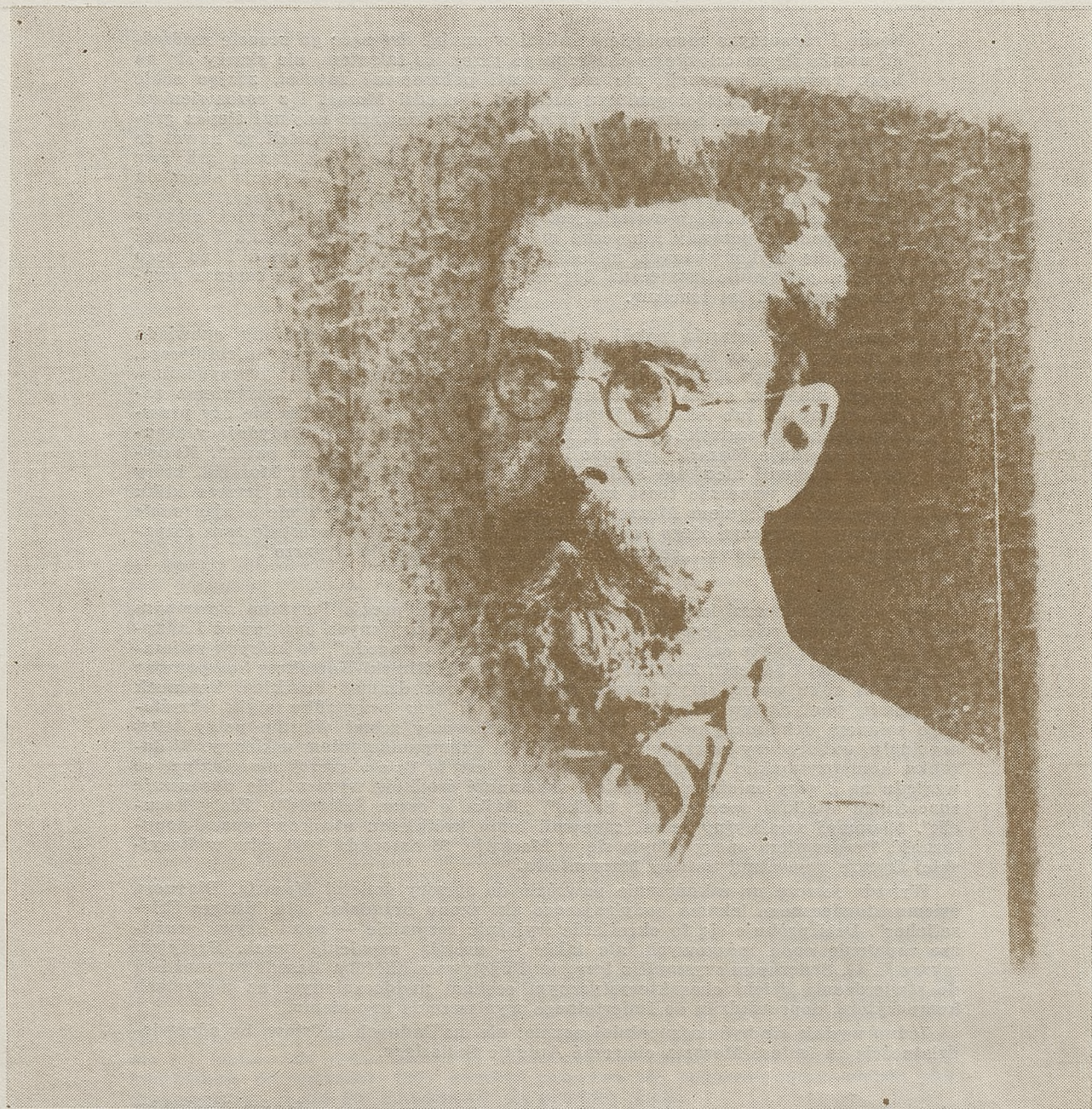
Scenę I rozpoczyna monologiem Salieri wyznając dręczące go uczucie zazdrości, uważa się za człowieka obdarzonego przez los talentem, nie skarży się na brak twórczej inwencji, ale nie potrafi pohamować zawiści, zdając sobie sprawę z niezwykłości geniuszu Mozarta. Wchodzi Mozart i z rozmawianiem opowiada jak przechodząc obok zajazdu niespodziewanie usłyszał ślepcę grającego na skrzypcach melodię z „Wesela Figara”, przyprowadził go nawet ze sobą. Wzywa do pokoju starca ze skrzypcami, który tym razem gra arię z „Don Juana”. Salieri nie podziela zadowolenia rywala. Z irytacją odprawia go, a kiedy po chwili Mozart zasiada do instrumentu i przegrywa fragmenty swojego nowego utworu, jest po prostu zdziwiony, że człowiek niosący tak wspaniałe pomysły muzyczne mógł się zatrzymać koło zajazdu i słuchać nieudolnie wykonywanych melodii. Zaprasza Mozarta na obiad i po jego wyjściu podejmuje ostateczną decyzję — postanawia otruć konkurenta przechowywaną od lat trucizną.

