

WOLFGANG AMADEUS MOZART



DIE ZAUBERFLÖTE
ZARODZIEJSKI FLET
OPERA KRAKÓW

J. J. J. J. J.



Wolfgang Amadeus Mozart

Czarodziejski flet

(Die Zauberflöte)

Premiera / Première

Kraków, 25 maj / May 1996

DYREKTOR NACZELNY / GENERAL DIRECTOR

Jerzy Noworol

DYREKTOR ARTYSTYCZNY / ARTISTIC DIRECTOR

Ruben Silva

ZASTĘPCA DYREKTORA d/s ADMINISTRACYJNO-TECHNICZNYCH
ADMINISTRATION DIRECTOR

Kajetan Czubacki

Wolfgang Amadeus Mozart

Czarodziejski flet

(Die Zauberflöte)

Opera w dwóch aktach / Opera in Two Acts

Libretto
Emanuel Schikaneder

Kierownictwo muzyczne / Conductor
Ruben Silva

Reżyseria / Director
Bogdan Hussakowski

Scenografia / Designer
Waldemar Zawodziński

Kostiumy / Costumes
Zuzanna Korwin

Choreografia / Choreographer
Janina Niesobka

Prapremiera / World première
30 IX 1791, Wien

Premiera polska / Polish première
1793 wersja oryginalna / original version, Warszawa
1802 wersja polska / Polish version

Czarodziejski flet.



Papageno.

projekt: Zuzanna
Korwin

Mała kronika życia i twórczości Wolfganga Amadeusza Mozarta

1756

27 stycznia w Salzburgu urodził się Wolfgang Amadeusz (właściwie Jan Chryzostom Wolfgang Teofil) Mozart jako siódme z kolei dziecko skrzypka Jana Jerzego Leopolda (znanego pod imieniem Leopolda) Mozarta i Anny z domu Pertl.

1760

Czteroletni Wolfgang nie znając jeszcze dobrze nut próbuje komponować koncert fortepianowy.

1761

Mały Mozart występuje publicznie jako członek chóru chłopięcego.

1762

Leopold Mozart z Wolfgangiem oraz jego starszą siostrą Anną odbywają podróże koncertowe do Monachium i Wiednia. Mały kompozytor ma już wtedy w swoim dorobku kilka utworów fortepianowych.

1763–1766

Wolfgang wraz z ojcem i siostrą koncertuje w wielu miastach niemieckich, w Holandii, Francji, Szwajcarii i Anglii (w Londynie poznaje Jana Chry-

stiana Bacha). W Paryżu wydaje po raz pierwszy swoje kompozycje (sonaty na skrzypce), po powrocie do Salzburga komponuje w r. 1766 pierwszy większy utwór, oratorium „Grzech przeciw pierwszemu przykazaniu”.

1767–1768

Po rocznych studiach kompozytorskich pod kierunkiem ojca Wolfgang komponuje na polecenie cesarza Józefa II pierwszą swoją operę „Udana naiwność”.

1769–1772

Trzynastoletni muzyk zostaje mianowany koncertmistrzem na dworze arcybiskupa Salzburga. Odbywa wraz z ojcem kilkakrotnie podróże artystyczne po Włoszech, gdzie wystawia kilka swoich oper („Mitrydates, król Pontu”, „Askaniusz w Albie”, „Lucjusz Sylla”).

1773–1776

Arcybiskupem Salzburga zostaje hr. Colloredo, który swoim muzykom niechętnie pozwala na podróże, w związku z czym Mozart rzadko opuszcza Salzburg; w latach tych powstaje szereg oper, symfonii, koncertów, mszy, utworów kameralnych i innych.

1777–1778

Mozart wyjeżdża do Monachium, gdzie bezskutecznie stara się o stanowisko na dworze elektora bawarskiego. Następnie udaje się do Mannheimu, a potem przez dłuższy czas przebywa w Paryżu. Tam wiele komponuje i koncertuje, jednocześnie zaznajamiając się z paryskim ruchem muzycznym. Jednak usiłowania znalezienia w stolicy Francji stałego zatrudnienia nie dają rezultatów.

1779–1780

Mozart powraca do Salzburga. Komponuje tutaj na zamówienie teatru monachijskiego operę „Idomeneusz, król Krety”, a oprócz tego kilkadziesiąt utworów religijnych, symfonicznych, kameralnych i solowych.

1781

Stałe nieporozumienia z arcybiskupem Colloredo doprowadzają do zerwania stosunków służbowych. Mozart opuszcza Salzburg i osiada na stałe w Wiedniu, by prowadzić życie wolnego artysty. Poznaje Haydna.

1782

Mozart wkracza w okres pełnej i dojrzałej twórczości. Powstaje pierwsza z jego najcenniejszych oper „Uprorowadzenie z seraju”. Wkrótce po premierze tego dzieła poślubia Konstancję Weber.

1783

Zyskuje coraz większą sławę jako kompozytor i wykonawca, z czym łączy się poprawa jego dotąd niezbyt dobrych warunków bytowych.

1784

Prócz utworów symfonicznych, kameralnych, komponuje drobne utwory sceniczne i szuka libretta, aby móc stworzyć większe dzieło operowe.

1786

Premiera „Wesela Figara” w Wiedniu. W tym roku powstają również Symfonia Es-dur („Praska”), Koncerty fortepianowe A-dur i c-moll, Koncert na róg Es-dur i wiele innych. Projekt wyjazdu do Anglii pozostaje nie zrealizowany. Warunki materialne kompozytora zaczynają się pogarszać.

1787

W styczniu wyjeżdża Mozart do Pragi, gdzie jako twórca wystawionego tam „Wesela Figara” jest entuzjastycznie przyjmowany. Po powrocie do Wiednia rozpoczyna komponowanie zamówionej przez teatr praski opery „Don Juan”. 28 marca umiera ojciec kompozytora Leopold Mozart. 29 października odbywa się premiera „Don Juana”. W listopadzie obejmuje Wolfgang po Glucku stanowisko nadwornego kompozytora cesarskiego. W roku tym powstaje też m.in. słynna „Mała serenada” („Eine kleine Nachtmusik”).

1788

Sytuacja finansowa Mozarta staje się coraz trudniejsza, głównie z powodu choroby żony. Komponuje trzy wielkie symfonie: Es-dur, g-moll i C-dur („Jowiszową”).

1789

W towarzystwie księcia Lichnowskiego odbywa Mozart kilkumiesięczną podróż po Niemczech. Po powrocie do Wiednia komponuje na zamówienie cesarza Józefa II operę komiczną „Tak czynią wszystkie”, która wystawiona w roku następnym, mimo wielkiej wartości, schodzi z afisza zaledwie po dziesięciu przedstawieniach.

1790

Chcąc poprawić swą ciężką sytuację finansową wyjeżdża Mozart do Frankfurtu nad Menem na koronację cesarza Leopolda II, licząc, że otrzyma tam korzystne zamówienie. Niestety, nadzieja ta zawiodła, wobec czego zmuszony jest ratować się pożyczkami zaciągаныmi u lichwiarzy. W tym roku komponuje Kwintet smyczkowy D-dur i Koncert fortepianowy B-dur.

