

Warunki wykonawcze dla twórczości wokalnoinstrumentalnej Stanisława Moniuszki¹

Wśród wielu kierunków badań nad twórczością wokalnoinstrumentalną Stanisława Moniuszki znaczące miejsce zajmują analizy wykonawcze konkretnych realizacji dzieł kompozytora. Przeważającą większość takich analiz stanowią szeroko rozumiane opracowania krytyczne (w tym także, a może nawet przede wszystkim recenzje), jak również inne formy wypowiedzi opisujące dane wykonanie jako dokonaną formę aktu twórczego. Rozważania w nich zawarte – niezależnie od stopnia naukowości czy popularności dyskursu – ograniczają się najczęściej do wnikliwego ujęcia kwestii interpretacji dzieła muzycznego², wspartego ewentualną oceną techniki wykonawczej i często uzupełnionego o zagadnienia związane z recepcją dzieła. Wydaje się jednak, że ciągle brak jest opracowań, dla których właściwym narzędziem – przy założeniu dynamicznej koncepcji dzieła muzycznego – będzie zastosowanie pojęcia warunków wykonawczych. Pojęcia, które będziemy w tym miejscu rozumieć jako ‘okoliczności decydujące o kształcie dzieła artystycznego’. Będą to zatem wszystkie te okoliczności, które sprawiają, że wykonawca/wykonawcy tworzą w procesie wykonania takie a nie inne dzieło. Istotny przy tym wydaje się fakt, że warunki wykonawcze determinując w wielu wypadkach ostateczny kształt dzieła artystycznego nie zawsze będą zależne od woli interpretatora. Wprawdzie niektóre okoliczności będą implikowane założeniami bądź wyborami interpretatorskimi, jednak wiele warunków wykonawczych pozostanie od tych wyborów niezależnych.

Omawiając warunki wykonawcze dla twórczości wokalnoinstrumentalnej Stanisława Moniuszki³ możemy przyjąć następującą przykładową strukturę typologiczną:

1. warunki formalne

1.1. normatywne;

- 1.1.1. akty prawne, przepisy, umowy np. „o dzieło” czy licencyjne (wskazujące na przykład możliwe miejsce realizacji dzieła; dozwolone instrumentarium; itp.);

¹ Niniejszy tekst stanowi rozszerzoną wersję referatu wygłoszonego na Międzynarodowym Kongresie Moniuszkowskim *Stanisław Moniuszko w kulturze polskiej i światowej. Nowe perspektywy i interpretacje*, który odbył się w dniach 27–28 września 2019 r. w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku.

² Oczywiście w ramach analizy interpretacji dzieła wokalnoinstrumentalnego pojawiają się dalsze konteksty, jak chociażby odniesienia historyczne, tradycja wykonawcza, założenia interpretacji pierwotnej dokonanej przez kompozytora na tkance tekstowej w przypadku utworów wokalnoinstrumentalnych, założenia estetyczne i emocjonalne i wiele innych, których zakres wykracza poza ramy niniejszego opracowania.

³ Trzeba w tym miejscu zauważyć, że podobną typologię możemy przyjąć w zasadzie dla każdego zakresu badanych dzieł wokalnoinstrumentalnych czy nawet muzycznych w ogóle, zaś dla potrzeb konkretnych analiz katalog powyższy będzie dostosowywany indywidualnie.

