

PWM
EDITION

Tysiąc i jedna Opera

Piotr Kamiński

Czarodziejski flet



fot. Jarosław Budzyński (www.pryzmat.net.pl).

CZARODZIEJSKI FLET

Die Zauberflöte

Grosse Oper w 2 aktach KV 620

LIBRETTO: Emanuel Schikaneder

PRAPREMIERA: Wiedeń, Freihaustheater auf der Wieden, 30 IX 1791

Sarastro: Franz Xaver Gerl, bas; **Królowa Nocy:** Josefa Hofer, sopran; **Tamino:** Benedikt Schack, tenor; **Pamina:** Anna Gottlieb, sopran; **Papageno:** Emanuel Schikaneder, bas; **Papagena:** Barbara Gerl, sopran; **Monostatos:** Johann Joseph Nouseul, tenor; **Trzy Damy:** p.p. Klöpfer, Hofmann, soprany; Elisabeth Schack, alt; **Trzej Chłopcy:** Nanette Schikaneder, Matthias Tüscher, p. Handlgruber; **Kapłani:** Johann Michael Kistler, tenor, M. Schikaneder ojciec, bas; **Dwaj Zbrojni:** tenor i bas; **Mówca:** p. Winter, rola mówiona

TREŚĆ. **Akt I.** Książę Tamino zablądził w lesie podczas polowania i ściga go ogromny wąż. Książę mdleje z przerażenia, tymczasem pojawiają się trzy zawołowane Damy ze srebrnymi ośczipami w dłoniach i powalają potwora (introdukcja: *Zu Hilfe! Zu Hilfe!*). Damy pochylają się nad pięknym młodzieńcem, nie mogąc odeń oderwać wzroku, w końcu jednak odchodzą. Przebudzony Tamino widzi przed sobą zaskakującą postać, człowieka w ptasim stroju, z zawodu ptasznika (*Ein Vogelfänger bin ich ja*). Utrzymuje on, że zabił potwora własnymi rękami, wówczas jednak powracają Damy, które dobrze go znają, gdyż to on właśnie – a zwie się Papageno – przynosi codziennie ich królowej nowe ptaszki, one zaś oplacają go jadłem i napitkiem. Tym razem zamiast pożywienia przyniosły mu suchy chleb i wodę, a w zamian za kłamstwo – założyły na usta kłódkę. Tamino natomiast dostaje od nich portret prześlicznej dziewczyny, w której niezwłocznie się zakochuje (*Dies Bildnis ist bezaubernd schön*). Dziewczyna z portretu to Pamina, córka królowej, porwana przez potężnego demona imieniem Sarastro. Nagle w blasku błyskawic i w huku grzmotów pojawia się Królowa Nocy, błagając Tamina, by uratował jej córkę (*O zittre nicht – Zum Leiden*). Tamino gotów jest natychmiast ruszać w drogę, kłopot ma tylko z zakneblowanym Papagenem (kwintet: *Hm! Hm! Hm!*)! Na szczęście Damy powracają i uwalniają ptasznika, rozkazując mu zarazem towarzyszyć księciu w wyprawie. Perspektywa ta bynajmniej Papagena nie zachwyca, ale co począć? Na wszelki wypadek Damy wręczają wędrowcom czarodziejski flet i srebrne dzwoneczki (*Silberglöckchen, Zauberflöten*), drogę wskażą im zaś Trzej Chłopcy o wielkiej mądrości (*Drei Knäblein*). Zaczyna się przygoda. Znajdujemy się teraz w pałacu Sarastra, skąd Pamina próbowała uciec, schwytał ją jednak czarny Monostatos, dowódca niewolników (tercet: *Du feines Täubchen*). Zderzywszy się z pierzastym Papagenem, którego Tamino wysłał na przespiesi, Monostatos ucieka przerażony, a choć jego czarna skóra także napędziła stracha ptasznikowi, uratował go zdrowy rozsądek wyrobiony w kontakcie z naturą: skoro są czarne ptaki, to czemu nie czarni ludzie? A oto i Pamina, której rysopis zgadza się pięknie z rzeczywistością. Papageno zapowiada rychłe przybycie księcia, po czym oboje opiewają radość kochania (duet: *Bei Männern*) i zmykają ile sił w nogach. Tymczasem Tamino i Trzej Chłopcy zbliżają się do potężnych wrót, wiodących do trzech świątyń, Mądrości, Rozumu i Natury (finał: *Zum Ziele führt dich diese Bahn*). W środkowych wrotach wita Tamina Stary Kapłan¹ (*Wo willst du, kühner Fremdling, hin?*). Na wszystkie pytania księcia odpowiada wymijająco, zapewniając wszakże, że Sarastro dobrze wiedział, dlaczego odbiera Paminę matce. Obiecawszy zaś Taminowi, że już wkrótce znajdzie drogę do światła, znika, a niewidzialny chór powtarza obietnicę. Tamino dobywa flet, a wokół niego zbierają się dzikie zwierzęta, zachwycone czarodziejskimi dźwiękami (*Wie stark ist nicht dein Zauberton*). Pamina i Papageno wpadają tymczasem w ręce Monostatosa i jego niewolników (*Schnelle Füsse, rascher Mut*), Papageno sięga jednak po swoje dzwoneczki, których muzyka wprawia nogi napastników w taneczny trans; tańcząc, odbiegają (*Das klinget so herrlich*). Radość ze zwycięstwa nie potrwa długo, gdyż oto sam Sarastro z całym orszakiem (*Es lebe Sarastro!*). Pamina pada na kolana przed arcykapłanem (*Herr, ich bin zwar Verbrecherin*), ten zaś niezwłocznie jej przebacza. Wpada Monostatos, który złapał Tamina i wlecze go teraz przed oblicze Sarastra (*Nun stolzer Jüngling*). Tamino i Pamina padają sobie w ramiona, podczas gdy Sarastro wymierza Monostatosowi surową karę za znęcanie się nad Paminą i ogłasza werdykt: Tamino i Papageno poddani zostaną ciężkim próbom, które otworzą przed nimi wrota świątyni. Chór opiewa mądrość Sarastra (*Wenn Tugend un Gerechtigkeit*). **Akt II.** Zebrawszy wszystkich kapłanów, Sarastro wyklada im swe plany: by obalić potęgę Królowej Nocy, trzeba połączyć Paminę z Taminem. Kapłani ogłaszają swą aprobatę (aria z chórem: *O, Isis und Osiris*). Dwaj Kapłani wprowadzają Tamina i Papagena. Ptasznik ma poważne wątpliwości, gdy jednak Kapłani zapewniają go, że tylko tą drogą zdobędzie śliczną dziewczynę imieniem Papagena, zgadza się na wszystko. Kapłani nakazują pretendentom milczenie, przestrzegając ich przed kobiecymi podstępami (duet: *Bewahret*