1791

Za namową dyrektora teatru Emanuela Schikanedera komponuje Mozart operę „Czarodziejski flet”, a równocześnie na zamówienie teatru w Pradze operę „Łaskawość Tytusa”. Pierwsze z tych dzieł zostało przyjęte entuzjastycznie, drugie – jako utwór okolicznościowy – spotkało się z chłodną oceną. Pod koniec roku rozpoczął Mozart wielkie „Requiem”, nad którym pracę przerwała mu śmierć. Kompozytor umiera w nocy z czwartego na piątego grudnia i zostaje pochowany na głównym cmentarzu w Wiedniu (Zentralfriedhof) we wspólnym grobie dla ubogich. Miejsca jego wiecznego spoczynku nie udało się odnaleźć.

Alfred Einstein

O Czarodziejskim flecie

Oto w ostatnim roku życia Mozarta włączył się znowu do jego dramatycznej twórczości stary znajomy, który w dodatku, jako brat z Łoży, zyskał na niego nowy wpływ: dyrektor „Freihaustheater auf der Wien”, Emanuel Schikaneder. Rodzina Mozartów zawarła znajomość z Schikanederem na przełomie roku 1780/1781, kiedy ów przez pięć miesięcy występował gościnnie ze swą trupą w Salzburgu. (...)

Schikaneder był na wskroś człowiekiem teatru. Urodził się w roku 1748 jako dziecko ubogich rodziców w Regensburgu, jednak jego nazwisko wskazuje raczej na pochodzenie tyrolskie niż bawarskie. Po wczesnym zgonie swego ojca został wędrownym muzykantem, ale w roku 1773 przyłączył się do trupy aktorskiej i w roku 1777 stał się wybitnym członkiem zespołu „Kurbayrisch privilegierte Mosersche Gesellschaft”, który zasilał całe południowe Niemcy sztukami teatralnymi wszelkiego rodzaju: komediami, tragediami, singspielami i baletami. Teatralnym empoi Schikanedera były wówczas role młodych amantów i bohaterów, w czym sekundowała mu jego żona; wiemy, że był jednym z pierwszych niemieckich Hamletów. Jednak w następnym roku został kierownikiem trupy i odnosił szczególne sukcesy w Stuttgarcie, Norymberdze, Augsburgu, Regensburgu – sukcesy osiągane nie zawsze najszybszymi środkami sztuki teatralnej. Schikaneder lubował się bowiem w maszynierych, ekstrawaganckich dekoracjach, scenach masowych, błyskawicach i grzmotach, grobach i upiorkach, zawsze gotowy wychodzić na przeciw najbardziej prymitywnym życzeniom swej publiczności. Po gościnnych występach w Salzburgu, nie zaniedbując południowych Niemiec, przeniósł swą działalność również na teren austriackich krajów dziedzicznych i między innymi przebywał w roku 1786 w Wiedniu, gdzie cesarz udzielił mu nawet przywileju na zbudowanie nowego teatru na przedmieściu. W roku 1789, wezwany przez żonę, przybył na stałe do Wiednia i objął dyrekcję założonego niedawno (1787) „Freihaus-

Theater”, na przedmieściu Wiednia, w którym natychmiast zaczął zrecznie uprawiać singspiel i niemiecką operę. Nic bardziej znamiennego dla jego tendencji niż oba dzieła, od których zaczął. Pierwszym była farsa ze śpiewem *Głupi ogrodnik z gór* czyli *Dwóch Antonich* (*Der dumme Gärtner aus dem Gebirge, oder die Zwei Anton*), w której zazerwował dla siebie samego groteskowo-komiczną rolę głupiego Antoniego. Powodzenie było tak wielkie, że Schikaneder wystawił kolejno sześć dzieł podobnego rodzaju. Drugim dziełem była wielka romantyczno-komiczna opera *Oberon, król elfów* (*Oberon, König der Elfen*) według poematu Wielanda, której tekst napisał aktor Karol Ludwik Giesecke, a muzykę Paweł Wrantizky, uczeń Haydna. I w tym wypadku sukces był tak wielki, że po *Oberonie* Schikaneder wystawił kilka dzieł o tym samym lub podobnym charakterze; tak na przykład we wrześniu 1790 napisany przez siebie samego *Kamień mądrości* czyli *Czarodziejska wyspa* (*Stein der Weisen oder Die Zauberinsel*), dla którego zaczerpnął treść ze zbioru bajek Wielanda *Dschinistan*.

Mozart śledził te wydarzenia uważnie. Z jednej ze sztuk kontynuujących *Głupiego Antoniego* zaczerpnął temat do *Wariacji fortepianowych* (KV 613, *Ein Weib ist das herrlichste Ding auf der Welt*); nie należą one do jego najlepszych wariacji, choć są ostatnimi. Do *Kamienia mądrości* zinstrumentował duet komiczny, skomponowany prawdopodobnie przez Benedykta Schacka; *Nun, liebes Weibchen, ziehst mit mir*. Obie postacie, Lubano i Lubanara, ściśle odpowiadają postaciom Papagena i Papageny; ci sami śpiewacy śpiewali te role: sam Schikaneder i Madame Gerl. Mozart z pewnością nie był zbyt zdziwiony, kiedy wiosną 1791 Schikaneder zwrócił się do niego z propozycją skomponowania dla „Theater an der Wieden” podobnej opery jak *Stein der Weisen* oder *Zaubernisel*, mianowicie *Die Zauberflöte*. Bardzo trudno o dokładną odpowiedź na pytanie, skąd Schikaneder zaczerpnął materiał do tego dzieła; niech nam wystarczy,

że wątek został w zasadzie wzięty znowu ze zbioru bajek Wielanda, w szczególności zaś z bajki pod tytułem *Lulu czyli Czarodziejski flet* (*Lulu oder die Zauberflöte*).

Podobnie jak powstanie *Requiem*, tak i powstanie *Czarodziejskiego fletu* osnute jest legendami. Mozart miał jakoby wyratować tym dziełem Schikanedera z finansowych kłopotów; Schikaneder miał winem i ostrygami podtrzymywać dobry nastrój Mozarta podczas komponowania i jakoby zamknął go przy tym w ogrodowej altanie w pobliżu teatru. W roku 1874 przeniesiono tę altanę na Kapuzinerberg pod Salzburgiem, jak niegdyś przeniesiono Santa Casa do Loreto, a każda deska tej altany jest zapewne w takim samym stopniu autentyczna jak każda deska samej Santa Casa. Mozart rzekomo wahał się, czy przyjąć zamówienie, z obawy przed fiaskiem, bo „opery czarodziejskiej jeszcze nie komponował”. Wszystko to naturalnie bzdury. Dzieło wystawiono 30 września i powodzenie rosło z każdym przedstawieniem. Schikaneder mógł naprawdę zrobić majątek na tym dziele napisanym wspólnie z Mozartem. Ale ten aktor miał szeroki gest, był rozrzutny i uganiał się za spódniczkami. W roku 1802 utracił przywilej na prowadzenie teatru na rzecz bogatego brata z Łoży i usunął się do pałacyku w Nussdorf, który w końcu musiał jednak sprzedać. W ostatnich latach życia dostał pomieszczenia zmysłów i zmarł w roku 1812. Pochowany został, jak Mozart, w zbiorowym grobie. Dobrym sprawdzianem tego, czy ktoś rozumie się na sztuce dramatycznej albo raczej dramatyczno-muzycznej, jest to, jak ocenia libretto *Czarodziejskiego fletu*. Niektórzy krytycy uważają że za tak dobre, że odmawiają jego autorstwa biednemu Schikanederowi i przypisują je aktorowi Karolowi Ludwikowi Gieseckemu. Ów Giesecke nazywał się właściwie Jan Jerzy Metzler; studiował zrazu prawo i obok tego mineralogię, ale w roku 1783 został aktorem i należał do trupy Schikanedera. W roku 1801 rozstał się ze sceną, zostając królewskim radcą górniczym w Danii, a w roku 1814 profesorem mineralogii i chemii na uniwersytecie w Dublinie, gdzie zmarł. Kiedy na przełomie roku 1818/1819 odwiedził znowu Wiedeń, miał podobno pretendować do autorstwa całego tekstu *Czarodziejskiego fletu*. Ale jeśli w ogóle choć jedno słowo libretta pochodzi od niego, to co najwyżej rozmowa Tamina z Przemawiającym, której styl nieco wykracza ponad możliwości Schikanedera.