- 1.1.2. założenia formalno-stylistyczne; normy estetyczne np. wymagania powszechnie zaakceptowane i realizowane w danej epoce albo w danym gatunku muzycznym czy powszechnie zaakceptowane i realizowane normy estetyczne charakterystyczne dla danej kultury (subkultury);
- 1.2. nienormatywne;
 - 1.2.1. tradycja wykonawcza;
 - 1.2.1.1. wprowadzanie zmian;
 - 1.2.1.1.1. transpozycja; punktowanie dźwięków, fraz;
 - 1.2.1.1.2. tłumaczenie – lokalizacja;
 - 1.2.1.1.3. improwizacja (kadencje, dodawanie dźwięków);
 - 1.2.1.2. płęć wykonawcy (pieśni męskie, żeńskie, uniwersalne);
 - 1.2.2. wymogi stylu;
2. warunki techniczne;
 - 2.1. dostępność utworu;
 - 2.1.1. ambitus, tessitura głosu;
 - 2.1.2. dostępność warstwy leksykalnej (znajomość vs. nieznanomość języka tekstu źródłowego);
 - 2.1.3. dostępność fizyczna (wersja, źródło);
 - 2.2. budowa formalna (np. metrum, zwrotkowość, faktura itp.);
 - 2.3. wykonanie 'live' vs studyjne (na setkę, separowane ścieżki);
 - 2.4. instrumentarium;
 - 2.4.1. jakość instrumentu (wykonanie, stan techniczny, również możliwości danego głosu);
 - 2.5. miejsce realizacji dzieła (sala – prestiż; sala – akustyka miejsca);
 - 2.6. okoliczności towarzyszące realizacji dzieła;
 - 2.6.1. dzieło jest celem;
 - 2.6.2. dzieło pełni funkcję subsydiarną (pomocniczą);
3. warunki estetyczne;
 - 3.1. warunki leżące po stronie wykonawców;
 - 3.1.1. nademocjonalność wykonania vs. „obiektywność” wykonania;
 - 3.1.2. dojrzałość, doświadczenie wykonawcy
 - 3.1.3. charakterystyka prowadzenia głosu/gry na instrumencie;
 - 3.1.4. relacja między współwykonawcami;
 - 3.1.4.1. głos solowy z tow. instr. vs. zespół kameralny;
 - 3.1.4.2. stała współpraca vs. przypadkowe spotkanie;
 - 3.2. charakterystyka instrumentu (np. dyspozycja/ /intonacja organów, barwa głosu);
 - 3.3. warunki leżące po stronie odbiorców;
 - 3.3.1. rodzaj audytorium (publiczność przypadkowa, zamierzona grupa odbiorców, stopień wykształcenia lub obycia muzycznego, itp.).

Dodać w tym miejscu należy, że tak skonstruowana struktura typologiczna, niezależnie od tego, że poszczególne warunki mogą się w przypadku konkretnych wykonań wzajemnie przenikać, implikować lub wykluczać, powinna być uzupełniona chociażby o rozważanie w kontekście tak współczesnym (warunki występujące podczas urzeczywistniania dzieła) jak i historycznym (warunki właściwe dla czasu powstania dzieła w formie intencjonalnej).

Można zatem wreszcie wyartykułować tezę, że zaproponowany wyżej podział typologiczny warunków wykonawczych, jakkolwiek oczywiście nieostateczny (można sobie bowiem wyobrazić bardzo wiele innych typów czy podtypów, czasami wręcz tworzonych wyłącznie na potrzeby konkretnych rozważań), stanowi jednak alternatywny w stosunku do nurtu *stricte* muzykologicznego kierunek badań nad analizą wykonawczą dzieł wokalnoinstrumentalnych Stanisława Moniuszki.

Nie sposób oczywiście w ograniczonym wymogami redakcyjnymi artykule omówić wszystkie zaproponowane wyżej typy warunków wykonawczych w odniesieniu do twórczości Stanisława Moniuszki, można jednak spróbować na kilku zaledwie przykładach ukazać, jak ważnym może być uwzględnienie określonych okoliczności w kontekście badań nad wykonawczą stroną twórczości wokalnej autora *Halki*.

Niewątpliwie doskonałym przykładem ukazującym związek pomiędzy warunkami formalnymi normatywnymi (i to zarówno w sferze aktów prawnych, jak i założeń formalno-stylistycznych) a określonym kształtem dzieła artystycznego może być Moniuszkowska liryka religijna. Na warunki te składają się m.in. przepisy zawarte w encyklikach, kodeksie prawa kanonicznego, rozporządzeniach i instrukcjach stosownych organów kościelnych⁴. Dokumenty te wyraźnie wskazują jaka muzyka uchodzić może za sakralną, liturgiczną, jaka może być uznana za religijną w znaczeniu ogólniejszym, a jakiej muzyki w kościołach katolickich wykonywać nie należy.

