

Grzegorz Zieziula

Moniuszkowskie *Widma*, sceny liryczne z „*Dziadów*” Adama Mickiewicza: od inspiracji do realizacji

Stanisław Moniuszko (1819–1872) jest dziś dla nas przede wszystkim „ojcem polskiej opery” oraz autorem publikowanych z myślą o szerokich kręgach odbiorców *Śpiewników domowych*. Tymczasem był też twórcą kantat, w których, jak żaden inny polski kompozytor, umiał łączyć typowy dla opery pierwiastek dramatyczny z charakterystycznym dla pieśni liryzmem i refleksyjną nastrojowością. Jego kantaty to rozbudowane, wieloczęściowe utwory wokalnie-instrumentalne, posiadające pewne cechy zarówno jednego, jak i drugiego gatunku. Podobnie jak pisane do tekstów Józefa Ignacego Kraszewskiego kantaty „litewskie”, pochodzące z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych, czy zainspirowana *Sonetami* Petrarki „petersburska” *Madonna*, tak i późniejsze kantaty mickiewiczowskie, *Widma* i *Sonet krymskie*, doczekały się niewielu nagrań. W rezultacie są bardzo słabo znane polskim melomanom.

POD UROKIEM PUSTYNI DAVIDA

W XIX wieku kantata nie podlegała z pewnością sztywnym regułom formalnym, ale też nie zawsze była utworem najwyższych lotów. Wielu kompozytorów, nawet tej miary co Władysław Żeleński (1837–1921), traktowało ją wręcz jako formę zarezerwowaną dla dzieł okolicznościowych, pisanych na zamówienie różnych towarzystw muzycznych albo amatorskich czy półamatorskich stowarzyszeń chóralnych w celu upamiętnienia rozmaitych rocznic i jubileuszy. Większość takich efemerycznych utworów po jednorazowym wykonaniu wędrowało najczęściej do lamusa.

Cofając się do czasów Moniuszki, należy jednak zauważyć, że pewien renesans przeżywała wówczas – znacznie ambitniejsza w swych artystycznych założeniach i posiadająca wyraźnie zarysowaną fabułę – kantata dramatyczna, której najbardziej znany przykład stanowi bodaj *La damnation de Faust (Potępienie Fausta)* Hectora Berlioz (1846). Jednak dla Moniuszki o wiele istotniejszy okazał się wzorzec kantaty dramatycznej

wprowadzony przez zapomnianego już dzisiaj kompozytora francuskiego Féliçiena Davida (1810–1876). Dzięki Davidowi forma kantaty – na romantyczną modłę pojemna i może nieco hybrydyczna – wchłonęła elementy melodramatu, to jest techniki deklamowania tekstu albo na tle orkiestrowego akompaniamentu, albo w trakcie pauz „pomiędzy muzycznymi przygrywkami”. Ponadto większe niż dotychczas znaczenie zyskały w niej numery instrumentalne, nawiązujące do rytmów muzyki tanecznej lub form symfonicznych.

David – postać niewątpliwie frapująca, członek „bractwa” saintsimonistów – zyskał ogromną sławę, która zresztą nie przetrwała jego epoki. W zasadzie zawdzięczał ją jednemu tylko dziełu: kantacie przeznaczony na głosy solowe, recytatora, chór i wielką orkiestrę, zatytułowanej *Ode-Symphonie „Le désert”* (1844). Owa *Oda-Symfonia „Pustynia”*, notabene bardzo wysoko oceniona przez Berliozę, po entuzjastycznym przyjęciu nad Sekwaną doczekała się licznych wykonań w całej Europie, zdobywając sale koncertowe od Paryża po Petersburg. W swej tryumfalnej wędrówce nie ominęła Warszawy, gdzie Moniuszko osobiście przygotował i poprowadził jej wykonanie (1870). Ale głęboki sentyment wobec tego utworu polski kompozytor żywił od czasów swojej młodości. Zaskakującym tego dowodem jest... pierwszy temat uwertury koncertowej *Bajka* (1848), będący parafrazą charakterystycznej melodii *Marsza karawany (Marche de la caravane)* z *Pustyni* Davida. Poza podobieństwem linii melodycznej, rytmiki, tonacji i ogólnego nastroju ustępy te łączy także sposób wariacyjnych przekształceń, którym podlega melodia.