Bo słaba strona libretta – niewielka to skaza i łatwo można ją poprawić – tkwi tylko w języku. Zawiera ono mnóstwo zwrotów niezręcznych, infantylnych, pospoliczych. Ci jednak krytycy, którzy z kolei chcą

całe libretto uznać za infantylne i niedorzeczne, bardzo się mylą. W każdym razie poglądu tego nie podzielał Goethe, gdy pisał część drugą *Czarodziejskiego fletu*, nie ukończoną niestety, ale pełną baśniowego blasku, poezji i głębokich myśli. Z punktu widzenia dramaturgii praca Schikanedera jest mistrzowska. Dialog można skrócić ulepszać, ale w budowie tych dwu aktów i w całości nie można ruszyć lub przestawić żadnego kamienia – nie mówiąc już o tym, że zniszczyłoby się przez to przemysłany gruntownie, organiczny plan tonalny Mozarta.

Nie mogę też znaleźć najmniejszego dowodu na to, by Schikaneder w trakcie pracy nad librettem zmienił tendencję i charaktery w swojej operze ze względu na wystawienie konkurencyjnej opery w „Leopoldstädter-Theater”. Sarastro – reprezentujący światło, dobroć, humanizm – i Królowa Nocy są wrogami: Sarastro więzi u siebie córkę Królowej, Paminę, aby ją uchronić przed wpływem matki. Królowa sądzi, że Tamino, który zapuścił się w granice jej królestwa, będzie narzędziem, za pomocą którego uwolni Paminę i zemści się na Sarastrze. Zjawia się więc przed Taminem – który na sam widok portretu Paminy zapalał do niej miłością – daje mu za towarzysza prostego chłopaka, Papagena, i wyposaża obu w mające im pomagać czarodziejskie instrumenty: Tamino otrzymuje flet, Papageno – dzwonki. Plan Królowej Nocy jednak zawodzi, mimo że udaje jej się namówić Murzyna Monostatosa, prześladowającego Paminę swoją lubieżną pożądliwością, do zdradzenia Sarastra. Tamino dostaje się w szlachetną orbitę Sarastra i jego towarzyszy. Aby zostać przyjętym do ich kręgu, poddaje się najcięższemu próbom, w których Papageno uczestniczy z mniejszym powodzeniem. Połączenie się zakochanej pary i przyjęcie jej do szlachetnej społeczności oraz klęska Królowej Nocy kończy II akt. Wszystko to rozgrywa się w sferze baśni: w służbie Królowej Nocy pozostają trzy damy; trzy duszki (chłopcy) spływają na ziemię, by składać meldunki, udzielać pouczeń i zapobiegać katastrofom; dwu zbrojnych mężów stoi przed bramą, przez którą wchodzi Tamino i Pamina, by przejść przez ostatnią próbę, próbę ognia i wody; przeznaczona dla Papagena kobiątka, Papagena, zjawia się przed nim najpierw w postaci pomarszczonego staruchy; flet Tamina przywabia i poskramia dzikie zwierzęta; dzwoneczki Papagena zmuszają Monostatosa i jego czarnych siepaczy do frenetycznego tańca. Na pozór chodzi tu jedynie o fantastyczną zabawę, służącą tylko temu celowi, by zabawić podmiejską publiczność maszynierami i dekoracjami, barwnym kalejdoskopem zadziwiających wydarzeń i rubasznych figli.

Dzieło ma w sobie coś z tego, ale zarazem jest czymś o wiele większym czy też czymś całkiem innym – dzięki Mozartowi. *Czarodziejski flet* to jedno z tych dzieł, które tak samo mogą zachwycić dziecko, jak i wzruszyć do łez najbardziej doświadczonego z ludzi, a najmłodszego wnieść w wyższy świat. Każda jednostka i każde pokolenie znajduje w nim coś innego; jedynie człowiekowi tylko „wykształconemu” albo zupełnie barbarzyńcy dzieło to nie mówić nic.

Sukces i sensacja, jakie *Czarodziejski flet* wzbudził wśród pierwszych słuchaczy w Wiedniu, miały powody związane z jego treścią, powody polityczne. Mozart i Schikaneder byli masonami: Mozart namiętnym, a Schikaneder z pewnością sprytnym i aktywnym. W librecie operował całkiem jawnie symboliką wolnomularską. Pierwsze wydanie libretta – unikat! – opatrzone dwoma miedziorytami; jeden przedstawia Schikanedera-Papagena w jego stroju z piór, ale drugi – bramę do „wewnętrznych” komnat, wielką piramidę z hieroglifami i szereg emblematów: pięciopromienną gwiazdę, kielnię z węgielnicą, klepsydrę, powalone kolumny i płyty. Wszyscy to rozumieli. Po okresie tolerancji dla „braci” za panowania Józefa II, wraz z Leopoldem II wróciła reakcja, zaczęły się znowu skryte prześladowania i ucisk. Królowa Nocy – to Maria Teresa, matka Leopolda; jestem przekonany, że także czarny zdrójca Monostatos stanowił aluzję do konkretnej osobistości.

Pod płaszczykiem symboliki był *Czarodziejski flet* dziełem buntu, pociechy, nadziei. Sarastro i jego kapłani reprezentują tę nadzieję – na zwycięstwo światła, humanizmu, zbratania się ludzkości. Przy pomocy środków rytmicznych, melodycznych, kolorystycznych zadbał Mozart o to, by skrycie-jawny sens opery stał się jeszcze wyraźniejszy. Zaczyna i kończy ją w *Es-dur*, tonacji masońskiej. Powolny wstęp uwertury zaczyna się trzema akordowymi uderzeniami, symbolizującymi trzykrotne pukanie do bramy; w kluczowej scenie Tamino puka właśnie do trzech różnych bram. Trzykrotny akord odpowiada na inaugurację Sarastro w świątyni. Instrumenty dęte – typowe instrumenty Lōz wiedeńskich – odgrywają wybitną rolę; dźwięk puzonów, stosowany dotychczas przez Mozarta (*Idomeneo*, *Don Juan*) jedynie dla dramatycznej intensyfikacji, nabiera tu mocy symbolu.