Nie wdając się w tym miejscu w bardziej szczegółowe omówienie tego tematu⁵, można jedynie zauważyć, że już tylko uwzględnienie tego warunku w analizie wykonawczej może powodować, że niektóre pieśni Moniuszki uznawane i wydawane jako religijne – w kościele mogłyby być niewskazane do wykonywania. W innych przypadkach włączenie ich do liturgii dawałoby inne możliwości wykonania niż w realizacji pozakościelnej.

Dobrym przykładem na potwierdzenie powyższej hipotezy może być jedna z dwóch pieśni, które zatytułowane są *Modlitwa Pańska* o incipicie *W ciężkiej niedoli*. Pieśń, dedykowana śpiewakowi Opery Warszawskiej, Franciszkowi Cieślewskiemu, według zachowanego rękopisu opatrzona była początkowo tytułem *Ojcze nasz*, który to wariant zdaje

⁴ Do najważniejszych dokumentów kodyfikujących kwestie wykonawcze w muzyce katolickiej można zaliczyć zachowujący ciągle aktualność *motu proprio* św. Piusa X *Tra le sollecitudini* z 22 listopada 1903 roku, encyklikę Piusa XII *Musica sacrae disciplina*, Konstytucję o liturgii świętej *Sacrosanctum concilium* z 4 grudnia 1963 r., watykańską instrukcję z 1987 r. Kongregacji Dyscypliny Sakramentów *O koncertach w kościele*; czy kanon 1210 kodeksu prawa kanonicznego. W Polsce obecnie należy także wspomnieć o *Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej* z 14 października 2017 r.

⁵ Więcej na ten temat zagadnień związanych z muzyką liturgiczną i religijną zob. m.in.: ks. Robert Kantor, *Dyspozycje prawne regulujące muzykę i śpiew liturgiczny po Soborze Watykańskim II (kontekst polski)*, „Tarnowskie Studia Teologiczne” 2014, nr 2, s. 183–192, a także *Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami*, red. Krystyna Turek i Bogumiła Mika, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2006 i wskazana tam literatura.

się wyjaśniać obecnie stosowaną nazwę. Pieśń ta, przeznaczona jest na głos barytonowy⁶ z wyraźnie sugerowanym akompaniamentem organowym⁷.

Z punktu widzenia logiki tekstu traktowanego literacko zaśpiewanie jedynie dwóch zwrotek np. pierwszej i trzeciej nie stanowi specjalne wielkiego ubytku⁸. Z punktu widzenia formalnego natomiast, mamy do czynienia z typową pieśnią zwrotkową, więc nie można w ogóle mówić o zubożeniu materiału dźwiękowego przy wykonaniu jedynie dwóch zwrotek. Jeżeli jednak weźmiemy pod uwagę temat pieśni, którym jest Modlitwa Pańska, to jej pełne przesłanie znajdziemy składając ze sobą wszystkie trzy zwrotki autorstwa J. Moroza. Tak więc, biorąc po uwagę treści religijne, szczególnie z perspektywy wykonywania tej pieśni podczas liturgii chrześcijańskiej, wskazany jest powrót do pełnej, trzystrofowej wersji.

Z drugiej strony wykonanie pieśni Moniuszki w kościele pociąga za sobą dalsze uwarunkowania wykonawcze wynikające ze wspomnianych przepisów – uregulowane są w kościele bowiem także – wspomniane przeze mnie wcześniej jako kolejny typ – normy estetyczne:

Stolica Apostolska (w tym jej Kongregacje do Spraw Seminariów i Uniwersytetów i do Spraw Kultu) wydała w XX w. (1903, 1928, 1947, 1955, 1963, 1967, 1970, 1972, 1974) wiele dokumentów (Encykliki, Konstytucje i Instrukcje) na ten temat. Wyróżnia ona cechy, jakimi się powinna charakteryzować muzyka kościelna: być święta, wolna od reminiscencji (oddźwięków) operowych, piękna w formie, powszechna, źródłem jej jest wiara i przekonania religijne kompozytora. Służyć powinna chwale Bożej i uświęceniu człowieka. W dokumencie soborowym z 1963 r. muzyka i liturgia stały się równorzędnymi wartościami, które łącznie tworzą świętą liturgię. Pieśni religijne w językach narodowych w instrukcjach posoborowych otrzymały rangę śpiewu sakralnego⁹.