„NIEOBLICZALNA WYŻSZOŚĆ” KANTATY NAD OPERĄ

Forma kantaty staje się dla Moniuszki niezwykle atrakcyjna już w okresie wileńskim (1840–1858). Przede wszystkim dlatego, że daje szansę na... wyzwolenie się z uciążliwych ograniczeń konwencji operowej. Dzieląc się tego typu przemyśleniami, wyprzedza Moniuszko o ponad trzydzieści lat bardzo przenikliwe skądinąd refleksje Zygmunta Noskowskiego. Kiedy ten ostatni poszukiwał będzie „ideału opery”, zgłosi postulat swoistej fuzji symfonii z kantatą (co ciekawe, o doniosłym znaczeniu formy kantaty przekonuje się po wysłuchaniu *Sonetów krymskich*). Sam Moniuszko ogromnego potencjału wyrazowego formy kantatowej był już świadom w roku 1854. Zwierzał się wówczas Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu, że jego zdaniem kantata posiada

[...] nieobliczalną wyższość pod każdym względem nad operą [...]. Każdą treść najfantastyczniejszą możemy wygodnie w kantatę ułożyć. Nic w niej nie wiąże: ni

przebieg czasu, ni zmiana miejsca, ni ilość osób. Z nieba na ziemię, stąd do piekła swobodne przejście bez obrazu przyzwoitości. Opowiadanie (niekiedy dawniejsze) wypełnia dokładnie ruch dramatyczny, a pieśni, arie, duetta, chóry (te mogą być nieco greckie [...]), przecinając powieść i zajmując jej ustępy czysto liryczne, tworzą całość pełną interesu i powabu. Nie mamy wzorów podobnej kantaty.

Zaledwie oratoria mogą być dla niej wskazówką [...]. Przedmiot obrany – do nieskończoności zmienia jej charakter. Może być nawet komiczną [...], sielską [...] itd.

W swojej twórczości Moniuszko poszedł pierwszą ze wskazanych ścieżek, zbliżając kantatę do oratorium – gatunku, który rozpałał jego kompozytorską wyobraźnię w czasie studiów w Berlinie. Odbiwał je w latach 1837–1840 u Carla Friedricha Rungenhagena (1778–1851), dyrektora Singakademie. Ta wyjątkowa instytucja była bodaj najważniejszym w ówczesnej Europie ośrodkiem kultuwowania muzyki wokalnie-instrumentalnej. W jej sali koncertowej przy Unter den Linden Moniuszko miał okazję podziwiać wykonania oratoriów dawnych mistrzów (Bach, Händel) i współczesnych sobie geniuszy (*Paulus Mendelssohna*). Jest rzeczą zastanawiającą, że chociaż pisząc opery, uderzał Moniuszko najchętniej w strunę komiczną (*Halka* i *Paria* stanowiły jedyne od tej reguły wyjątki), to w swoich kantatach wprowadzał zawsze ton wzniosły, patetyczny.

Nie zapominajmy jednak, że forma kantaty zainteresowała Moniuszkę również z przyczyn jak najbardziej prozaicznych. Nieprzypadkowo sięga po nią po raz pierwszy właśnie w okresie wileńskim, kiedy żyje i pracuje zawodowo w mieście, które zostało przez carską władzę, w ramach popowstaniowych represji, zdegradowane do rangi podrzędnej, prowincjonalnej miłośnicy. Tam gdzie jego artystyczne aspiracje związane z twórczością operową musiały niejednokrotnie kapitulować w obliczu braku możliwości wykonawczych, forma kantaty kusiła obietnicą twórczej satysfakcji i perspektywą kompozytorskiego sukcesu:

A ileż ułatwienia w samym wykonaniu [kantaty]! – czytamy dalej w cytowanym wcześniej liście do Kraszewskiego – Wszelkie [za]kulisowe pomoce – zależność powodzenia dzieła od wszystkich osób personelu teatru (w którym od pierwszego tenora do ostatniego lampnera, każdy z tych panów swą niełaską może wpłynąć na niezasłużone fiasco), ciernista droga, jaką przejść trzeba, ażeby wyżebrzeć [!] u dyrekcji teatru przedstawienie dzieła, i tyleż innych, dotkliwych, upokarzających szczegółów usuwa kantata.

Wkrótce, w obliczu ogromnych trudności przebicia się z *Halką*, okazać się miało, że to właśnie kantaty najłatwiej było Moniuszce z Wilna wywieźć i zaprezentować w szerokim świecie. Zanim odniesie niespodziewany sukces w Warszawie i uzyska pozycję zawodową umożliwiającą mu nieskrępowaną realizację kompozytorskich planów, odbędzie trzy podróże do Petersburga, gdzie w trakcie dłuższych pobytów w roku 1849 i 1856 przedstawi swoje kantaty „litewskie” napisane do słów Józefa Ignacego Kraszewskiego (*Milda, Nijola*), uwerturę do *Krumine* oraz *Madonnę* inspirowaną poezją Petrarcki. Utwory te zostaną bardzo dobrze przyjęte zarówno przez rosyjską publiczność, jak i krytykę.

UWIKŁANIE W HISTORIĘ: WIDMA NA ESTRADZIE I NA SCENIE

Wspólnym losem Moniuszki i innych polskich kompozytorów XIX stulecia było zbyt długie oczekiwanie na prapremiery dzieł najwybitniejszych. W tym kontekście wymiar symboliczny zyskuje dziesięciolecie dzielące wileńskie (estradowe) prawykonanie *Halki* i jej – decydującą dla kariery kompozytora – pełnospektaklową premierę warszawską. Między ukończeniem zasadniczego zrzębu *Strasznego dworu* (koniec roku 1862) a jego premierą rozciągał się co prawda interwał „zaledwie” trzyletni, ale skoro dzieło z rozkazu cenzury spadło z afisza po trzech tylko przedstawieniach, by już za życia swego twórcy na scenę nie powrócić, to i w tym przypadku można mówić o spowalniającym – i jakże destruktywnym – działaniu nieprzychylnych czynników politycznych.

Jeśli chodzi o *Widma*, muzyczne opracowania pojedynczych fragmentów pochodzących z *Dziadów* pojawiały się w *Śpiewnikach domowych* począwszy od 1851 roku. Kantata była gotowa najprawdopodobniej już w latach pięćdziesiątych. W każdym razie kompozytor, kreśląc swój biogram i listę dzieł w liście do Adama Kirkora z 21 listopada 1856 roku, wymienia „*Widma* – kantatę” jako utwór już ukończony. Na prawykonanie trzeba było jednak jeszcze długo czekać.

Warszawska prapremiera *Widm* (1865) wpisywała się, podobnie jak prawykonania wszystkich arcydzieł Moniuszki, w bardzo wyrazisty kontekst polityczny. Wprowadzenie *Halki* na scenę Teatru Wielkiego (1858) i początek kariery kompozytora w Warszawie wiązać można z „odwilżą”, jaka nastąpiła w Cesarstwie Rosyjskim po przegranej wojnie krymskiej i wstąpieniu na tron Aleksandra II, natomiast w kolejnych latach sukcesy Moniuszki zostają zahamowane przez niekorzystny rozwój wypadków. Gwałtowne uliczne protesty jesienią 1860 roku stają się odpowiedzią na odbywające się w Warszawie spotkanie władców trzech