¹ Wedle tradycji, której korzenie giną w pomroce dziejów, rolę tę przypisuje się Mówcy (Der Sprecher). Rzecz w tym, że postać ta pojawia się w librecie dopiero w II akcie, a jej imię nie jest w partyturze Mozarta związane z żadną partią śpiewaną. Liczne poszlaki wskazują na to, że postać owa to Sarastro we własnej osobie – co stanowiłoby zresztą rozwiązanie sensowne z każdego punktu widzenia.

euch vor Weibertücken). I rzeczywiście, gdy tylko nasi bohaterowie zostają sami, pojawiają się przed nimi Trzy Damy Królowej Nocy, gwarantując im straszną śmierć w szponach Sarastro (kwintet: *Wie? Wie? Wie?*). Przepędzają je Kapłani, sławiąc siłę charakteru Tamina. Papageno przeornie udaje omdlenie, potem jednak daje się zawlec ku dalszym próbom. Monostatos krąży zaś nadal wokół Paminy (*Alles fühlt der Liebe Freuden*), po czym ucieka na widok Królowej Nocy, która wręcza Paminie sztylet z rozkazem zamordowania Sarastro i wydarcia mu symbolu jego władzy – słonecznego kręgu, który nosi on na piersi (*Der Hölle Rache*). Monostatos podsłuchał jednak tę rozmowę i grozi Paminie, że wszystko wyjawia Sarastrowi, gdy zaś Pamina nadal mu się opiera, podnosi na nią sztylet. Jego dłoń powstrzymuje Sarastro, skazując go na ostateczne wygnanie ze świątyni. Dla Paminy ma zaś słowa pociechy (*In diesen heil'gen Hallen*). Dwaj Kapłani porzucają Tamina i Papagena na dzikim pustkowiu. Papageno umiera z pragnienia, na jego wezwanie pojawia się zaś dziwna Staruszka z dzbankiem wody. Papageno natychmiast gwałci nakaz milczenia i nawiązuje z nią konwersację, głos odbiera mu jednak wiadomość, że babuleńka ma kochankę imieniem... Papageno. Gdy przerażony ptasznik pyta o jej imię, ziemia rozstępuje się i pochłania babuleńkę. Trzej Chłopcy przynoszą naszym bohaterom suty posiłek (tercet: *Seid uns zum zweitenmal Willkommen*), po ich odejściu zbliża się zaś Pamina, chcąc rozmawiać z Taminem, ten jednak milczy, a Papageno nie chce mówić z pełnymi ustami... Pewna, że Tamino już jej nie kocha, Pamina postanawia umrzeć (*Ach, ich fühl's*). Kapłani wiodą naszych bohaterów dalej, podczas gdy chór opiewa rychły wschód słońca (*O, Isis und Osiris, welche Wonne*). Sarastro zawiadamia Tamina, że została mu jeszcze ostatnia, niebezpieczna próba. Kapłani przyprowadzają Paminę z zawiązanymi oczami. Tamino ma się z nią pożegnać po raz ostatni (tercet: *Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn*). Błądząc samotnie w ciemnościach, Papageno bezskutecznie puka do wszystkich napotkanych drzwi. Staje przed nim Kapłan, potępiając jego małoduszność, pyta jednak o jego życzenia. Papageno pragnie tylko szklaneczki wina, która też natychmiast się pojawia. Na rozkosznym rauszu poczyną śpiewać o swym największym marzeniu: o dziewczynie w swoim guście (*Ein Mädchen oder Weibchen*). Na jego wezwanie odpowiada raz jeszcze... Staruszka