Dla „niewtajemniczonego” te wolnomularskie rysy były bez znaczenia i takimi stały się jeszcze bardziej dla późniejszych generacji. Co pozostaje, to wieczny urok naiwnej akcji, satysfakcja ze zrzeczności Schikanedera – cóż to za mistrzowskie pociąganie, by w finale pierwszego aktu połączyć

zakochanych na oczach wszystkich! – i pełna podziwu cześć dla muzyki Mozarta. Jest ona jednocześnie dziecinna i boska, pełna najwyższej prostoty i najwyższego mistrzostwa. Najbardziej zdumiewa jednolitość dzieła. Singspiel, „deutsche Oper” od samego początku był pstrą mieszaniną najbardziej niejednorodnych ingrediencji: francuskiej chanson lub romancy, włoskiej arii lub cava-tiny, ansambłów buffo i – jedyne, poza językiem, elementu niemieckiego: prostych pieśni. Ta mieszanina panuje także w *Czarodziejskim flecie*. Wielka scena (*O zittre nicht, mein lieber Sohn*, nr 4) i aria (*Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*, nr 14) Królowej Nocy, napisane dla szwagierki Mozarta, Józefy Hofer, są utworami w najczystszej stylistyce opery seria, wzruszającymi czy pełnymi namiętnej siły z wybujałą koloraturą; ale ta koloratura równocześnie charakteryzuje ślepa namiętność złowrogiej Królowej. Po przeciwnej stronie jako skrajny kontrast, stoi wejściowa piosenka Papagena (*Der Vogelfänger bin ich ja*, nr 2), która byłaby uliczną śpiewką, gdyby jej Mozart nie uszlachetnił dowcipem i instrumentacją; jego magiczna piosenka z dzwonkami (*Ein Mädchen oder Weibchen*, nr 20); albo jego groteskowa scena samobójstwa i następujący potem zabawny duet (*Pa...pa...pa*) z Papageną. Pomiedzy tymi skrajnościami mamy utwory wokalne Tamina, Pamina, Sarastro – Tamina „arię portretową” (nr 3), przejmującą skargę w *g-moll* Pamina (*Ach, ich fühl's es ist verschwunden*, nr 17), kiedy Tamino może odpowiadać na jej pytania jedynie westchnieniami, słynne pouczenie Sarastro (*In diesen heiligen Hallen*, nr 15), które nazwano „Hallen-arie”; mały duet Pamina z Papagenem (*Bei Männern, welche Liebe fühlen*, nr 7), który jest dwuzwrotkową pieśnią. Czy to utwory „włoskie”, czy „niemieckie”?

Można tylko powiedzieć, że są mozartowskie w swoim połączeniu najczystszej ekspresji z najczystsza melodyką; są ariosowe, ale nie „włoskie”; są proste, ale zbyt ekspresyjne, o wiele za mało naiwne, zbyt wysubtelnione w każdej frazie głosu, w każdym niuansie akompaniamentu, aby je zaliczać do kategorii niemieckich pieśni. Podobnie ma się rzecz z ansambłami i z obu wielkimi finałami, jeśli chodzi o ich stosunek do opery buffa. Gdzie w operze buffa (opera seria nie wchodzi tu w ogóle w rachubę) byłoby miejsce na tercety trzech chłopców, które z swym przeźroczystym lśnieniem wydają się przeniesione z jakiegoś nowego królestwa muzyki – tego królestwa, w którym włada Ariel; na sceny trzech dam, które są jednocześnie tak ludzko-humorystyczne i tak dostojnie urzędowe! Przede wszystkim jednak w operze buffa nie było

miejsca dla chóru, dzięki któremu Mozart osiąga najpiękniejsze i najbardziej uroczyste efekty swego dzieła.

Najbardziej uroczyste efekty! Mieszanie się i stapianie najbardziej heterogenicznych elementów jest w *Czarodziejskim flecie* wręcz niewiarygodne. Papageno z gadatliwymi ustami zamkniętymi na klódkę może sobie dawać rozpaczliwe znaki trzem damom lub Monostatos na tle cichutkiego akompaniamentu orkiestry może sobie wykonywać przed uśpioną Taminą swój groteskowy taniec falliczny – skoro jednak Mozart uderzy w ton wielkiej powagi, jesteśmy od razu we właściwym, najgłębszym czarodziejskim kręgu dzieła. Marsz kapłanów, inwokacja Sarasta (*O Isis und Osiris*, nr 10) wniosły do opery własne nowe brzmienie, bardzo odległe od charakteru kościelnego; chciałoby się je określić jako atmosferę uroczystego obrzędu świeckiego. Dwa przede wszystkim fragmenty przyczyniają się do wytworzenia tego nowego brzmienia. W pierwszym akcie jest to początek finału – puzony, trąbki z tłumikami, stałe nuty w partiach dętych instrumentów drewnianych i świetliste głosy tercetu chłopców – uroczyste wprowadzenie dialogu Tamina ze starym kapłanem. To jeden z kluczowych momentów dzieła, gdy Tamino po tym uroczystym dialogu stawia sobie pytanie:

*„O ewige Nacht!
Wann wirst du schwinden?
Wann wird das Licht mein Auge finden?
(O wieczna nocy!
Kiedy miniesz?
Kiedy me oczy ujrzą światło?),*

a niewidzialny chór odpowiada mu słowami pociechy; wyczuwamy świt lepszej ludzkości. W II akcie takim fragmentem jest ostatnia próba zakochanych, „próba ognia i wody”; dla przedstawienia jej użył Mozart wszystkich środków muzycznych, jakimi rozporządzał, z najwyższą prostotą, najwyższym mistrzostwem; scena ze zbrojnymi mężami, którą ukształtował jako opracowanie chorału, wbudowując melodię chorału *Ach Gott vom Himmel sieh darein* w uroczyste fugato; przesycony szczęściem i powagą duet Tamina z Paminą, rozrastający się w kwartet, stłumiony powolny marsz instrumentów dętych towarzyszący fletowi Taminą; radosne uniesienie w *C-dur*, które wita pomyślny wynik próby.

Można podchodzić dwójako do *Czarodziejskiego fletu*. Mozart zetknął się z współczesnych z jednym i z drugim podejściem. W czasie jednego z pierwszych powtórzeń dzieła siedzieli w pobliżu jego

łoży znajomi z Bawarii: „[NN] mieli dziś łożę i bardzo gorąco okazywali swoje pełne uznanie, ale z niego, wroga całego świata, wyłaził taki B a w a r c z y k, że nie mogłem zostać dłużej, bo musiałbym mu nagadać od osłów. Na nieszczęście byłem właśnie w środku, jak zaczął się II akt, więc w czasie uroczystej sceny; śmiał się ze wszystkiego. Z początku byłem na tyle cierpliwy, że chciałem mu zwrócić uwagę na niektóre kwestie, coś kiedy śmiał się ze wszystkiego; tego już było mi za wiele – nazwałem go Papagenem i wyszedłem, nie sądząc jednak, żeby ten prostak zrozumiał to...”. Lecz w kilka dni później sprowadza do Opery Salieriego i panią Cavalieri i „nie uwierzysz, jak uprzejmi byli oboje – jak bardzo im się nie tylko moja muzyka, lecz libretto i wszystko razem podobało. Oboje powiedzieli „operone” – godne wystawienia w czasie największych uroczystości przed największym monarchą...”.

„Operone”, „wielka opera”. Tak jest – tym stała się w rękach Mozarta owa obliczona na efekty maszynierii teatralnej sztuka dla marnego wiedeńskiego podmiejskiego teatru. Sam Mozart naturalnie był w pełni świadom tego, czym obdarzył świat. Cieszył się też rosnącą frekwencją na przedstawieniach... „Co mnie jednak najwięcej cieszy, to cichy aplauz Widać doskonale, jak bardzo i coraz więcej ta opera idzie w górę”. Był to jego testament dla ludzkości, jego apel do ideałów humanizmu. Nie Tytus, nie *Requiem*: jego ostatnim dziełem jest *Czarodziejski flet*. W uwerturze, która jest wszystkim innym, tylko nie uwerturą do singspielu, skoncentrował za pomocą symbolicznych środków polifonii walkę i zwycięstwo ludzkości: praca, praca za groźona w przetworzeniu; walka i triumf.