zaborczych państw. Do regularnych walk między żandarmerią a manifestantami dochodzi pod koniec lutego 1861 roku. W szeregach demonstrantów pada pięć pierwszych ofiar śmiertelnych. Uroczystości żałobne przekształcają się w manifestację patriotyczną, w której Moniuszko bierze udział. Na początku kwietnia Rosjanie znowu otwierają ogień w stronę protestujących, co skutkuje setką zabitych i dużą liczbą rannych. W połowie października zostaje wprowadzony w Warszawie stan wojenny. Rosyjskie wojska profanują kościoły, w których organizowane były nabożeństwa patriotyczne. Wszelkie zawirowania polityczne oznaczają zawsze kryzys dla kultury. Po Teatrze Wielkim spacerują zakwaterowane tam oddziały wojskowe. Moniuszko nie otrzymuje pensji. Mający na utrzymaniu liczną rodzinę, popada w długi. Wybuch powstania 1863 roku oznacza dalszy ciąg kryzysu, zarówno dla finansów kompozytora, jak i dla jego twórczej aktywności.

Moniuszko według ustaleń biografów pierwotnie miał zadedykować *Widma* Antoninie z Sulistrowskich Śniadeckiej (1806–1853), ale już w 1858 roku opatrzył dzieło nową dedykacją dla swojej warszawskiej protektorki, Marii Kalergis (1822–1874). Premiera kantaty nie odbyła się zbyt szybko, ponieważ niełatwo było złamać opór cenzury, uczulonej na nazwiska polskich twórców emigracyjnych, z Mickiewiczem i Słowackim na czele. Muzyczne adaptacje ich utworów – takie właśnie jak *Widma* czy *Konrad Wallenrod* Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego (1865), a ponad dwadzieścia lat później *Goplana* Władysława Żeleńskiego – w zaborze rosyjskim stanowiły namiastkę niedopuszczanych na sceny arcydzieł polskiej literatury romantycznej. Dziś są świadectwem walki o jej obecność w przestrzeni publicznej.

Przełom przynosi dopiero rok 1865. W dniu 22 stycznia, w rocznicę wybuchu powstania styczniowego, zgromadzona w Salach Redutowych Teatru Wielkiego publiczność uczestniczy w długo wyczekiwanej prapremierze. Na wypełnionej po brzegi widowni uwagę przykuwają żałobne stroje kobiet. Treść utworu wydaje się idealnie dopasowana do smutnych okoliczności i nastrojonych na refleksyjną, melancholijną nutę odbiorców. Utwór zostaje w całości powtórzony jeszcze dwa razy (ponadto pod koniec czerwca fragmenty kantaty pojawiają się także w programie koncertu Instytutu Muzycznego). Niedługo potem do trzykrotnego wykonania *Widm* dochodzi także we Lwowie (Moniuszko udaje się tam w lutym w towarzystwie córki na zaproszenie Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, którego jest honorowym członkiem). Na lwowskich afiszach kantata występuje pod nieocenzurowanym tytułem *Dziady*. Pomysł wykonania *Widm* w postaci inscenizacji teatralnej, podobno gorąco przez Moniuszkę popierany, udaje się zrealizować dopiero po śmierci kompozytora. Po raz pierwszy w roku 1878 w Teatrze Skarbkowskim we Lwowie za dyrekcji Jana Dobrzańskiego.

Wątkiem słabo jeszcze dotychczas rozpoznanym są zagraniczne prezentacje *Widm*. Plany wykonania dzieła w Petersburgu nie doczekały się co prawda realizacji, ale należy odnotować, że Moniuszko przygotował egzemplarz partytury i wyciągu fortepianowego, w których własnoręcznie wpisał słowa rosyjskiego przekładu tekstu autorstwa Władimira Bieniediktowa, a następnie posłał cały ten materiał Cezarowi Cui. Prosił go, by w przypadku ewentualnego wykonania skrócił fragmenty deklamowane oraz wydrukował tekst poprzedzony „przedmową, objaśniającą dokładnie, o co idzie” (o szczegółach dowiadujemy się z listu do Cezara Cui z 4 grudnia 1865 roku). Pierwszej zagranicznej prezentacji doczekały się *Widma* dopiero 25 lat po śmierci Moniuszki w Národním Divadle w Pradze. Czeska publiczność poznała dzieło w wigilię Dnia Wszystkich Świętych, 31 października 1899 roku, w czeskim tłumaczeniu Václava Judy Novotný’ego pt. *Zjevy duší* (tekst opublikowany został z datą 1900). *Widma* stały się zatem – po *Halce* (1868) i *Strasznym dworze* (1891) – trzecim z rzędu utworem wokalnie-instrumentalnym Moniuszki, który zabrzmiał nad Wełtawą.