z dzbankiem, żądając oden przysięgi wierności aż po grób, gdy zaś Papageno niemal dla żartu ją składa, Staruszka zrzuca łańchmany i sztuczny nos, ukazując swoją młodość i urodę. Papagena! – woła zachwycony ptasznik. Niestety, kapłani natychmiast wydierają mu bogdanę, strącając protestującego Papagena w przepaść. Trzej Chłopcy zstępują na ziemię na swej latającej maszynie, by ratować oszalałą z rozpacz Paminy (finał: *Bald prangt, den Morgen zu verkünden*). Wytrącają jej z rąk samobójczy sztylet, zapewniając, że Tamino nadal ją kocha, teraz zaś czeka go ciężka próba. Dwaj Zbrojni stanęli wraz z Taminem przed dwiema strasznymi jaskiniami: w pierwszej z nich słychać grzmot wodospadu, z drugiej dobywają się płomienie (*Der, welcher wandert diese Strasse*). Tamino pragnie przejść te ostatnie próby u boku Paminy i pragnienie to zostaje spełnione (*Tamino mein!*). Ręka w rękę, przy dźwiękach czarodziejskiego fletu, Tamino i Pamina zwyciężają oszalałe żywioły (*Triumph, Triumph!*). Tymczasem zrozpaczony Papageno nadal szuka swojej Papageny (*Papagena, Papagena!*). W końcu postanawia się powiesić, czemu zapobiegają Trzej Chłopcy, przypominając mu czarodziejskie dzwoneczki. Na ich dźwięk natychmiast stawia się Papagena. Połączona para przyrzeka sobie nieprzeliczone potomstwo (*Papapa!*). Królowa Nocy, Trzy Damy i zdrajca Monostatos skradają się w ciemnościach ku świątyni, chcąc zabić Sarastro (*Nur stille, stille!*). Ziemia rozstępuje się pod nimi, pochłaniając ich na wieki. Światło zatriumfowało nad ciemnością, Tamino i Pamina wstępują w chwałę do świątyni (*Die Strahlen der Sonne – Es siegte die Stärke*).

HISTORIA. Los Mozarta pod miłościwie panującym Leopoldem II był nie do pozazdroszczenia. Ignorując go, nowy cesarz mianował Kapellmeisterem Josepha Weigla, ponadto zaś początek lat 90. przyniósł kryzys życia muzycznego z powodu wojny z Turcją. Niektóre teatry działały jednak nadal, w tym Burgtheater oraz Theater auf der Wieden, którą to sceną kierował przyjaciel Mozarta, aktor i impresario Emanuel Schikaneder. Wiemy od dawna, dzięki Konstancji, że Mozart pisał muzykę dla tej sceny, choć dopiero niedawne odkrycia amerykańskiego muzykologa Davida Bucha² rzuciły nieco światła na tę współpracę. Wiemy teraz, że w latach 1790-1791 Mozart przyłożył rękę do kilku dzieł zbiorowych, w których uczestniczyli również inni członkowie trupy Schikanedera, w tym pierwszy Tamino, tenor Benedikt Schack, oraz pierwszy Sarastro, bas Franz Gerl. Libretta tych utworów napisał Schikaneder, a ich źródłem literackim jest ten sam zbiór baśni Christopha Martina Wielanda *Dschinnistan* (1786-89), który wykorzystał on w *Czarodziejskim flecie*. Zamówienie, które Schikaneder złożył Mozartowi w roku 1791, stanowi zatem rezultat tej współpracy. I akt ukończony został w lipcu, resztę Mozart wyszlifuje po