W dziewięć tygodni od wykonania *Czarodziejskiego fletu* Mozart zmarł. Zaczyna działać jego wpływ na potomność, który – szczególnie dzięki *Czarodziejskiemu fletowi* – był tak niezwykły, że natychmiast wywołał protest. W 18 numerze „Berliner Musik-Zeitung” z roku 1793 nadworny kapelmistrz pruski Jan Fryderyk Reichardt opublikował mały artykuł na temat *Mode-Komponisten* (*Modni kompozytorzy*), w którym m.in. czytamy: „Do jakich niesprawiedliwości (np. względem Jana Fryderyka Reicharda) może doprowadzić obrona mody w muzyce! Mozartowi na przykład należy się naturalnie więcej; był wielkim geniuszem i pisał niekiedy rzeczy znakomite, vide jego *Czarodziejski flet*, niektóre z uwertur i kwartetów. Ale nie ma teraz po prostu

końca mozartowaniu...". Nie przeszkodziło to jednak temu zgorzkniałemu czy zawistnemu człowiekowi „mozartować” ile wlezie w singspielu *Die Geisterinsel* (*Wyspa duchów*) według *Burzy* Szekspira. Żeby jednak nie krzywdzić Niemiec północnych, przytoczmy również sąd nadwornego muzyka z Wirtembergii, nazwiskiem Jan Baptysta Schaul, który w swoich *Briefen über den Geschmack in der Musik* (*Listach o guście w muzyce*) mówił (1809 i jeszcze w 1818) o dziełach Mozarta, że „zawierają rzeczy dobre, przeciętne, złe i całkiem złe, wobec czego nie zasługują wcale na taką wrzawę, jaką koło nich podnoszą jego wielbiciele”; o ariach zaś w szczególności twierdził, że Mozart nie miał do nich nigdy szczęśliwej ręki, a „aria portretowa” Tamina to „uliczna śpiewka”.

Z upływem XIX wieku takie sądy stają się jednak coraz radsze i nieczęsto twórcy muzyk odważa się jeszcze dać tak jawnie wyraz swej skrajnej niechęci względem Mozarta, jak to uczynił Fryderyk Delius. Niemniej wielu było takich antymozarcistów – co mało mówi o Mozarcie, ale bądź co bądź sporo o antymozarcistach.

Książka o historycznym wpływie Mozarta, jak już o tym wspomnieliśmy, jeszcze nie została napisana. Późny Haydn, Haydn „symfonii londyńskich”, obu oratoriów, ostatnich mszy, był pod równie głębokim wpływem Mozarta, jak – choćby na inny sposób – Beethoven z wczesnego, a nawet ze średniego i późnego okresu twórczości, lub jak młody Schubert. Pomimo twórczości Beethovena niektórzy muzycy generacji pomozartowskiej – jak osobisty uczeń Mozarta, Jan Nepomucen Hummel, lub jak Ludwik Spohr – pozostają przez całe życie „mozarcistami”. Północnoniemieckiej szkole wczesnoromantycznej rekomenduje Mozarta literacki chorąży romantyzmu, E.T.A. Hoffmann, który jako muzyk nie wykraczał poza styl Mozarta nawet w dziełach o superromantycznej tematyce, jak na przykład w swej operze *Undine* (*Rusalka*). Naturalnie sam romantyzm zrobił później co mógł, by błędnie, po swojej myśli, interpretować Mozarta, jako że nie mógł go negować; ale kilku romantycznych muzyków potrafiło jednak wchłonąć w swą twórczość coś z ducha Mozarta: Mendelssohn, który przynajmniej umiał odczuć mozartowską doskonałość uduchowionej formy; Chopin, przez którego muzykę przeświecają Bach, Mozart, i Rossini, niekiedy obok siebie, niekiedy stopieni w jedno i wysublimowani; Brahms, dla którego mozartowska niewinność uczuć i czystość, klarowność techniki był cellem wiecznej tęsknoty; aż do Busoniego, który kochał Mozarta i w pięknych słowach mówił o jego sztuce. Trzeba przy tym pamiętać, że XIX

stulecie stopniowo tylko wchodziło w posiadanie całego dziedzictwa Mozarta i że niejedno jego dzieło stało się dostępne dopiero dzięki wydaniu zbiorowemu. Jako kompozytor operowy Mozart zaczął wywierać wpływ wcześniej niż jako twórca instrumentalny; msze i niektóre inne dzieła kościelne, lubiane i rozumiane w katolickich Niemczech południowych, pozostały zawsze obce dla Niemiec północnych. Ale także historycznego wpływu oper nie należy uogólniać. Włoskie opery buffa nie znalazły kontynuatorów; Mozart z historycznego punktu widzenia – napisał je daremnie. W Niemczech owoców wydać nie mogły, a Italia, pomimo entuzjazmu Rossiniego, prawie nie zwróciła na nie uwagi – a najmniej sam Rossini. Ale *Czarodziejski flet* stał się punktem wyjścia dla niemieckiej opery i bez niego nie byłoby może *Wolnego strzelca* ani *Oberona*, *Wampira* ani *Hansa Heilinge*; w konsekwencji nie byłoby również *Tannhäusera* czy *Lohegrina* i wszystkich, co jeszcze potem nastąpiło. Wpływ Mozarta jest wszakże ponadhistoryczny. Każde pokolenie dostrzega w jego dziele coś innego. Może słowa poety pomogą nam wyjaśnić to zjawisko. Pewnego razu Edward Mörike podarował przyjaciółom na prezent słubny prosty gliniany garnuszek, ale z następującym napisem:

„Doch, Freunde, lacht soviel ihr wollt
Ihr werdet Wunder noch erfahren:
Denn weißt, von heut in fünfzig Jahren
Verwand' ich mich in pures Gold”
(„Śmiecie się zdrowo, przyjaciele,
lecz jeszcze doświadczycie cudu:
Wiedźcie: od dziś za lat pięćdziesiąt
zmienię się w czyste złoto”).

Tak się też stało. Muzyka Mozarta, w której współczesny mu ludziom tyle rzeczy wydawało się „z gliny”, od dawna już przemieniła się w złoto, lśniące promiennie, choć dla każdej generacji inny jest ten blask. Bez niego każde pokolenie byłoby nieskończenie uboższe. Nie pozostało po nim nic doczesnego prócz kilku marnych portretów, z których żaden nie przypomina pozostałych; to, że wszystkie odlewy jego maski pośmiertnej, która ukazałaby jego prawdziwe oblicze, rozpadły się na kawałki, jest jakby symbolem. To tak, jakby Duch świata pragnął wskazać: oto czysty dźwięk, uładowany wnieważki kosmos, przezwyciężenie wszelkiego ziemskiego chaosu, duch z mego ducha.