Scena II przedstawia pokój w zajezdzie. Mozart zaniepokojony opowiada o zamówieniu na Requiem, otrzymanym od budzącego grozę, tajemniczego, czarno ubranego nieznajomego. Salieri pragnąc poprawić nastrój przypomina, że ich ulubiony poeta Beaumarchais na wszelkie smutki i zmartwienia raz dzieli szampana lub lekturę „Wesele Figara”. Obaj zastanawiają się czy prawdopodobne są pogłoski o tym, iż Beaumarchais kogoś otruił. Decydujący argument znajduje Mozart: „geniusz i łotrstwo nigdy nie idą w parze”. Korzystając z chwili nieuwagi Salieri wrzuca truciznę do szklanki Mozarta, który ją wychyla wznosząc toast za zdrowie Włocha. Po odegraniu jeszcze kilku fragmentów Requiem Mozart odczuwa działanie trucizny i nie zdając sobie sprawy z przyczyn złego samopoczucia odchodzi. Salieri pozostaje sam rozpałając jego słowa: „geniusz i łotrstwo nigdy nie idą w parze”.

Dziewiętnastowieczni kompozytorzy rosyjscy darzyli poezję Puszkina ogromnym uznaniem. Bardzo wiele jego utworów doczekało się muzycznych opracowań i adaptacji, wśród nich także cały cykl tak zwanych „Małych tragedii”, do których zaliczany jest „Mozart i Salieri”. Zadania podjął się Mikołaj Rimski-Korsakow komponując latem 1897 roku operę zatytułowaną identycznie jak dramat Puszkina. Szacunek dla tekstu poetyckiego nakazał wprowadzenie w tym przypadku stylu określonego mianem deklamacyjno-melodycznego. Zachowany został wiernie pełny tekst oryginału, wzbogacony oszczędnym, dyskretnym akompaniamentem orkiestry. W dorobku kompozytorskim Rimskiego-Korsakowa jest to dzieło raczej marginalne, ze względu na z góry założoną prostotę i skromność środków wyrazu. Nie dorównuje znaczeniem wielkim operom jak „Sadko”, „Bajka o carze Saltanie”, „Złoty kogucik”. Niemniej atrakcyjny temat zapewnił temu krótkiemu utworowi sporą popularność. Prapremiera opery odbyła się w Moskwie, 25 listopada 1898 roku w Rosyjskiej Operze Prywatnej Sawwy Mamontowa.

Wypada jeszcze na zakończenie powrócić do sprawy śmierci Mozarta. Diagnoza osiemnastowiecznego lekarza podpisującego akt zgonu brzmiała: „ein hitziges Friessefieber”. Dziś próbuje się to określenie wyjaśnić rozmaicie — ostra grypa, gruźlica, zapalenie opon mózgowych, ale także — uremia, zapalenie nerek. Brytyjski lekarz C. G. Sederholm wystąpił z tezą, że długotrwała choroba Basedowa, możliwa do stwierdzenia dzięki charakterystycznym cechom uwidocznionym na portretach kompozytora, doprowadziła do śmiertelnego wyniszczenia organizmu.

Jedno wydaje się być najzupełniej pewne: nie ma żadnych podstaw, by odpowiedzialnością za śmierć Mozarta obarczać Antonio Salieriego.



MOZART I SALIERI

OPERA RIMSKIEGO-KORSAKOWA DO TEKSTU TRAGEDII PUSZKINA

Puszkina — „Mozart i Salieri” — 1830.
Rimski-Korsakow — „Mozart i Salieri” 1897.

Opera „Mozart i Salieri” zajmuje absolutnie wyjątkowe miejsce w twórczości Rimskiego-Korsakowa. To wyjątkowe miejsce zapewnia jej historyczny temat: Mozart i Salieri, oraz stosunek kompozytora do przyjętego tekstu poetyckiego. Tekst puszkiniowskiej tragedii wchodzi niemal nie naruszony do opery Rimskiego-Korsakowa.

Całość stanowią dwie sceny. Akcja rozgrywa się między dwoma postaciami: Mozartem i Salierim. Dwie te sceny są stałą oscylacją między monologiem a dialogiem, między więc refleksją a akcją. Oscylacja ta skłania się zdecydowanie w kierunku monologu — w kierunku refleksji. Najważniejsze, najbardziej znaczące kwestie wypowiedziane są monologicznie jako rezultat przemyśleń, jako rezultat przeżyć. Nawet w dialogach istotą jest nie akcja, nie zdarzenie, lecz właśnie te kwestie — myśli wypowiedziane przez bohaterów. I scena ujęta jest w ramy monologów Salieriego.