² Buch odnalazł w hamburskiej bibliotece (Staats und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky) partyturę opery heroikomicznej *Der Stein der Weisen oder Die Zauberinsel* (Kamień filozoficzny lub Czarodziejska wyspa), wystawionej przez Schikanedera w Theater auf der Wieden (1790). Spoczywała ona w mało znanej kolekcji 2200 partytur, skradzionej po wojnie przez armię sowiecką i zwróconej w roku 1991. Jest to dzieło zbiorowe, gdzie Mozart napisał jeden, a może dwa duety i dwie sekcje finału II aktu. Kolekcja zawiera również materiał wykonawczy podobnej opery fantastycznej *Der wohlthätige Derwisch oder Die Schellenkappe* (Dobrotliwy derwisz albo Błazeńska czapka), z którą również wiąże się nazwisko Mozarta, tym bardziej że była ona wystawiona nie w roku 1793, jak uprzednio sądzono, lecz w pierwszych miesiącach roku 1791. *Kamień filozoficzny* wystawił w roku 2003 Teatr Wielki w Łodzi.

powrocie z Pragi, po prapremierze *Laskowości Tytusa*. 28 IX Mozart pracuje jeszcze nad marszem Kapłanów i uwerturą, opera jest zaś gotowa nazajutrz, co oznacza, że próby były w toku już od dłuższego czasu, premiera odbyła się bowiem 30 IX. Poza Schikanederem i Schackiem znajdziemy w obsadzie: Josefa Hofera z domu Weber, drugą siostrę Konstancji, Annę Gottlieb (17 lat! – jako dziecko śpiewała już Barbarinę w *Weselu Figara*) oraz wspomnianego Franza Gerla, pierwszego basa w zespole i adresata arii koncertowej KV 612. Premiera przyjęta została entuzjastycznie, operę grano codziennie przez cały październik, a teatr pękał w szwach; niektóre numery regularnie bisowano (*Bei Männern, Das klinget so herrlich*). Salieri, który przyszedł na przedstawienie 13 X w towarzystwie Cateriny Cavalieri, uznał *Flet* za „dzieło godne największych monarchów”. 6 XI hrabia Zinzendorf, niezastąpiony kronikarz wiedeńskiego życia, skomentował utwór po francusku w sobie tylko właściwym stylu: „Muzyka i dekoracje są ładne, reszta to farsa nie do wiary”. 5 XII, za pięć trzecia nad ranem, Mozart już nie żył.

Nim minął rok, *Czarodziejski flet* przekroczył 100 przedstawień, utrzymując się w repertuarze teatru aż do dnia jego zamknięcia (223 razy do 6 V 1801), po czym został natychmiast wznowiony na nowej scenie Theater an der Wien (1802). Schikaneder dorobił się na operze fortuny. Wierna Praga wystawiła utwór już w roku 1792, rok później grało go 14 miast, po dwóch latach – dwa razy tyle. Paryż usłyszał operę w roku 1801 w adaptacji Étienne’a Morela de Chédeville, zatytułowanej *Les Mystères d’Isis* (*Tajemnice Izidy*, ze wstawkami z innych oper Mozarta), Warszawa zaś najpierw w oryginale (1793), potem w przekładzie polskim Wojciecha Bogusławskiego (*Flet czarnoksiężski, czyli Tajemnice Izys*, premiera 29 I 1802, 39 przedstawień; sam Bogusławski śpiewał wielokrotnie Papagena); za nimi poszły Mediolan (1816) i Nowy Jork (1833). W pierwszej połowie XIX wieku niełatwo było usłyszeć utwór w oryginalnym kształcie; Paryż np. odkryje go dopiero po latach (1865), będzie się jednak cieszył tą inscenizacją nieprzerwanie aż po rok 1922. W dobie „ery Liebermanna” nową produkcję poprowadzi Karl Böhm (1977), większe wrażenie pozostawią jednak inscenizacje zrealizowane dla sceny na Bastylli, dzieło Roberta Wilsona (1991) i Benno Bessona (2000).