Według A. Einstein, „Mozart”,
przełożył Adam Rieger, PWM, Kraków 1975



Dama Dworu Królowej Kocz. I. E. Korwin
Anna Plewniak
Rita Belais

Blas

Czarodziejski flet

(*Die Zauberflöte*)

Opera w dwóch aktach

Libretto: Emanuel Schikaneder

Akt I

ODŚLONA I

Młody książę Tamino, oddaliwszy się podczas łowów od swych towarzyszy, zabłąkał się w dzikiej górskiej okolicy, nie wiedząc, że znalazł się na terytorium państwa Królowej Nocy. Nagle rzuca się na młodzieńca potworny wąż; Tamino ucieka, jednak siły opuszczają go coraz bardziej, wreszcie pada zemdlony. Ratuje go pojawienie się trzech dam dworu Królowej Nocy. Zabiwszy węża, śpieszą one do swej pani, aby jej donieść o pojawieniu się Tamina. Ocknąwszy się z omdlenia, młody książę nie spostrzega już swych wybawicielek, spotyka natomiast osobliwą postać ludzką, całą pokrytą piórami. Jest to Papageno, nadworny ptasznik Królowej Nocy, wielki spryciarz, ale i wielki tchórz udający mężnego bohatera (arietta *Der Vogelfänger bin ich ja*). Przyjmuje on z godnością podziękowania Tamina, który przypuszcza, że to Papageno wyra-

tował go z opresji. Za kłamstwo jednak wnet spotyka Papagena zasłużona kara w postaci... potężnej kłódki, którą mu na usta zakładają powracające właśnie trzy damy. Ukazują one Taminowi portret córki Królowej Nocy, księżniczki Paminy. Po chwili zjawia się przed Taminem sama Królowa Nocy, która błaga go (aria *O zittre nicht*), by ratował Paminę uwięzioną jakoby przez złego czarodzieja Sarastra. W nagrodę obiecuje Królowa Taminowi rękę Paminy. Książę przystaje z ochotą, zwłaszcza że obraz pięknej księżniczki zapadł mu już głęboko w serce (aria *Dies Bildnis ist bezaubernd schön*). Na rozkaz Królowej Nocy trzy damy wręczają Taminowi czarodziejski flet, mający go bronić przed niebezpieczeństwami, i polecają iść w ślad za trzema chłopcami, którzy mu wskażą drogę do siedziby Sarastra. Towarzyszem Tamina w wędrówce ma być ptasznik Papageno, który również otrzymał na drogę dar w postaci czarodziejskich dzwoneczków.

ODSŁONA 2

Po długiej i uciążliwej wędrówce Tamino i Papageno dotarli w pobliże świątyni boga Słońca – Ozyrysa. Tu właśnie znajduje się Pamina, której z rozkazu Sarastra strzeże Murzyn Monostatos, prześladowający Paminę swymi natrętnymi zalotami. Właśnie przed chwilą udaremnił on próbę ucieczki młodej dziewczyny. Tymczasem przemysłny Papageno zdołał podstępem wśliznąć się do świątyni i spłoszywszy tchórzliwego Monostatosa, uprowadza Paminę.

ODSŁONA 3

Tamino, prowadzony przez trzech chłopców, próbuje wejść do świątyni, jednak wychodzący ze środkowej bramy stary kapłan wyjaśnia, że tylko wtedy będzie mógł przekroczyć jej progi, gdy go przyjazna dłoń tam wprowadzi. Tamino postanawia oczekiwać na dalszy rozwój wypadków w pobliskim gaju, gdzie też ku jego radości pojawia się niebawem Pamina z Papagenem. Po chwili jednak wpada do gaju ścigający Paminę i Papagena Monostatos; Papageno puszcza w ruch swe czarodziejskie dzwonki – dźwięk ich zmusza Murzyna do nieprzerwanego tańca. Zjawia się Sarastro – nie zły czarodziej, jak go przedstawiła Taminowi Królowa Nocy, lecz potężny i dobrotliwy arcykapłan świątyni Słońca, będącej

zarazem świątynią wiedzy i poznania. Poleca on surowo ukarać Monostatos, Taminowi zaś oświadcza, że chcąc zdobyć Paminę, przejść musi przez szereg ciężkich prób.

Akt II

ODSŁONA 1

Na uroczystym zgromadzeniu kapłanów Słonecznego Kręgu Sarastro wyjaśnia motywy swego postępowania (aria *O Isis und Osiris*). Pamina jest przeznaczona z woli bogów na małżonkę Tamina, on jednak spełnić musi stawiane mu warunki, aby wraz z ręką ukochanej dostąpić zaszczytu wtajemniczenia i w gronie wybranych zasiąść w świątyni wiedzy.

ODSŁONA 2

Tamino zgłasza towarzyszącemu mu kapłanowi gotowość do wszelkich ofiar i poświęceń dla ukochanej Paminy. Gorzej jest z Papagenem – nie zdradza on zbytniego entuzjazmu dla planów Sarastro, pobudza go dopiero widok bliźniaczo podobnej doń Papageny, która ma być dlań nagrodą za mężne poddanie się próbom. Pierwszą jest próba milczenia, którą Tamino przechodzi zwycięsko.

ODSŁONA 3

Monostatos skrada się ku śpiącej w ogrodzie Paminie, chcąc ją pocałować. Płoszy go jednak pojawienie się Królowej Nocy, która w całym swym złowrogim majestacie staje przed Paminą. To ona, a nie Sarastro, jest przedstawicielką złych, ciemnych potęg. Żądna zemsty, chcąc zniweczyć swego wroga, podaje ona Paminie sztylet i grozi, że przeklnie ją i odruci na zawsze, jeżeli Pamina sztyletem tym nie zabije Sarastro i nie odbierze mu tajemniczego znaku „siedmiokrotnego kręgu słońca” (aria *Der Hölle Rache*). Pamina jest zrozpaczona. W porę zjawia się Sarastro i pociesza płaczącą, tłumacząc jej, iż do tych świętych przybytków, w których on

króluje, zemsta ani zdrada nie mają przystępu – panują tu tylko uczucia przyjaźni i braterstwa (aria *In diesen heil 'gen Hallen*).

ODSŁONA 4

Tamino mężnie dochowuje nakazu milczenia nawet wobec Pami-ny, mimo że ta, zdziwiona i zrozpaczona jego zachowaniem, opuszcza go w końcu, przekonana, że młodzieniec przestał ją kochać (aria *Ach, ich fihls*). Natomiast niepoprawny Papageno gawędzi w najlepsze z jakąś starą kobietą, która w końcu okazuje się... Papageną. Gromy i błyskawice przypominają lekkomyślnemu ptasznikowi o przyjętym zobowiązaniu.

ODSŁONA 5

Tamino i Pamina muszą z kolei przejść próbę pożegnania na wieczną pozornie rozłąkę. Tymczasem Papageno znów spotyka swą Papagenę w postaci pomarszczonej staruszki.

ODSŁONA 6

Na pół obłąkana z rozpacz Pamina, przeświadczona o obojętności ukochanego, pragnie już zabić się otrzymanym od matki sztyletem. Ocalają ją trzech chłopcy towarzyszący Taminowi.

ODSŁONA 7

Dwaj zbrojni mężowie prowadzą Tamina ku „bramie strachu”, którą młodzieniec odważnie przekracza. Oboje z Paminą przechodzą teraz, chronieni dźwiękami czarodziejskiego fletu, „próbę ognia i wody”, która przywraca młodej dziewczynie spokój i równowagę umysłu i otwiera przed obojgiem wstęp do świątyni poznania.

ODSŁONA 8

Papageno daremnie szuka wokół swej Papageny. Zrozpaczony chce się już powiesić na najbliższym drzewie, gdy trzech chłopcy przypominają mu o czarodziejskich dzwoneczkach. Dźwięk dzwoneczków istotnie wnet przywołuje zaginioną. Oboje oddają się słodkim marzeniom o szczęściu małżeńskim i licznym potomstwie...

ODŚLONA 9

Królowa Nocy wraz z trzema damami, prowadzona przez zdradzieckiego Monostatosa, usiłuje podstępem wedrzeć się do świątyni, by obalić potęgę Sarastra. Już trzy damy i Monostatos oddają jej hołd jako przyszłej władczyni, lecz oto gromy i błyskawice odrzucają ich na powrót „w ciemności zewnętrzne”.