Pojawienie się Mozarta, dialog z Salierim, incydent z ulicznym skrzypkiem grającym niezdarnie fragmenty „z Mozarta” służą pogłębieniu charakterystyki Salieriego. Obraz Mozarta przybliżył się znacznie w jego opowiadaniu o mocnym natchnieniu i w wykonaniu dwóch fragmentów utworu z tego natchnienia zrodzonych. Monologi I sceny rysują obraz psychicznych zmagających Salieriego, rysują rozwój nienawiści, zazdrości, żądzy śmierci rysują rozwój zła. Punktem wyjścia rozważań Salieriego jest pierwsze zdanie tragedii:

„(...) Na ziemi nie ma prawdy
Lecz prawdy nie ma także wyżej (...)” *

* (Wszystkie cytaty tekstu Puszkina przytaczam w tłumaczeniu Seweryna Pollaka wg.: A. Puszkina — „Utwory dramatyczne. Opowieści” — Warszawa 1967 s. 121—129).

Etapem przejściowym jest marzenie o sławie, rodząca się zawiść, marzenie o natchnieniu, żądza śmierci. Punktem dojścia, zamykającym I scenę jest znalezienie wroga i decyzja otrucia go. Wrogiem jest Mozart.

W scenie II zawarta jest kwintesencja wydarzeń — akcji. Następują one jedno po drugim, błyskawicznie, jakby skrótowo. Wydaje się, że nie chodzi tu o konkretne zdarzenia, lecz o stworzenie sytuacji, w której bohaterowie mogliby wypowiedzieć konkretne myśli. Myśli te stanowią właśnie o wadze dramatu. Wypowiadane są one tym razem w toku dialogu. Po złowieszczym pożegnaniu z Mozartem monolog Salieriego zamyka tragedię.

Oto podstawowe kwestie wypowiedziane w toku zdarzeń II sceny. Mozart zaniepokojony postacią Beaumarchais ((który podobno kogoś otruił) powiada:

„(...) Geniusz i łotrstwo

Nie idą nigdy w parze (...).”

W chwilę potem Salieri wrzuca truciznę do szklanki Mozarta. Po wypiciu — zatrutym winem toastu za związek” (...) dwóch harmonii synów (...)” Mozart gra Salieriemu fragment z Requiem — Salieri płacze. Mozart, czując działanie trucizny odchodzi ze słowami: „(...) żegnaj (...)”, zatem ze słowami nie dającymi nadziei na ponowne spotkanie.

Salieri, którego wzruszenie okazało się tylko zewnętrzne, pozorne, odpowiada: „(...) do widzenia (...)”, jakby nie zauważając, że pożegnanie to jest ostatnim pożegnaniem dwóch bohaterów. Mozart został przecież otruty.

Pozostawiony samotnie Salieri powraca do myśli Mozarta. Powtarza jego słowa o geniuszu i przestępstwie. Zastanawia się, być może Mozart miał rację? Ale wątpliwości nie trwają długo. Salieri wyklucza prawdę:

„(...) Nieprawda:

A Buonarrotti? Lecz to może bajka

Tępej, bezmyślnej czerni — a naprawdę

Nie był mordercą twórca Watykanu? (...)”

„(...) «Mozart i Salieri» coś w rodzaju dwóch scen operowych, w recytatywno-aryjnym stylu. Utwór ten był rzeczywiście czysto głosowym, przede wszystkim komponowana była tkanina melodyczna postępująca za wcięciami tekstu (...)” — pisał Rimski-Korsakow o swojej nowej operze¹.

Kompozytor podejmuje zupełnie unikalną próbę zestrojenia muzyki z nienaruszoną poezją Puszkina. Unikalność ta potęguje się przez sam temat tragedii. Powstaje kameralna opera o muzyce w recytatywno-aryjnym stylu. Z tym sformułowaniem wiążą się inne problemy: muzyczna realizacja dramatu w oparciu o recytatyw i arioso, dbające o wierność słowa, oraz w oparciu o przywoływaną muzykę Mozarta (lub „pod Mozarta” stylizowaną).

Rimski-Korsakow wierny swemu założeniu wniknięcia w istotę recytatywności, dzinie relacji weryfikacji względem składni. Układ fraz i większych ugrupowań me-w istotę maksymalnego zbliżenia śpiewu do naturalnej mowy ludzkiej idzie swą muzyką w kierunku zmiany poezji na prozę przez muzykę. Linia melodyczna opery zachowuje pełną zgodność swych akcentów z akcentami tekstu. Podkreśla akcenty zastane w tekście.