Na afisz Festiwalu w Salzburgu opera wejdzie w roku 1928 (dyr. Franz Schalk), po czym dyrygować nią będą Bruno Walter (1931/33), Arturo Toscanini (1937; ocalało z tego mgliste nagranie), Wilhelm Furtwängler (1949/51). Spotykały operę na tym Festiwalu zaskakujące porażki (produkcja Karajana i Strehlera, 1974), absolutny triumf odniosła jednak czarodziejska inscenizacja JeanPierre’a Ponnelle’a (1978/86, dyr. James Levine). Szczególną sławę zyska później „cyrkowa” produkcja Achima Freyera (1997), który wystawi utwór w zupełnie nowej wersji w Teatrze Wielkim w Warszawie (2006).

Metropolitan Opera wstawiła *Flet* do repertuaru w roku 1900; Bruno Walter prowadził tam wersję angielską (1941/56; Sarastro: Ezio Pinza), najslawniejsza jest jednak zrealizowana w języku oryginału inscenizacja Güntera Rennerta (1967/81, scenografia: Marc Chagall). By jej dorównać, James Levine zaangażował w roku 1991 malarza Davida Hockneya. Na scenę Covent Garden opera wkroczyła w roku 1851; będą ją tam prowadzić Thomas Beecham (1919/38) i Bruno Walter (1931), Erich Kleiber (1950) i Georg Solti (1965), Colin Davis zainauguruje zaś (1978) produkcję Augusta Everdinga (scen. Jürgen Rose), która utrzyma się aż do roku 1989. Gwiazda *Czarodziejskiego fletu* nigdy nie zbladła, opera stanowi zaś wielkie wyzwanie dla inscenizatorów, przynosząc im głośnie sukcesy i widowiskowe porażki (La Fura dels Baus, Triennale Bochum 2003 Bastyllia 2005; Graham Vick, Salzburg 2005; Krystian Lupa, Theater an der Wien 2006). Jej najslawniejsza wizja powstała jednak nie na scenie, lecz na ekranie filmowym (Ingmar Bergman, 1974).

KOMENTARZ. Lista literackich patronów *Czarodziejskiego fletu* jest długa i rozmaita: Chrétien de Troyes (*Yvain ou Le chevalier au Lion*), jedna z baśni z *Dschinnistanu* Wielanda (*Lulu oder die Zauberflöte*), opera Paula Wranitzky’ego *Oberon* (1789, do libretta Giesekego, jednego z aktorów Schikanedera), „egipska” powieść fantastyczno-filozoficzna Jeana Terrassona *Sethos* (1731), świeżo wydana po niemiecku w przekładzie Matthiasa Claudiusa, *Sekrety masonerii* Ignaza von Borna, wielkiego mistrza austriackich masonów. Schikaneder znał też z pewnością fantastyczne komedie Carla Gozziego, które od roku 1777 triumfowały na scenach niemieckich, budząc zachwyt przyszłych romantyków. Z tych wszystkich składników (choć niektóre spośród nich zawierać mogą analogie zgoła przypadkowe³) Schikaneder sklecił „farsę nie do wiary”, nie podejrzewając zapewne, jak licznych, uczonych analiz stanie się ona przedmiotem... Najgłębsze z nich tyczą, rzecz prosta, masońskich treści dzieła, które niektórzy autorzy⁴ drążyli aż do przesady⁵. Jeśli pominąć ideologiczne skrzywienie egzegetów, dwa aspekty wydają się oczywiste. Po pierwsze, Schikaneder pisał „pod publiczke”, na użytek popularnego teatryku, goniąc za natychmiastowym finansowym sukcesem. Czy zyskałby go, wystawiając dzieło ezoteryczne, dostępne jedynie

³ Czyżby Schikaneder, będąc znawcą Szekspira (grał w Monachium Hamleta!), naśladował tutaj trójkąt ProsperoMirandaKaliban z *Burzy*...?

⁴ Jacques Chailley *La Flûte enchantée, opéra maçonnique*, Laffont, Paryż 1968; Jean i Brigitte Massin *W.A. Mozart*, Club français du livre 1959; Joscelyn Godwin *Layers of Meaning in „The Magic Flute”*, „The Musical Quarterly” LXV nr 4, X 1979.