⁶ Tak przynajmniej sugeruje Erwin Nowaczyk w swoim katalogu pieśni Moniuszkowskich (Erwin Nowaczyk, *Pieśni solowe Moniuszki*, PWM, Kraków 1954, s.123). Z drugiej strony dedykacja utworu mogłaby świadczyć o tym, że Moniuszko dopuszczał wykonanie tej pieśni przez głos tenorowy o zabarwieniu dramatycznym (zob. też: wykaz ról wykonywanych przez Cieślewskiego w: Karl Josef Kutsch, Leo Riemens, *Großes Sängerlexikon*, K. G. Saur Verlag, München 2003, t. 4, s. 832–833), przy czym trzeba zauważyć, że wspomniana dedykacja znajduje się na rękopisie przepisany w transpozycji z tonacji As-dur do tonacji H-dur (Magdalena Chrenkoff podaje jako oryginalną tonację f-moll, lecz analiza harmoniczna tej pieśni wskazuje wyraźnie na tonację majorową – por.: Magdalena Chrenkoff, *Pieśni religijne Stanisława Moniuszki – od łacińskiego psalmu do patriotycznej modlitwy* w: *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, red. Krystyna Turek i Bogumiła Mika, Wydawnictwo US, Katowice 2008, s. 96). Niezależnie od powyższej wątpliwości, trzeba podkreślić, że analiza tekstu pieśni wyraźnie wskazuje na wykonanie przez głos męski, co z kolei będzie jednym z warunków dostępności utworu (*vide supra*: warunki wykonawcze formalne nienormatywne). Świadome wystąpienie interpretatorskie przeciwko temu warunkowi w konsekwencji prowadzić będzie natomiast do istotnej zmiany estetycznej wykonania.

⁷ Opisy pieśni religijnych Stanisława Moniuszki w kontekście wykonawczym są zaczerpnięte z książki Ziemowit Wojtczak, *Wieczory z liryką wokalną. Recital pieśniarski jako sztuka budowania relacji wewnętrznych*, Anngraf PHU s.c., Łódź 2005, s. 119 i n. Więcej na temat pieśni religijnych Moniuszki zob. też: Magdalena Chrenkoff, dz. cyt., s. 86–104.

⁸ Takie właśnie skrócenie tekstu zastosował chociażby Andrzej Hiolski w nagraniu z 2001 roku dla firmy CD Accord (*Stanisław Moniuszko. Pieśni religijne*, CD Accord & Polskie Radio S. A., ACD 097-2).

⁹ Mateusz Ihnatowicz, *Muzyka sakralna*, artykuł z dnia 14.09.2009 zamieszczony na stronie <http://interia360.pl/artykul/muzyka-sakralna,25813> [dostęp: 15.04.2013].

Normy te dotyczą też również instrumentarium – jak choćby obowiązek wykonywania pieśni sakralnych z towarzyszeniem organów¹⁰. W tym kontekście mniejszego znaczenia nabiera fakt na jaki instrument przeznaczył pieśń sam kompozytor¹¹. Decyzja o wykonaniu utworu w kościele, podczas liturgii stanowi zatem o podjęciu decyzji co do towarzyszącego instrumentu, podczas gdy wykonanie pozaliturgiczne daje nam większą swobodę w tej kwestii. Wykonanie pieśni w towarzyszeniu organów stanowi z kolei kolejny warunek wykonawczy wywierający istotny wpływ na ostateczny kształt dzieła artystycznego – trzeba bowiem pamiętać o choćby najważniejszych różnicach pomiędzy śpiewem z organami (ograniczone możliwości zmian dynamicznych, długi czas nabrzmiewania i wybrzmiewania dźwięków, klastry dźwiękowe, mała swoboda agogiczna) i np. z fortepianem (duża swoboda dynamiczna, szybki atak na dźwięk stosunkowo szybkie wybrzmiewanie, klarowność współbrzmień, duża swoboda agogiczna).