Natomiast muzyka wkracza zdecydowanie, narzucając swą dominację w dziedzinie relacji wersyfikacji względem składni. Układ fraz i większych ugrupowań melodycznych zgodny jest nie z porządkiem wersyfikacyjnym, lecz składniowym. Kom-

pozytor stawia na jednostki składniowe, a przez to na jednostki wyższego rzędu — jednostki sensów i znaczeń.

Szczególnym przypadkiem najsilniej przejawiającej się tendencji do uczynienia z tekstu poetyckiego — prozy jest opowiadanie Mozarta o okolicznościach powstania Requiem. Mozart śpiewa w dużym napięciu emocjonalnym. Ugrupowania muzyczne są różne: krótkie, dłuższe. Oddech, frazowanie są też różne. Nie zależą one absolutnie od układu wersów. Wyłącznym czynnikiem organizującym architekturę tej wypowiedzi jest struktura syntaktyczna i sytuacja ekspresyjna. Tekst, za sprawą muzyki przestaje być wierszem regularnym — staje się wierszem wolnym.

Obserwujemy tu rezultat zastosowania konkretnych środków techniki „komponowania muzyki tekstu”. Tekst poetycki — dramat — wiersz regularny przyobleka się za sprawą muzyki w onwe, jakby cechy gatunkowe. Staje się wolnym jambem, zbliża się do naturalnej mowy².

Przyjrzyjmy się innym, szczególnym sytuacjom oddziaływania muzyki na tekst. Podstawowa myśl filozoficzna — credo estetyki i etyki Mozarta (a więc Puszkina i Rimskiego-Korsakowa) słowa:

„(...) Geniusz i lotrostwo

Nie idą nigdy w parze (...)”

rozbrzmiewają w tragedii Puszkina i operze Rimskiego-Korsakowa dwukrotnie. W punkcie kulminacyjnym wypowiada je Mozart — zaraz potem Salieri wrzuca truciznę do szklanki Mozarta. W zakończeniu przytacza je Salieri, jako chwilową wątpliwość, zaraz potem znajdując argumenty na odrzucenie tej prawdy. Rimski-Korsakow odczytując to zdanie, jako podstawową prawdę tragedii Puszkina, podpisuje się pod nią, przejmuje jako swoją, nadając jej szczególną charakterystykę muzyczną. Zdanie to jest wyraźnie wyodrębnione, tekst potraktowany sylabicznie.

Specjalny koloryt harmoniczno-tonalny eksponuje wartość maksymy Mozarta. Słowa te wypowiedziane są w atmosferze akordów zmniejszonych i pokrewieństw chromatycznych. W kontekście przeważającej w operze prostej harmonii funkcyjnej, przeważającej diatoniki, omówiony fragment wyraźnie się zaznacza. Kompozytor wydobywa tu znów wyraźnie sens i znaczenie słów Puszkina, dopisując się niejako do wyznawców tej myśli estetyczno-etycznej. Innym sposobem podkreślenia znaczeń konkretnych fragmentów tekstu, jest likwidacja akompaniamentu orkiestrowego, pozostawienie śpiewu, jako jedynego środka wyrazu, co więcej zwalniając go od ściśłości merytoryczno-rytmicznej, sugeruje wykonanie „a piacere”.

Wszystkie podstawowe w rozwoju dramaturgii, podstawowe zarazem pod względem charakterystyki postaci i Mozarta i Salieriego kwestie podane są „solo a piacere” są więc najsurowsze, najdalsze od muzyki, najbliższe mowie.

„(...) Widząc, że chodziło o poezję dramatyczną i że zatem trzeba było śpiewem naśladować mówienie (...) kierowałem się przekonaniem, że dawni Grecy i Rzymianie (którzy w opinii wielu śpiewali na scenie tragedie w całości) używali melodii, która przekraczając (melodię) zwykłego mówienia, odchodziła na tyle od śpiewu, że przybierała postać czegoś pośredniego (...)”.

To słowa Jacopo Peri z przedmowy do „L'Euridice”³. Słowa te z 1600 roku ujmują istotę recytatywności. Korsakowowska XIX wieczna odmiana tejże idei wydaje się, iż dotyka samej istoty recytatywności celnie, w zgodzie z pierwowzorami historycznymi, celnie do nich nawiązując mimo dalekiej drogi, jaka dzieli język muzyczny z 1600 roku od języka muzyki z ok. roku 1900-go.

MUZYKA W MUZYCE

Ale różne są języki muzyczne, które w operze o dwóch kompozytorach występują, różnie też one w niej funkcjonują. Muzyka Mozarta przywołana jest jako cytat, lub jako stylizacja⁴. W obu wypadkach pojawienie się jej podyktowane jest sytuacją dramatyczną zastaną w tekście. Muzyka stylizowana „pod Mozarta” bywa również wprowadzana przez Rimskiego-Korsakowa, jako specyficzny środek dramaturgii muzycznej, jako charakterystyka postaci.