⁵ Czy rozsądnie jest tłumaczyć czarną skórę Monostatosa – czarnym kolorem sutann jezuitów, wrogów masonerii, jak to czynią wszyscy wspomniani wyżej autorzy?

wtajemniczonym? Powodzenie *Czarodziejskiego fletu* od ponad dwóch stuleci dowodzi, że interpretacja masońska to zaledwie jedna z możliwych wykładni dzieła uniwersalnego – chyba że rację mają ci, co dopatrują się masońskiego spisku nawet w nagłych zmianach pogody... Z drugiej strony, niełatwo przypisywać wzniosłe, filozoficzne intencje tekstowi tak słabiutkiemu, zarówno z poetyckiego, jak i z dramaturgicznego punktu widzenia. Według jednej z zarzuconych już dzisiaj teorii Mozart skomponował znaczną część I aktu do prostej adaptacji *Lulu*, gdy Wenzel Müller wystawił nagle 8 VI 1791 swój singspiel *Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither*, oparty na tej samej historii. Schikaneder miał wówczas pośpiesznie przerobić libretto, dopuszczając się po drodze licznych niekonsekwencji, wynikających z przemalowania „dobrych” (Królowa Nocy) na „złych”. W tej ostatniej roli występować miał zrazu „demon” Sarastro ze swoim dworem, ostatecznie przekształcony we wzór masońskich cnót. Hipoteza tłumaczyłaby przynajmniej, dlaczego Królowa wręcza Taminowi i Papagenowi narzędzia „dobra”, flet i dzwoneczki, powierzając ich, co gorsza, opiece bezgranicznie „dobrych” Trzech Chłopców, podczas gdy na dworze wszechwiedzącego Sarastro szaleje, nie wiedząc czemu, wredny Monostatos, tenorowa wersja Osmina z *Urowadzenia z seraju*. Niezliczone stronicie zaczerniono, by – wedle ładnego sformułowania angielskiego – „explain it away” („wtłumaczyć to pod dywan?”), niemniej nikt nie wynalazł jeszcze teatralnego przedstawienia z przypisami... Żadna interpretacyjna blaga nie zdoła też wyjaśnić niezręcznego następstwa scen w drugiej części aktu II, gdzie między arią „samobójczą” Pamiны a jej gestem, uniemożliwionym przez Chłopców, pojawia się gwałcący tę logikę tercet; Ingmar Bergman naprawił to niedopatrzenie w swoim filmie.

Nie ma zresztą potrzeby bronić zajadłe libretta kulawego i kiepsko napisanego, skoro w przeciwieństwie do *Łaskawości Tytusa* zawierało ono dość fascynujących treści, by obudzić wyobraźnię Mozarta i wydać na świat przedmiot iście... czarodziejski. Darujmy też sobie zawieszistą symbolikę, *Flet* przebiera bowiem w bajkowy strój klasyczną „szkołę uczuć”, dzieje powolnego dojrzewania i wyboru drogi, wzbogacone oświeceniowym snem o potędze rozumu, o wtajemniczeniu i idealnym społeczeństwie, o harmonijnym, ludzkim porządku. W mitologii – także przełożonej na język operowy – wiele znajdziemy takich wyśnionych przez rodziców idealnych par, by wspomnieć tylko o dzieciach wagnerowskiego Wotana – Zygmundzie i Zyglindzie. Wzniesiony przez nich doskonały świat zaludnią zaś pierzasty Adam i jego ćwierkająca Ewa, których wyższe ambicje przerastają. Tamino to wzór szlachetnego młodzianka, najczystszy z mozartowskich tenorów, gdzieś między Ewangelistą Bacha a Parsifalem Wagnera (śpiewali go sławni wykonawcy obu tych partii...). Pamina to jego dziewczęcy odpowiednik, spadkobierczyni Ilii w mozartowskim świecie, lojalna i dzielna partnerka, niezłomnej woli i gołębiego serca. Razem stanowią wcielenie najlepszych cech młodości, wrażliwej i kruchej (Tamino mdleje na widok węża, Pamina słabnie na myśl, że straciła jego miłość), silnej i nieugiętej. Papageno (który wziął swe imię od papugi...) to bohater ludowy, szlachetniejszy kuzyn Leporella („zajączka”), lecz i włoskiego Truffaldina; z nim właśnie identyfikować się miała publika „auf der Wieden”, musiał zatem być szalenie sympatyczny jako usprawiedliwienie i pociecha dla tych wszystkich, których nie stać na los Tamina. Wzorem swego pierwszego wykonawcy, aktora raczej niż wirtuoza (jego doskonałym, polskim odpowiednikiem był Wojciech Bogusławski), Papageno śpiewa głosem „średnim”, krótkim barytonem czy lekkim basem – a choć sięgali po tę rolę najwięksi z wielkich (Hüsch, Kunz, FischerDieskau, Prey), najpiękniejszą współczesną kreację stworzył w niej śpiewak raczej pośledniej miary, za to obdarzony czarującą osobowością – Christian Boesch (Salzburg 197886). Cóż zaś uczynić z Królową Nocy i Sarastrem? Czy to Matka, siłą utrzymująca swe dzieci w stanie „natury”, naiwności i ignorancji (stąd pociąg Papagena ku temu światu), i Ojciec, co kreśli dla swej progenitury dalekosiężne plany i wysyła ją w szeroki świat? Ignorancja i Wiedza? Religia (Zabobon...) i Rozum? Wszystko to było i będzie, podobnie jak (dementowane co krok przez muzykę) rewizjonistyczne próby postawienia tej hierarchii na głowie, by przywrócić dobre imię sponiewieranej kobiecie i pognać pyszałkowatego fallokratę, „formatującego” bezbronne dziecikiwiaty. Wokalny kontrast między tymi postaciami wyklucza w każdym razie wszelkie pojednanie: to u Mozarta najniższy bas od czasu Osmina z *Urowadzenia z seraju* i najwyższy sopran od czasu... innej panny Weberówny, podniebnej Aloysii.