W poświstach wichrów losu to znowu konieczny do jednoznacznego określenia incipit kompozycji zatytułowanej oryginalnie jako *Modlitwa*, których to pieśni o takim tytule Moniuszko napisał cztery, nie licząc wariantu melodycznego omawianej pieśni o tekście zaczynającym się od słów *Porwany szalem rozpaczy*. Pieśń ta jest jedną z tych kompozycji, które z akompaniamentem organowym brzmią zdecydowanie inaczej niż przy współudziale fortepianu¹². Przede wszystkim trzeba wziąć pod uwagę czas nabrzmienia i wybrzmienia dźwięku, który jest znacznie dłuższy w przypadku organów¹³. Ta właściwość akustyczna instrumentu sprawia, że w pewnym zakresie musi ulec zmianie tempo utworu. Ostinatowa pulsacja ósemkowa w zapisie prawej ręki, przy charakterystycznym dla Moniuszki długooddechowym metrum ($\frac{12}{8}$), w przypadku jej realizacji na fortepianie prowokuje do szybszego ruchu, co z kolei jest powodem bardziej agresywnego traktowania dźwięku przez śpiewaka. W połączeniu z dramatycznym przesłaniem zawartym w tekście Edmunda Wasilewskiego nadaje to pieśni charakter zgoła dramatyczny, który dodatkowo podparty jest także niską tessiturą, pasującą bardziej do głosu basowego niż barytonowego. W przypadku wykonania przy udziale organów pieśń nabiera charakteru bardziej hymnicznego, czy modlitwy błagalnej, pozwalając na wykorzystanie innej palety środków ekspresji. Nie bez znaczenia pozostaje możliwość użycia co najmniej dwóch manualów o różnej registracji. Użycie bowiem piszczałek 2' czy 4' w akordach zapisanych w lewej ręce w taktach 11, 13, 15, 17 i 19 a także wyłączenie niektórych głosów w partii prawej ręki pozwala na lepsze dopełnienie akustyczne

¹⁰ Gwoli ścisłości trzeba w tym miejscu zauważyć, że wspomniane przepisy dopuszczają całkiem pokaźną liczbę wyjątków od powyższej reguły, jednakże szczegółowe omawianie tychże wyjątków znacznie wykracza poza ramy tematyczne niniejszego artykułu. Dla naszych rozważań istotny wydaje się raczej fakt, iż instrumentem, którego użycie w kościele jest uznawane za niepożądane, jest zwykle towarzyszący wykonaniom liryki wokalnej fortepian.

¹¹ Sam Moniuszko zresztą zdawał sobie sprawę z roli organów jako instrumentu towarzyszącego w pieśniach religijnych, co wyraził m.in. słowami: „Niech śpiewak łączy głos swój do najpoważniejszego narzędzia muzyki, jakimi są organy” (Stanisław Moniuszko, *Listy zebrane*, przygotował do druku Witold Rudziński, PWM, Kraków 1969, s. 619).

¹² Co warto podkreślić, pieśń ta oryginalnie przeznaczona była na głos z tow. organów (zob. Erwin Nowaczyk, dz. cyt., s. 121) i z oznaczeniem tempa „Andante”. Wariant tejże pieśni o incipicie *Porwany szalem rozpaczy* sugeruje już jej wykonanie z fortepianem w tempie molto agitato. (por.: Magdalena Chrenkoff, dz. cyt., s. 95, przyp. 15).

¹³ Nie mówię w tym miejscu o instrumentach elektronicznych czy tych, które budowane współcześnie, często mają elektronicznie sterowaną trakcję i w związku z tym czas nabrzmiewania dźwięków jest zbliżony do gry właściwości np. fortepianu.

głosu ludzkiego. Niezależnie od powyższych rozważań, zauważmy, że tekst pieśni – pomimo tytułu *Modlitwa* – zdecydowanie zdaje się wykraczać poza muzykę religijną w znaczeniu warunków formalnych. Tym samym jej wykonanie z towarzyszeniem organów nie jest już tak preferowane – zaś określenie „sempre crescendo” zdaje się nas w tym przekonaniu utwierdzać.