Wreszcie cała prawie opera w swej warstwie muzycznej oscyluje między fakturą przedklasyczną, jeszcze linearną, stylem klasycznym mozartowskim, a wokalnym stylem korsakowskim.

Puszkina dwukrotnie określa explicite udział konkretnego utworu Mozarta w akcji. Decyduje o udziale Requiem i fragmentu z Don Juana. W pozostałych sytuacjach przywołuje muzykę nie dookreślając jej szczegółowo. „Dwa, trzy motywy”, które Mozartowi przysły do głowy w bezsennej noc ma on zagrać na fortepianie. Puszkina nie komentuje tego w didaskaliach — Rimski-Korsakow odczytuje więc „program” Puszkina do utworu fortepianowego. We wszystkich wypadkach kompozytor podejmuje decyzję: wybiera muzykę lub ją tworzy.

Cytat czternastu początkowych taktów Requiem przytoczony jest nie w oryginalnej, ale w wersji fakturalnej zbliżonej do kameralnej faktury opery. (Chór i kotły proponuje kompozytor ad libitum). Ze względu na sytuację dramaturgiczną, brzmi tu fortepian (w fakturze akordowego akompaniamentu) — to bowiem Mozart prezentuje Salieriemu swoje nowe, niepokojące dzieło. Fragment Requiem wtapia się w ogólną aurę brzmieniową opery jakkolwiek pozostaje cytatem. Zestrojenie to jest tym lepsze, że kompozytor stworzył ramy dla muzyki Mozarta. Po zapowiedzi Mozarta

„(...) Słuchajże Salieri,
mojego Requiem (...)”

pojawia się instrumentalny łącznik doprowadzający do dominanty tonacji d-moll, wywołujący napięcie oczekiwania na zapowiedziane Requiem.

Diametralnie inną rolę spełnia cytat z Don Juana. Puszkina określa występ ślepego skrzypka, jako nieoczekiwany żart. Uliczny skrzypek ma grać fałszywie i niechętnie. Puszkina zatem daje potencjalnemu reżyserowi swojej tragedii, w naszym wypadku kompozytorowi muzyki opery — wskazania. Jak kompozytor je przyjmuje? Wydaje się, że stara się wybranemu przez siebie fragmentowi z Don Juana nadać cechy wynikające z puszkiniowskich dookreśleń. Zauważmy jakie kategorie ekspresyjne wynikać mogą z sytuacji występu ślepego skrzypka u Puszkina: humor, nieoczekiwany dowcip (kategorie w odczuciu Mozarta), prymityw, amatorszczyzna, niedoskonałość (kategorie w odczuciu zgorzsniełego Salieriego).

Ośmiotaktowy mały okres — fragment z arii Zerliny (z I aktu Don Juana „Batti batti, o bel Masetto”) dostaje się do opery Rimskiego-Korsakowa za sprawą koncepcji Puszkina. W tekście muzyka ta jest składnikiem fabuły — gra rolę jednej z postaci. W operze funkcja jej jest dwójaka: jest również składnikiem fabuły, ale zarazem wywołuje konkretne postawy bohaterów, jest środkiem charakterystyki postaci Mozarta i Salieriego. Ślepy, stary, uliczny skrzypek gra Mozarta. Aria Zerliny wykonana jest w operze Rimskiego-Korsakowa przez skrzypce solo — przez jednego, ślepego, ulicznego skrzypka z kilkunastoma nutami podstawy harmoniczej w al-

tówkach pizzicato. Z przyczyn więc dramaturgicznych materiał muzyki Mozarta (kilku warstw) „wtłoczony” jest w partię jednego instrumentu — skrzypiec, tak przecież niepodatnych na wielkogłosowość. Linia melodyczna pochodzenia wokalnego prowadzona jest w niezmiennionej wersji w górnym głosie dwugłosowej faktury skrzypiec solo. Ow drugi głos stanowi akompaniament z zachowaniem oryginalnej harmonii. Z punktu widzenia techniki gry skrzypcowej powierzenie dwugłosowej faktury skrzypkowi-amatorowi (ślepemu, ulicznemu) jest z góry skazane na niepowodzenia wykonawcze. I chyba te niepowodzenia są zamierzone. Bo właśnie o nieporęczność, fałsz, przywityw, amatorszczyznę chodzi.

Te opisane sytuacje wymagały od kompozytora decyzji, który fragment z Requiem i z Don Juana wprowadzić, również kompozytora rolę było nadanie muzyce Mozarta konkretnej postaci brzmieniowej, było wprowadzenie tej muzyki w kontekst całej opery. Przyjrzyjmy się teraz innej sytuacji, kiedy Rimski-Korsakow odczytuje „program” Puszkina do utworu fortepianowego Mozarta. Rimski-Korsakow pisze muzykę na zadany temat, do zadanego „programu”, pisze muzykę, na którą zna reakcję Salieriego.