Uwertura, której główny temat zaczerpnięty został z sonaty Clementiego⁶, wyczarowuje cud nieważkiej, a jednak uroczystej polifonii, gdzie instrumenty dęte wiodą z sobą dialog równie błyskotliwy co pełen szlachetnej rozwagi. Po gorączkowym wstępie Damy interweniują tyleż bojowo co wykwinnie („koronkowa wojna” co się zowie), po czym plotkują nad uroczym młodzieńcem niczym wesołe kumoszki. Papageno śpiewa swą pierwszą piosenkę i pogwizduje na fletni Pana, nie tykając ziemi. Aria Tamina to czyste uczucie, bez koturnów, za to już zbrojne w niezachwianą determinację. Królowa wjeżdża na scenę w rydwanie orkiestrowych synkop, gdzie linia basu odmierza nasze osłupienie, by jak najtkliwsza z matek wziąć nas pod brodę, spojrzeć głęboko w oczy, łyż wylewać w nieutulonym gmoll, aż wreszcie, uzyskawszy spodziewany efekt, powrócić do czarodziejskiego Bdur i zalać nas kaskadą oszłamiających szesnastek, uwieńczoną pierwszym wysokim F. W drugiej arii, wzburzonej, tyrańskiej, śmiercionośnej, najeżonej staccato, będzie ich cztery, ostrych niczym sztylety. Dwa kwintety służą sytuacji, zderzając charaktery (drugi z nich, w II akcie, to prawdziwa kłótnia, gdzie Damy próbują coś uzyskać i pierzchają z niczym), zarazem pozostają jednak najczystszej wody muzyką kameralną. Pierwszy z nich mnoży

⁶ *Sonata Bdur* op. 24 nr 2, cz. I.

krótkie, bezcenne motywy, gdzie wejście Trzech Chłopców (dwa klarnety, fagot i smyczki pizzicato) wymyka się władzy języka. Pamina i Papageno śpiewają miłosny duet w dwóch zwrotkach, z dyskretnym ornamentem na końcu. Dziwowano się nieraz, czemu Mozart włożył go w usta postaci, które nie są sobie przeznaczone – choć przecie śpiewa się tu nie o wzajemnej skłonności, lecz o potędze i pięknie samego związku, a tkliwa, niewinna muzyka dobrze o tym pamięta. Uroczysty chorał Chłopców wprowadza Tamina, który staje nareszcie twarzą w twarz z godnym siebie przeciwnikiem, mądrym i doskonale poinformowanym Kapłanem (który, jak powiedzieliśmy, mógłby być samym Sarastrem). Ich rozmowa, długi recytatyw accompagnato nieustannie ocierający się o arioso, wskrzesza florentyński ideał *parlar cantando*, wskazując drogę Verdiemu, Musorgskiemu, Wagnerowi, mistrzom w sztuce przekładania słowa na muzykę. Kapłan kończy swą lekcję dwoma taktami majestatycznego, kojącego tematu, który orkiestra przejmie dwukrotnie, wtórując chórowi. Gdy tylko Tamino skończył swój dialog z fletem i dziką zwierzyną (to jego druga aria w operze), na scenę wpadają Pamina i Papageno, by rozpętać kolejne zjawisko nadprzyrodzone, taniec z dzwoneczkami, gdzie każdy kolejny refren bogatszy jest od poprzedniego. Publiczność wiedeńska nie mogła się nim nacieszyć, podobnie jak my, 200 lat później. Dźwięk dzwoneczków odnajdziemy w drugiej arii Papagena, w akcie II, w piosence, która zdaje się rodzić z niczego, wprost na ustach bohatera. Sarastro śpiewa dwie arie krótkie i proste, zwrotkowe, pełne spokojnej, monumentalnej godności – choć w finale I aktu okazuje autorytet, a nawet bezwzględność surowości. Czy to jemu przypisana była „scena Kapłana”, czy też nie, postać z pewnością wiele by na niej zyskała. Aria Paminy w gmoll, gdzie nawet niewinna fioritura służy rozdzierającej ekspresji, mówi w słowach prostych o bezgranicznym cierpieniu⁷. Wybuchnie ono w pierwszej sekwencji finału II aktu, gdzie promienny optymizm i dobry humor Chłopców przekształci je w nadzieję, splatając w najwyższych rejestrach sopran Paminy z chłopięcym (koniecznie!) sopranem pierwszego solisty. Zbrojni śpiewają luterkański chorał (*O Gott, vom Himmel sieh darein*), rozpięty nad 4głosowym kontrapunktem orkiestry, olśniewający dowód, ile Mozart nauczył się u Bacha i Händla. Pamina wzywa triumfalnie imię Tamina, z podobną czystością i odwagą, z jaką w akcie I odwoływała się do prawdy (*Die Wahrheit! Die Wahrheit!*). Nic nam nie zostanie odkryte z podziemnych prób, poza wzlatującym w niebo ornamentacyjnym śpiewem zwycięskiego fletu. Teraz trzeba już tylko połączyć drugą parę, która ćwierkać będzie swoje euforyczne „*papapa*”, jakby liczyła pierzaste główki wspólnych piskląt...