Podobny „hymniczny” wydźwięk odnajdziemy również w kolejnej Moniuszkowskiej *Modlitwie* rozpoczynającej się od słów *Do Ciebie, Panie*. Ta krótka miniatura kościelna z głębokim tekstem Józefa Bohdana Zaleskiego jest jednocześnie niezwykle charakterystyczną deklaracją patriotyczną Stanisława Moniuszki. Tym razem – jakże charakterystyczny dla polskiej twórczości dziewiętnastowiecznej akcent patriotyczny – zdaje się – w świetle warunków formalnych-normatywnych – wyrzucać tę pieśń poza margines muzyki religijnej. Jednak możemy i powinniśmy w tym miejscu odwołać się do wspomnianego przeze mnie warunku nienormatywnego jakim jest szeroko pojęta tradycja wykonawcza. W tym kontekście, pieśń ta obok takich utworów jak choćby *Boże coś Polskę* z powodzeniem wpisuje się w nurt kompozycji religijno-narodowych.

Na przykładzie jeszcze jednej pieśni religijnej Moniuszki można też ukazać jak warunek nienormatywny w postaci dopuszczalności transpozycji może wpływać na kształt dzieła artystycznego. Nie wdając się w tym miejscu w polemikę nad dopuszczalnością takiego zabiegu trzeba jedynie zauważyć, że przyzwolenie na ten proceder stwarza nowe warunki wykonawcze. Można wręcz stwierdzić, że potencjalność transpozycji pieśni daje nam, oprócz możliwości dostosowania tessitury utworu do głosu, sposobność kształtowania kolorystyki i rozłożenia napięć w planowanym koncercie.

Modlitwa do Boga Rodzicy – oryginalnie napisana w tonacji fis-moll, przeznaczona była zdecydowanie na głos wysoki¹⁴. Dodatkowo jej struktura tessituralna sprawiała, że była ona często traktowana jako pieśń żeńska, pomimo nieokreślonego jednoznacznie podmiotu lirycznego. Poprzez możliwość transpozycji np. do tonacji d-moll stała się ona pieśnią dostępną dla głosów średnich oraz stała się przyjemnie brzmiącą w głosie męskim operującym rejestrem wokalnym na poziomie rejestru mowy! Przyjęcie w tym utworze okoliczności transpozycji implikuje zatem możliwość zmiany aparatu wykonawczego a zarazem będzie decydować o ostatecznym kształcie wykonania artystycznego.

Jak zostało to już zauważone wcześniej, okoliczność związana z miejscem wykonania dzieła, niezależnie od tego czy wynika ona z przyjętych warunków formalno-normatywnych, czy też pozostanie zależną od woli interpretatora, jest jednym z istotnych warunków wykonawczych technicznych. Warunek ten często będzie bowiem determinować wiele czynników składających się na ostateczny kształt dzieła artystycznego. Jednym z takich elementów może być np. wykorzystane w tworzeniu dzieła instrumentarium a nawet określona obsada solistyczna w dziełach operowych, co przy analizie formalno-teoretycznej bez uwzględnienia warunków wykonawczych wydawałoby się niedopuszczalne lub co najmniej wątpliwe. A przecież zależność możliwości obsadowych od miejsca prezentacji dzieła była dostrzegana przez samego Moniuszkę, który często dopasowywał orkiestrację, czy obsadę

¹⁴ Erwin Nowaczyk wskazuje na głos sopranowy lub tenorowy z towarzyszeniem organów lub fortepianu (Erwin Nowaczyk, dz. cyt., s. 121–122). Wydaje się jednak, że (pominąwszy wcześniejsze rozważania odnośnie warunków formalnych normatywnych) struktura partii instrumentalnej (w której przeważają m.in. akordy na długich wartościach nutowych) wskazuje bardziej na wykorzystanie organów jako instrumentu towarzyszącemu śpiewakowi.