Powstaje tu unikalna sytuacja: znany jest stan psychiczny twórcy, jego nastrój, znany jest program utworu, potem znana jest reakcja słuchacza — odbiorcy, stan, w który muzyka wprawia. Nieznana jest muzyka. Muzyka powstaje później, niż reakcja na nią. Jaka jest ta muzyka? Rimski-Korsakow pisze owe dwie krótkie kontrastujące części, fragmenty dwóch części utworu fortepianowego. Kontrast wynika z programu.

Część I — ktoś młody, zakochany, wesoły, szczęśliwy, część II — nagle widmo grobowe, mrok.

Część I — 20 taktów w stylu I tematu wczesnych sonat fortepianowych Mozarta. Partii fortepianu w typowej dla takiego stylu fakturze towarzyszą długie dźwięki klarnetu, dopełniając harmonię, oraz pojedyncze szarpnięcia pizzicato wiolonczeli tworząc podstawę basową.

Część II — początek, to jakby fantazja fortepianowa Mozarta z nieznacznym tłem orkiestrowym z około 400 K.V. Faktura akordowa występuje tu na przemian z wirtuozowską o charakterze improwizacyjnym. W dalszym ciągu owej improwizacji styl z późnego mozartowskiego sięga Chopina i Brahmsa (z koncertów fortepianowych), by zakończyć kadencją zawieszoną na dominancie w d-moll (Requiem) w fakturze typowej dla homofonizujących zakończeń monumentalnych fug, czy toccat bachowskich.

Rimski-Korsakow w około 100 lat po śmierci twórcy Requiem — „nie wytrzymał” stylistycznie. Wyszedł od stylizacji „pod Mozarta” i doprowadził ją dalej. Tradycja, jaką nosił Rimski-Korsakow była o sto lat historii muzyki bogatsza i z tej wzbogaconej tradycji skorzystał. Pokazał muzykę swą subiektywną opinię — wskazał następców Mozarta: Chopina i Brahmsa, a zawarł to we własnej operze. Przedstawił własny, uwspółcześniony na owe czasy portret Mozarta. Mozarta pełnego sprzeczności, Mozarta zmiennego w nastrojach, a więc w ekspresji, Mozarta, który przewidział wielki romantyzm.

Muzyka ta, w warstwie literackiej funkcjonowała jako temat wypowiedzi (Mozarta — program, Salieriego — reakcja, odbiór), w operze na tę funkcję nakłada się funkcja kreowania postaci. Rimski-Korsakow dopowiada muzyką wiele informacji o Mozarcie, a w każdym razie o swoim obrazie Mozarta. Muzyka ta —

i w sensie dosłownym (nawiązania do Chopina i Brahmsa) i w sensie symbolicznym daje nowe dane do charakterystyki postaci, do naszej wiedzy czy przeświadczeń o postaci Mozarta, który przeczuł Chopina i Brahmsa, a „wrócił” do Bacha: kadencja utworu fortepianowego z I sceny zapowiada Requiem, na które jeszcze nie nadeszła pora, a która niewątpliwie się pojawi. Pojawi się pod koniec opery, i wówczas zyska jeszcze większy symboliczny sens — sens zwiastuna śmierci Mozarta z rąk Salieriego.

I tu dochodzimy do zasadniczego stwierdzenia o operze „Mozart i Salieri” Rimskiego-Korsakowa, do prawdy o roli muzycznych arefaktów w tej operze. Z jednej strony muzyka „przytaczana” bierze udział w akcji, jest uwikłana w fabułę, jest tematem wypowiedzi, pełni rolę symbolu (I tu jej funkcja zbliża się do tej, którą pełni w warstwie tekstu)⁵. Z drugiej zaś strony muzyka stylizowana pełni rolę najwyraźniej dramaturgiczną, jest motywem, tematem przewodnim.

DRAMAT W MUZYCE

Dramaturgiczna funkcja niektórych ugrupowań muzycznych — motywów — tematów przewodnich jest w operze „Mozart i Salieri” zupełnie oczywista. Tak się składa, a wynika to z tematu puszkiniowskiej tragedii, iż tę szczególną rolę dramaturgiczną nadał Rimski-Korsakow ugrupowaniom muzycznym z przeszłości. Dwie postaci: Mozart i Salieri kreowane są w warstwie muzycznej, poza bezpośrednim materiałem śpiewu przez motywy i tematy przewodnie. Postać Salieriego prezentuje jeden temat, Mozarta — dwa tematy. Ekspozycja dwu tematów: tematu Salieriego i I tematu Mozarta dokonuje się w krótkim wstępie orkiestrowym.