Słuchacz przemierza tę operę, nieświadom kakofonii Schikanederowskiego scenariusza, przede wszystkim jednak – niewiarygodnej pstrokaczyny muzycznych stylów: piosenka zwrotkowa, 2częściowa aria serio z recytatywem accompagnato, swobodnie skrojona aria 1częściowa (Tamino, Pamina), gdzie muzyka sunie krok w krok za ekspresją tekstu i każdym drgnieniem serca, recytatyw akompaniowany rodem z „wysokiej” tragedii, buffo niemieckie i włoskie, uczony kontrapunkt traktowany z dziecinną swobodą, wzniosłe, chóralskie hymny spływające spod świątynnych sklepień, wielkie finały wiążące i zderzające z sobą wszystkie te składniki (drugi finał zawiera 4 odrębne, autonomiczne odcinki)... Dla całych pokoleń słuchaczy *Czarodziejski flet* to absolutna, kryształowa perfekcja. Jak, dlaczego? Wciąż uparcie szukamy klucza.

NAGRANIA: Greindl, Borg, Streich, Häfliger, Stader, FischerDieskau, Otto, Vantin, dyr. Fricsay (DG 1955) – Crass, Hotter, Peters, Wunderlich, Lear, FischerDieskau, Otto, Lenz, dyr. Böhm (DG 1964) – Talvela, FischerDieskau, Deutekom, Burrows, Lorengar, Prey, Holm, Stolze, dyr. Solti (1969) – Ramey, van Dam, Studer, Araiza, Te Kanawa, Bär, Lind, Baldin, dyr. Marriner (Philips 1989) – Frick, Crass, Popp, Gedda, Janowitz, Berry, Pütz, Unger, dyr. Klemperer (EMI 1964) – Talvela, van Dam, Donat, Tappy, Cotrubas, Boesch, Kale, Hiestermann, dyr. Levine (RCA 1980) – Bracht, Bailey, Gruberova, Jerusalem, Popp, Brendel, Lindner, Zednik, dyr. Haitink (EMI 1980)

⁷ Aria ta stała się przyczyną sławnego sporu Toscaniniego z Elisabeth Schwarzkopf. Wielka śpiewaczka broniła tu tradycyjnego, bardzo wolnego tempa, Toscanini upierał się zaś przy Mozartowskiej notacji (andante na 6/8), sugerującej tempo znacznie szybsze. Nie dogadali się, lecz nie musieli, bo Schwarzkopf nigdy tej roli z Toscaninim nie śpiewała. Dzisiejsi wykonawcy przyznają rację Toscaniniemu, choć czytelnik nie znajdzie piękniejszych interpretacji niż te, które zostawiły nam (w bardzo wolnych tempach...) Irmgard Seefried z Wilhelmem Furtwänglerem (1949) i Elisabeth Grümmer z Georgiem Soltim (1955).