SCENY LIRYCZNE: DRAMAT I POEZJA, MUZYKA I DEKLAMACJA

Oczywisty związek *Widm* z dramatem, niejako narzucony przez pierwowzór literacki, został przez Moniuszkę dodatkowo zaakcentowany – a zarazem precyzyjnie dookreślony – w sformułowaniu „sceny liryczne”. Odsyła nas ono zarówno do pierwiastka dramatycznego, jak i poetyckiego, które w jego kantacie wydają się symbiotycznie łączyć. W Moniuszkowskim opracowaniu ściśle ze sobą splecione są także muzyka i melodramat (tekst deklamowany).

Moniuszko, czyniąc „librettem” utworu tekst II części *Dziadów*, postąpił zupełnie inaczej niż Félicien David (który w swojej *Pustyni* opracował tekst poetycki dostarczony mu przez przyjaciela, Auguste’a Colina): posłużył się znanym utworem dramatycznym, zachowując jego układ fabularny i niezmienione brzmienie, przez co intuicyjnie zbliżył się do idei tzw. *Literaturoper*. Tym niemieckim terminem współcześni historycy opery określają pewien awangardowy eksperyment, który najwcześniej zafascynował kompozytorów rosyjskich, usiłujących umuzyczyć dramaty Puszkina i Gogoła (*Kamienny gość* Aleksandra Dargomyżskiego, *Ożenek* Modesta Musorgskiego, *Mozart i Salieri* Mikołaja Rimskiego-Korsakowa). Tą ścieżką poszli później najgenialniejsi twórcy przełomu wieków, z Claude’em Debussym i Richardem Straussem na czele (u nas u zarania XX stulecia obrał ją Zygmunt Noskowski w swoich operach *Wyrok* i *Zemsta za mur graniczny*).

Kształt partytury *Widm* jest jak najbardziej tradycyjny. Nagłówki poszczególnych części składowych odzwierciedlają układ muzyczny, nie zaś uprzywilejowaną przez Wagnera strukturę dramatyczną, choć paradoksalnie każdy z tworzących dzieło 12 numerów pozostaje w ścisłej zależności od scenicznej dyspozycji dramatu Mickiewicza. Wstępna *Intrada* odzwierciedla w mikroskali zasadę wewnętrznego trójpodziału zasadniczego zrębu utworu. Po wybrzmieniu majestatycznego, powracającego w *Intradzie* tematu głównego (*Lento*, B-dur, 4/4, z charakterystycznymi uderzeniami dzwonów), wyrażającego uroczystą powagę cmentarza, po kolei pojawiają się ustępy muzyczne opatrzone programowymi tytułami: *Widmo Pierwsze* (*Allegretto*, g-moll, 3/4), *Widmo Drugie* (*Un poco agitato, ma non troppo presto*, g-moll, 3/4), *Widmo Trzecie* (*Andantino*, [Ces-dur →] B-dur, 6/8). W tym ostatnim fragmencie *Intrady* rozbrzmiewa ostateczny motyw barkaroli, który powróci w piosence Aniołka (Nr 2, *Allegretto*, G-dur, 6/8) oraz w *Duetynie* Dziewczyny i Guślarza z chórem (Nr 9, *Andantino*, e-moll, 6/8). Dotychczas nikt nie odważył się postawić hipotezy, jakie symboliczne znaczenie przypisywać mógł polski kompozytor kilkakrotnemu przywoływaniu w *Widmach* tego charakterystycznego weneckiego rytmu. Uwielbiany przez Moniuszkę Auber wprowadzał barkarolę zarówno do swoich oper komicznych (*Fra Diavolo*), jak i poważnych. W jego *Niemiej z Portici* barkarola pełniła ważką funkcję dramaturgiczną: była tajnym znakiem spiskowców przygotowujących zbrojne powstanie. Może w *Widmach* motyw barkaroli miał być po prostu muzycznym emblematem duchów lekkich, beztroski przypisanej postaciom psotnych dzieci, Józia i Rózi, oraz pasterki Zosi? Taneczny charakter ma zresztą także zwrotkowa *Piosnka Zosi* (Nr 10, *Allegro*, E-dur, 6/8), wprowadzająca zwiewny rytm walca. Z postaciami tymi kontrastuje umieszczona w centrum utworu sylwetka potępionego Pana (Widmo), dręczonego po śmierci przez chmary skrzydlatych prześladowców (Nr 5, *Agitato*, h-moll, 4/4). Jego utrzymana w ponurym nastroju *Aria* z chórem (*Lento – Allegro moderato*) wyraźnie odcina się od atmosfery dziecięcych i dziewczęcych wyznań. Wzmaga niepokój i buduje napięcie, które znajduje kulminację w upiornych chórach drapieżnego ptactwa (Nr 6, *Allegro feroce*, d-moll, 2/4).