Otwarcie opery — cztery pierwsze takty to temat Salieriego. Przechodzi on płynnie w temat Mozarta. Mimo to dwa tematy realizują typowo klasyczny kontrast. Temat Salieriego to stylizacja wolnego menueta, jakby przedklasycznego. Taneczność jest tu godna, majestatyczna. Motyw melodyczny jest poważny, ale jakoś obiektywny — zdominowany skokiem kwarty z V na I stopień tonacji. Towarzyszy mu prosta harmonia tonalna.

Oto Mozart — temat Mozarta. Kontrast w stosunku do Salieriego tkwi w kontraście faktury, instrumentacji i struktury interwałowej. Temat kształtowany jest przez dwie zasadnicze linie — płaszczyzny, z których solo oboju dolce dominuje. Zarysowany dualizm tematów, tym samym dualizm postaci, wątków nie pozostaje w operze taki prosty.

Oto temat Salieriego pojawia się poza I ekspozycją dwu razy, zawsze w znamiennych dla rozwoju nici dramaturgicznej momentach. Pierwsze jego przypomnienie stanowi materiał muzyczny dla wypowiedzenia przez Salieriego kwestii o sławie:

„(...) Kunszt znakomity wreszcie osiągnąłem

.....

Sława darzyła mnie (...)”

Drugi i ostatni raz motyw Salieriego w wersji instrumentalnej „wtrąca się” do jego monologu zamykającego I scenę. Poruszony muzyką Mozarta Salieri pozwala rozwinąć się swej nienawiści, zazdrości. Upewni się, iż geniusz Mozarta nie dla ówczesnej sztuki nie znaczy:

„(...) Cóż z tego jeśli Mozart będzie żył? (...)”

Te słowa właśnie poprzedzone są wariantem motywu Salieriego. Motyw ten jest tu jakby „zdenerwowany”, „napięty”, urywany, przyspieszony. Napięcie sytuacji dramatycznej wzrasta, prowadzi przecież do zbrodni do użycia trucizny, do śmierci Mozarta. I tu muzyka milknie. Rimski-Korsakow pozostawia moment napięcia bezpośredniemu oddziaływaniu tekstu, nie wspomaga słów symboliczną warstwą muzyczną. Muzyka natomiast chce wzmocnić inny konflikt, tworzy więc nowy dualizm. Postać Mozarta wzbogaca się o nowy temat, a temat z ekspozycji przeoblega się w coraz to nowe warianty.

Nowy, II temat Mozarta wnosi nową ekspresję: lekkość, scherzowość, grację. Dwa plany dopełniające się wzajemnie, czy też przeciwstawiające się, wymieniają po dwóch taktach, swe pozycje, w technice podwójnego kontrapunktu. Scherzowość, lekkość, dowcip wzmaga się przez zastosowanie tejże techniki. Motywika lekka, ruchliwa, powierzona instrumentom nisko brzmiącym, wiolonczelom i kontrabasom, a podstawa basowa — skrzypcom — brzmią śmiesznie, jakby nieporadnie. Ocieśla lekkość nadaje groteskowy charakter.

Przyjrzyjmy się teraz dwóm tematom Mozarta i ich losom. Temat I Mozarta nie pojawia się nigdy w takiej wersji, w jakiej eksponowany jest we wstępie orkiestrowym. Te nowe jego wersje dookreślają go dokładniej pod względem dramaturgicznym. Okazuje się, że najbardziej podstawowymi dla struktury interwałowej tego tematu są: tryton i sekunda mała. Oto Mozart wyjawia Salieriemu swe twórcze niepokoje i waha się czy Salieri zechce poznać dwa jego ostatnie pomysły. Salieri zapewnia, że chce. Wówczas ujawnia się po raz pierwszy fałsz, złowroga atmosfera, przeczucie śmierci, które od tej pory będą towarzyszyć losom bohaterów, (wraz z motywem trytonowo-sekundowym). Salieri zabije Mozarta.

Dalsze losy motywu jeszcze dokładniej wskażą na jego nierozrwalny związek z otruciem Mozarta. Motyw ten pojawiać się będzie odtąd zawsze i konsekwentnie, gdy w akcji będą miały zajść istotne, na drodze od zawiści do zbrodni fakty (w różnych wersjach: od najprostszych zestawów interwałowych: tryton — sekunda mała, do ozdobionych i rozszerzonych tematów — linii melodycznych).