głosów solowych do możliwości tego czy innego teatru, o czym może świadczyć chociażby następujący fragment jego listu¹⁵:

Co się tycze *Verbum*, [...] Proszę mnie tylko zawiadomić co najrychlej, czy kochanek (Stach) ma być tenor (w takim razie Zuzia mezzosopran, tak jak było w Krakowie), czy też Stach baryton, a Zuzia sopran wysoki?¹⁶

Podobnie wybór miejsca może implikować wspomniany wyżej warunek pozwalający na uwzględnianie możliwości transpozycji nie tylko w liryce wokalne (co jest w pewnym sensie dopuszczoną powszechnie normą estetyczną), ale nawet w przypadku arii a nawet całych partii operowych, co już taką oczywistą normą nie jest. Przypomnijmy w tym miejscu, że sam Moniuszko bywał skory do ewentualnych kompromisów w kwestii tonacji poszczególnych fragmentów. W liście z 28 sierpnia 1957 roku czytamy:

[...] załączam tu dodatki do *Halki*, a mianowicie: Nr 5, 6, 12, 15 i część 3. Jeżeliby ten ostatni okazał się za wysokim, to go możemy przetransponować na h-moll¹⁷.

W innym liście odnaleźć możemy sugestię wykonania arii Jontka z IV aktu *Halki*, przez Jana Koehlera¹⁸, który dysponował głosem barytonowym, a zatem również w transpozycji, o której zresztą Moniuszko sam wspomina w liście do Edwarda Ilcewicza:

Przerobiłem główną rolę całą prawie o ton niżej. Z Jontka stał się baryton (Köhler¹⁹), z Janusza czystej krwi bas (Prochazka)²⁰.

Wydaje się zatem całkiem prawdopodobne, że również słynny polonez Miecznika z II aktu *Strasznego dworu* już na prapremierze wykonywany był nie w oryginalnej tonacji C-dur, lecz w wykorzystywanej obecnie na scenach tonacji B-dur²¹, zważywszy na fakt, że partię tę powierzono Adolfowi Kozieradzkiemu, który dysponował wówczas głosem barytonowym lub

¹⁵ Poniższe fragmenty tekstu zostały napisane z wykorzystaniem obszernych fragmentów publikacji o stylu wokalnym w operach Moniuszki (Ziemowit Wojtczak, *Styl wokalny w: Moniuszko. Kompendium*, red. Ryszard Daniel Golianek, PWM – tekst przyjęty do druku, wydanie planowane na IV kwartał 2019 r., s. 245–280).

¹⁶ Z listu Stanisława Moniuszki do Stanisława Niedzielskiego” [Warszawa 7/19.03.1872], w: Stanisław Moniuszko, *Listy...* s. 582–583.

¹⁷ Z listu Stanisława Moniuszki do Leopolda Matuszyńskiego [Wilno, 27.08/8.09.1857], w: Stanisław Moniuszko, *Listy...* s. 270. Chodzi tutaj o pieśń Janusza z aktu I, która to kompozycja pisana jest w tonacji d-moll. Moniuszko, mając świadomość wysokiej tessitury, dopuszczał więc obniżenie arii nawet o tercję.

¹⁸ List Stanisława Moniuszki do Karola Mikulskiego” [Kraków, 2/14.01.1867], w: Stanisław Moniuszko, *Listy...* s. 515–516.

¹⁹ Moniuszko w listach konsekwentnie używa pisowni nazwiska „Köhler”. Współczesne źródła skłaniają się do pisowni „Koehler” (por.: Karl Josef Kutsch, Leo Riemens, *Großes Sängerlexikon...* s. 2435 oraz *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. Zbigniew Raszewski, PWN, Warszawa 1973, s. 307).

²⁰ Z listu Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza [Warszawa 8/20.08.1866], w: Stanisław Moniuszko, *Listy...*, s. 505.