*

Twórcy niniejszego nagrania mieli ambicję przywrócenia partytury do jej wersji najpierwotniejszej, możliwie najbardziej zbliżonej do kompozytorskiego zamysłu, co wymagało oczyszczenia dzieła z wszelkich późniejszych poprawek, „ulepszeń” i zmian redakcyjnych, których jako pierwszy dokonywał niedługo po śmierci kompozytora jego dobry

znajomy i kolega w zawodzie, Adam Münchheimer (1830–1904). Od pokusy ingerencji w dzieło nie powstrzymał się także – jakże często wobec Moniuszki krytyczny – Władysław Żeleński. Trudu rekonstrukcji podjął się obecnie Maciej Prochaska, który o szczegółach swojej pracy opowiada w osobnym, umieszczonym w tej książeczce tekście.

Wrocławska inicjatywa stopniowego udostępniania na płytach twórczości kantatowej Moniuszki dać może wielu melomanom niepowtarzalną szansę dokonania zaskakujących odkryć. Co prawda trudno oprzeć się wrażeniu, że docieranie do udanych muzycznych adaptacji znanych i mniej znanych dzieł literackich czołowych polskich pisarzy i poetów XIX stulecia przynosi znacznie większą satysfakcję zafascynowanym rodzimą kulturą historykom i polonistom niż krytykom muzycznym. Ci ostatni, wiecznie z Moniuszki niezadowoleni, nie mogą mu wybaczyć, że nie poszedł ścieżką Chopina i nie stworzył arcydzieł o wymiarze uniwersalnym. Zastanawiające, że wyrzutów tego typu nie czyni się jednak – choć oczywiście byłoby to możliwe – żadnemu z cenionych przez Moniuszkę literatów: ani Fredrze, ani naszym romantycznym wieszczom, ani wspomnianemu wcześniej Kraszewskiemu. W ich dziełach pociąga nas zawsze to, co lokalne i swojskie, coś co pomaga nam odkryć nieznanne prawdy o nas samych, o naszej wspólnej przeszłości i teraźniejszości.

Moniuszko należy z pewnością do tej samej kategorii twórców. Parafrazując niezwykle przenikliwą myśl Tadeusza Boya-Żeleńskiego, można powiedzieć, że rażąca dysproporcja między przepychem dziedzictwa, które Moniuszko nam pozostawił, a siłą jego promieniowania na zewnątrz to jeden z wielu dowodów na „sobiepaństwo” naszej kultury. Podobnie jak Fredrę, Mickiewicza czy Kraszewskiego mamy go dla siebie. I tylko dla siebie.