ODŚLONA 10

W pełni blasku świątyni Słońca Sarastro uroczyście przyjmuje Tamina i Paminę do dostojnego kręgu wtajemniczonych. Piękno i mądrość będą im odtąd zawsze towarzyszyć na dalszej, wspólnej drodze życia.

Józef Kański, *Przewodnik operowy*, PWM, Kraków 1985



mgr. Zuzanna Korwin

Dama Dworu Królowej Kocz. II
 Marta Arago
 Maria Pomarańska
 Gatuska

BW

The Magic Flute

(Die Zauberflöte)

Opera in Two Acts

Libretto by Emanuel Schikaneder

Act I

CURTAIN I

The young Prince Tamino, who has withdrawn from his companions during a hunt, has lost himself in a mountainous wilderness. He does not know that he is in the realm of the Queen of Night. Suddenly a terrible serpent attacks the Prince. Tamino flees, but he has less and less strength, until finally he collapses. Three ladies of the Court of the Queen of Night appear and rescue him. They kill the serpent and hurry to tell their royal mistress of Tamino. Recovering from his swoon, Tamino does not notice his rescuers, but instead meets a peculiar human figure covered from top to toe in feathers. It is Papageno, Court Bird-Catcher to the Queen of Night, a crafty fellow but also a big coward who pretends to be a brave hero (*arietta Der Vogelfänger bin ich ja*). Papageno graciously accepts the thanks offered by Tamino, who thinks it is Papageno who has saved him. But Papageno soon meets with his

deserved punishment for Iyina, in the form of a huge padlock which the three ladies put on his mouth after their return. They show Tamino a portrait of Princess Pamina, daughter of the Queen of Night. A few moments later the Queen of Night appears before Tamino and begs him (in the aria *O zittre nicht*) to rescue Pamina, who is apparently held imprisoned by the wicked sorcerer, Sarastro. She promises Tamino the Princess' hand in marriage as a reward. The Prince agrees to this readily, especially as he has already taken a deep liking for the beautiful Princess of the portrait (the aria *Dies Bildnis ist bezaubernd schön*). On orders from the Queen, the three ladies-in-waiting give Tamino a Magic Flute which is to protect him from danger, and instruct him to follow three boys who will show him the way to Sarastro's dwelling. The Prince is to be accompanied on his quest Papageno, who has also received a gift for the journey, some Magic Bells.

CURTAIN 2

After a long and arduous journey Tamino and Papageno reach the environs of the Temple of the Sun God, Osiris. This is where Pamina is lodged, guarded by Monostatos on the orders of Sarastro. Monostatos persecutes the girl with his imperinent attentions, and has just thwarted an attempt by her to escape. Meanwhile the crafty Papageno has managed to slip into the Temple by a trick and, frightening of the cowardly Monostatos, makes off with Pamina.

CURTAIN 3

Led by the three boys, Tamino tries to enter the Temple, but an old priest who emerges from the central gate, explains to him that he will only be able to enter if he is ushered in the hand of a friend. Tamino decides to await further developments in a nearby grove. To his delight, after a while Pamina and Papageno turn up there. But presently Monostatos appears in pursuit after them. Papageno sets in motion the magic bells, which cast Monostatos into a fit of endless dancing. Sarastro appears; but he is not the evil sorcerer as described by the Queen of Night, but the powerful and beneficent Archpriest in the Temple of the Sun, which is also a seat of learning

und understanding. He gives orders for Monostatos to be severely punished, and tells Tamino that in order to win Pamina he will have to go through a series of hard trials.

Act II

CURTAIN 1

At an official meeting of the priests of the Ring of the Sun Sarastro explains the reasons for his conduct (in the aria *O Isis und Osiris*). Pamina has been destined by the gods to become Tamino's wife, but in order to win the girl's hand, Tamino has first to fulfil the conditions put to him, so that along with the winning of Pamina's hand he may accede to the honour of initiation and membership of the elect in the Temple of Wisdom.

CURTAIN 2

Tamino declares to the priest accompanying him his willingness to undergo all the sacrifices necessary to win his beloved Pamina. Things are not so simple for Papagena, who does not show much enthusiasm for the plans of Sarastro, and is only the sight of a female lookalike, Papagena, who is to be reward, that stirs him into action. The first trial is the trial of silence, which Tamino manages successfully.

CURTAIN 3

Monstatos creeps up to the sleeping Pamina and tries to steal a kiss. He is scared off by the appearance of the Queen of Night, who manifests herself in all her fearsome majesty before Pamina. She is the one, not Sarastro, who is the representative of the dark forces of evil. She demands vengeance, and wishing to destroy her enemy, hands Pamina a dagger, threatening that she will curse and disown her forever unless Pamina kills Sarastro with it and takes away his secret symbol of the "Sevenfold Ring of the Sun" (the aria *Der Hölle Rache*). Pamina falls into despair. Fortunately

Sarastro appears in time and comforts the weeping girl telling her that vengeance and treachery have no access to the sacred place where he is master. Here only the feelings of friendship and brotherhood rule (the aria *In diesen heil' gen Hallen*).

CURTAIN 4

Tamino valiantly keeps the order of silence even before Pamina, even though she, surprised and dismayed by his behaviour, eventually leaves him convinced that he has stopped loving her (the aria *Ach, ich fühl's*). Meanwhile the incorrigible Papageno is busy chatting to an old woman, who turns out to be none other than Papagena! Thunder and bolts of lightning come down to remind the careless Papageno of his obligation.

CURTAIN 5

The next trial which Tamino and Pamina must undergo is saying farewell to each other for a separation, apparently forever. Meanwhile Papageno again meets Papagena disguised as a withered old woman.

CURTAIN 6

Pamina, who has nearly lost her mind out of despair, convinced of her beloved's indifference, wants to kill herself with the dagger she has received from her mother. She is saved by Tamino's three young companions.

CURTAIN 7

Two armed men lead to the Gate of Fear, through which the young man passes valiantly. Together Tamino and Pamina now undergo the trial of fire and water, under the protection of the music from the Magic Flute. The girl is restored to her peace and balance of mind, and the entrance into the Temple of Understanding opens up both of them.

CURTAIN 8

Papageno in vain searching for Papagena. In despair he is about to hang himself, when the three boys remind him of the Magic Bells. The tinkling of the Magic Bells summons the missing.

Papagena back. Papageno and Papagena indulge in sweet day-dreams of wedded bliss and a multitude of children... .

CURTAIN 9

The Queen of Night, accompanied by her three ladies and led by the treacherous Monostatos, tries to enter the Temple by a trick to bring down to power of Sarastro. The three ladies and Monostatos are already honouring her as the future mistress of the Temple, but suddenly thunder and lightning push them out into the "outer darkness".

CURTAIN 10

In the full glory of the Temple of the Sun, Sarastro welcomes Tamino and Pamina into the distinguished circle of the initiated. Henceforward beauty and wisdom will be with them forever in their happy life together.