Największe więc nasycenie muzyki tym motywem jest naturalne pod koniec opery, wzrasta ono wraz ze spotęgowaniem konfliktu i z doprowadzeniem go do kulminacji i rozwiązywania. Oto w strasznej chwili wrzucenia trucizny do szklanki Mozarta motyw otrucia — motyw śmierci brzmi w oryginale, w smyczkach. Głosy wokalne milczą, tekst nie działa. Działa sytuacja sceniczna wzmocniona muzyką motywu otrucia. Również motyw ten (tym razem w ozdobnej wersji) prowadzi akcję do Requiem, Mozart zapowiada Requiem, słowa milkną, do akcji wchodzi motyw przewodni. Klarinet solo dolce i I skrzypce prowadzą melodię motywu (dopełnianą przez skrzypce, altówki i wiolonczele) prowadzą łącznik, przejście do Requiem. Pierwszy akord Requiem pojawia się jako konsekwencja zawieszzonej kadencji na A-dur — Dominancie. Requiem jest wprowadzone do akcji drogą motyw otrucia, przez motyw śmierci. I wszystkie dramatyczne konsekwencje otrucia prowadzone są na materiale tego motywu: chwilowe zawahanie — płacz Salieriego po wysłuchaniu Requiem, zle samopoczucie Mozarta, bezpośrednie przeczucie końca, tragiczne, pożegnanie Mozarta.

Wreszcie epilog orkiestrowy. Osiem taktów muzyki na małą orkiestrę opiera się na dwóch znanych ugrupowaniach muzycznych. Znamienny jest ich wybór i ustawienie. Oto pierwsze trzy fakty operują ozdobną wersją motywu otrucia.

Ostatnie takty epilogu powracają do finału II części utworu fortepianowego granego przez Mozarta w I scenie. Ostatni takt utworu fortepianowego rozszerza się — augmentuje w dwa takty zakończenie opery.

Zakończenie więc to z jednej strony — śmierć, koniec — to rozwiązanie zewnętrzne bezpośrednio rozwijającej się akcji — to zakończenie w wymiarze świata przedstawionego tragedii Puszkina. W tym miejscu, można powiedzieć, że Rimski-Korsakow realizuje swą operą muzycznie myśli płynące z tekstu, z warstwy literackiej. Ale dodaje on niejako swoje zakończenie, pozwala mu na to dalsza perspektywa historyczna.

Otóż przenosi Rimski-Korsakow zakończenie do innego wymiaru. Przenosi je muzyką w sferę symboliczną. Mówi muzyką o nieprzemijalności Mozarta, więcej — o nieprzemijalności muzyki Mozarta, więcej — o nieprzemijalności tradycji wszelkiej wielkiej muzyki.

Zakończenie opery czerpie z muzyki Mozarta — utworu granego w akcji opery przez samego Mozarta — znów więc w wymiarze świata przedstawionego opery mówi o nieprzemijalności muzyki Mozarta. Ale jaka ona jest według Korsakowa? Ten motyw to jakby szeroka kadencja (powiedziliśmy to przy bezpośrednim opisie tego fragmentu) nawiązuje przecież z kolei do barokowych, monumentalnych kadencji bachowskich fug, toccat. Zatem sam Mozart wyklada tu — w twórczym zamysle Rimskiego-Korsakowa — swój stosunek do tradycji — tym samym, poprzez to w zwielokrotnionym już wymiarze, Rimski-Korsakow wskazuje na nieprzemijalność wszelkiej wielkiej sztuki, wszystkiego tego, co prawdziwe, czyste i prawe. Przypomnijmy raz jeszcze znamienne zdanie Puszkina (wypowiedziane przez Mozarta, podkreślone, wypunktowane przez Rimskiego-Korsakowa):

„(...) Geniusz i łotrostwo
Nie idą nigdy w parze (...)”.

Teresa Malecka

Przypisy

- ¹ N. Rimski-Korsakow, „Mozart i Salieri” — partytura, Moskwa 1950, „Od redakcji”, tłum. moje
- ² Por.: W. Chołszewnikow — „Zarys wersyfikacji rosyjskiej”. Ossolineum 1976 s. 22
- ³ Tłum. Anny Szweykowskiej, w: A. Szweykowska — „Dramma per musica w teatrze Wazów”, Kraków 1976 s. 10
- ⁴ Por. Z. Lissa: „O cytacie w muzyce”, w: „Szkice z estetyki muzycznej”, Kraków 1965
- ⁵ M. Głowiński — „Opisy muzyki w powieści” (referat wygłoszony na IV Spotkaniach Muzycznych w Baranowie — wrzesień 1979 r.)

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik działu technicznego:

MIECZYSLAW STANO

Kier. prac. peruk. — fryzjerskiej

CZESŁAWA GWIZDAŁA

JADWIGA BĄK

Pracownia scenotechniczna:

FRANCISZEK FREŃ

Koordinacja Pracy Artystycznej

Kierownik

HANNA ZARYCKA

Organizacja Widowni

Kierownik

IRENA VALENTA

Redakcja programu

JÓZEF OPALSKI

Współpraca

ELŻBIETA BROŻEK

Opracowanie graficzne:

MŚCIWOJ OLEWICZ

Cena: 15.— zł

PZG Kraków 1896/80. 3000. H-22/2426