Dama Dworu Królowej Nocy III
V Dorota Dutkowska

Z. Kotwica

Blue

Obsada/Characters

SARASTRO

Janusz Borowicz *Przemysław Firek*

TAMINO

Krzysztof Szmyt *Adam Zdunikowski*

PRZEMAWIAJĄCY (SPRECHER)

Przemysław Firek *Zbigniew Szczechura*

KAPŁAN PIERWSZY

Jan Migala *Konrad Szota*

KAPŁAN DRUGI

Franciszek Makuch *Ryszard Słysz*

KAPŁAN TRZECI

Konrad Szota

KRÓLOWA NOCY

Agnieszka Dondajewska *Joanna Woś*

PAMINA

Małgorzata Lesiewicz

PIERWSZA DAMA DWORU KRÓLOWEJ NOCY

Rita Beldis *Anna Plewniak*

DRUGA DAMA DWORU KRÓLOWEJ NOCY

Marta Abako *Maria Domańska*

TRZECIA DAMA DWORU KRÓLOWEJ NOCY

Zofia Jabłońska *Maria Seremet*

PAPAGENO

Andrzej Biegun *Bogusław Zalasieński*

PAPAGENA

Karin Kałucka *Dorota Dutkowska*

MONOSTATOS

Imeri Kwasadze *Paweł Wunder*

CHŁOPCY

Joanna Rakoczy *Zdzisława Sznajder* *Anna Gajdzik*
Lucyna Ordon-Kumczak *Alina Antonin* *Aleksandra Sotnicka*

ŻOŁNIERZE

Andrzej Bernagiewicz *Paweł Wunder*
Zbigniew Szczechura *Imeri Kawsadze*

NIEWOLNICY

Wiesław Popiółek
Krzysztof Dębicki
Stanisław Knapik

Współpraca realizatorska

PRZYGOTOWANIE CHÓRU

Ewa Bator

ASYSTENT REŻYSERA

Ewa Stengl

KOREPETYTORZY SOLISTÓW

Irena Celińska

Małgorzata Westrych

INSPICJENCI

Anna Jaworska

Hanna Zarycka

SUFLERZY

Dorota Sawka

INSPEKTOR ORKIESTRY

Janusz Pańczyk

POLSKIE TŁUMACZENIE LIBRETTA

W. Rudziński, B. Ostromięcki

Czas trwania spektaklu: 2 godz. 30 min.

Orkiestra

I SKRZYPCE

Swietłana Siemiannikowa
koncertmistrz

Leszek Skrobaciki
koncertmistrz

Ewa Sobczak
Teresa Szarek
Irena Wawak-Wójtowicz
Barbara Łobaczewska-Kuźnia
Igor Laszkiewicz
Edyta Szlachetka
Anna Stolarz
Paweł Wójtowicz

II SKRZYPCE

Anna Burzyńska-Bandos
Bożena Baran
Tomasz Kuźnia
Zbigniew Uliasz
Adam Ziętkiewicz
Halina Boroni
Ewa Janicka-Welanyk
Jan Malik
Agnieszka Majerska

ALTÓWKI

Aleksandra Mikhalienko
Igor Petryczenko
Małgorzata Piekarczyk
Maria Drwał
Magdalena Wróbel

WIOLONCZELE

Alina Grochala
Krzysztof Wójtowicz
Barbara Drobnik-Jakóbiak
Barbara Wrońska-Korzeniowska
Danuta Pańczyk
Stanisława Komońska
Leszek Pacanek

KONTRABASY

Marek Markowicz
Jerzy Porosło
Marek Lewandowski
Marek Bednarczyk

FLETY

Janusz Pańczyk
Wiesław Suruła
Bronisław Zajac
Anna Borejczuk-Kupczyk
Małgorzata Gładys

OBOJE

Leonid Pozdeew
Mirostaw Drak
Sylvia Tomera
Urszula Paterek

KLARNETY

Jurij Korwicki
Dezyderiusz Boroni
Ryszard Cieśla
Stanisław Olko

FAGOTY

Arakadiusz Babiński
Piotr Miś

TRĄBKI

Marek Domagalski
Maurycy Biesiadecki
Jacek Król

WALTORNIE

Ryszard Rakoczy
Paweł Siedlik
Henryk Pieszka
Witold Widerski
Antoni Pietras

PUZONY

Krzysztof Przybył
Bogdan Piznał
Krzysztof Węgrzyn
Arakadiusz Bata

PERKUSJA

Sylvia Romek
Maria Mastalska
Joanna Iskrzycka
Marcin Kotarba
Jacek Wać

CZELESTA

Maria Mazurkowska

Chór

SOPRANY

Alina Antonik
Zofia Ciszewska
Maria Czarnecka
Małgorzata Hyży
Bożena Kielbińska
Anna Kostiuszyna
Kamila Mędrak
Elżbieta Mikulska
Joanna Rakoczy
Aleksandra Sotnicka
Zdzisława Sznajder
Beata Wąsowicz
Anna Wątróbska
Lidia Zoń-Rajmond

TENORY

Andrzej Calko
Jacek Chudzikiewicz
Jarosław Dijuk
Józef Garlak
Krzysztof Kogut
Wiesław Popiołek
Wojciech Radoń
Adam Rusek
Ryszard Stysz
Tadeusz Szeptycki
Paweł Szczepanek

ALTY

Grażyna Barczewska
Agnieszka Czekaj
Anna Gajdzik
Agata Gondek
Ewa Grabowska
Anna Korczyńska
Swietłana Krisztopowa
Anna Miśkowiec
Lucyna Ordon-Klimczak
Maria Pawlisz
Joanna Piękoś
Lidia Pirowska
Joanna Rogowska

BARYTON

Grzegorz Dmytrzak
Aleksiej Drozdow
Krzysztof Kielbiński
Stanisław Knapik
Jan Migata
Andrzej Wartalski

BASY

Krzysztof Dębicki
Tadeusz Hajduk
Adam Kossek
Józef Perun
Ludomir Rogalski
Adam Sadzik
Jerzy Szawel



projekt —
Czarodziejski flet - Królowa Noc. Zuzanna Korwin

Zespół techniczny

KIEROWNIK TECHNICZNY

Anna Sawłowicz

ZASTĘPCA KIEROWNIKA TECHNICZNEGO

Tadeusz Janik

KIEROWNIK PRACOWNI ELEKTRYCZNO-AKUSTYCZNEJ

Józef Rybarczyk

KIEROWNIK PRACOWNI KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ

Alicja Tekiela

KIEROWNIK PRACOWNI KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ

Maria Odrobina

KIEROWNIK PRACOWNI PERUKARSKO-FRYZJERSKIEJ

Czesława Gwizdała

Koordinacja pracy artystycznej

KIEROWNIK

Elżbieta Laskowska

SPECJALISTA IMPRESARIO

Grażyna Swoboda

SPECJALISTA d/s PROMOCJI

Ewa Siemdaj

Biuro obsługi widza

KIEROWNIK

Ewa Świdarska-Winnicka

PROJEKT OKŁADKI

Janusz Wrzesiński

RYSUNKI – PROJEKTY KOSTIUMÓW

Zuzanna Korwin

Opera i Operetka w Krakowie

ul. Senacka 6, 31-002 Kraków

Biuro Obsługi Widza

(rezerwacja biletów indywidualnych i grupowych)

ul. Senacka 6

tel. 22 78 07

KASY BILETOWE PROWADZĄ SPRZEDAŻ:

Teatr Słowackiego

czynna codziennie z wyjątkiem środy

w godz. 10.00–14.00 i 15.00–19.00

w niedzielę w godz. 15.00–19.00

pl. Św. Ducha

tel. 23 17 00

Scena przy ul. Lubicz 48

czynna codziennie z wyjątkiem wtorku

w godz. 10.00–14.00 i 15.00–19.00

w niedzielę w godz. 15.00–19.00

tel. 21 42 00