²¹ Swoją drogą ciekawostką jest fakt, że pomimo niewykonywania dzisiaj arii Miecznika w tonacji oryginalnej, brak jest jakichkolwiek współczesnych wydań, w których byłaby ona drukowana w obowiązującej na scenach tonacji B-dur. W teatrach w Polsce korzysta się zwykle w tym zakresie z materiałów przepisywanych ręcznie.

nawet bas-barytonowym²². Tezę tę zdaje się także potwierdzać wydanie nutowe arii Miecznika w tonacji B-dur przez Gebethnera i Wolffa datowane na rok 1865 – a więc na rok prapremiery *Strasznego dworu*.

Wskazując na warunki wykonawcze formalne nie można, w przypadku twórczości Stanisława Moniuszki pominąć przynajmniej niektórych założeń formalno-stylistycznych, wśród których na pierwszy plan wysuwają się kwestie językowe, takie jak chociażby wykorzystanie przez kompozytora pewnych cech fonetyki i składni języka, w którym – z jednej strony – napisano libretto, ale z drugiej strony, którym posługiwał się sam kompozytor.

Okręg wileński, z którym związany był przez szereg lat Moniuszko charakteryzowało także powszechne używanie gwary północnokresowej. W gwarze tej (oprócz wielu innych cech) można wskazać m.in. na stosowanie paroksytonezy zestrojowej (między innymi w postaci charakterystycznej akcentuacji czasowników z enklityką „się” czy w wyrażeniach przyimkowych z jednozgłoskowym rzeczownikiem), akcent proparoksytoniczny czy często pojawiający się akcent oksytoniczny²³. Należy przy tym pamiętać, że uwzględnienie (choćby tylko ogólne) wiedzy o otaczających kompozytora regionalnych odmianach języka staje się niezwykle ważnym kontekstem badań nad realizacjami dzieł Stanisława Moniuszki²⁴. Dlatego przyjmując jako warunek wykonawczy fakt, iż wykonujemy dzieła Moniuszki w oryginalnej wersji językowej, bez ewentualnej próby swego rodzaju uwspółcześnienia zastosowanego w nich języka, musimy mieć świadomość, że mogą się w takich wykonaniach pojawiać zestroje składniowe, brzmienia, akcenty czy intonacje zdaniowe, które z punktu widzenia współczesnej estetyki odbieralibyśmy jako fałszywe czy nieprawidłowe.

Mówiąc o muzyce wokально-instrumentalnej bez wątpienia jednym z istotnych warunków wykonawczych technicznych (często *notabene* łączącym się z warunkami estetycznymi) będzie kwestia szeroko rozumianej techniki wokalnej wykonawcy. W kontekście twórczości Stanisława Moniuszki nie bez znaczenia jest fakt, iż w jego pieśniach i fragmentach operowych wielokrotnie

pojawiają się frazy wokalne, w których dźwięki wysokie stanowią albo początek frazy technicznej²⁵ (jak choćby inwokacja „Matko, moja miła” w arii Stefana, czy zawołanie „Oj, Halino” w dumce Jontka), albo też dźwięk poprzedzający dźwięk wysoki jest położony w średnicy głosu, wewnątrz frazy technicznej i poprzedzony

²² Karl Josef Kutsch i Leo Riemens w swoim leksykonie wymieniają Kozieradzkiego wręcz jako basa, wymieniając wśród ról przez niego kreowanych m.in.: Stolnika w *Halce*, Chorążego w *Hrabinie*, Kuna w *Wolnym strzelcu* K. M. Webera, Bartola w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego, Leporella w *Don Giovannim* W. A. Mozarta, Mefistofelesa w *Fauście* Ch. Gounoda czy nawet Wielkiego Inkwizytora w *Don Carlosie* G. Verdiego. (Karl Josef Kutsch, Leo Riemens, dz. cyt., t. 4, s. 2481). Podobne informacje podaje *Słownik biograficzny teatru polskiego...*, s. 327.

²³ Por.: Zofia Kurzowa, *Język polski Wileńszczyzny i kresów północno-wschodnich XVI-XX w*, TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 2006, *passim*.

²⁴ Więcej o tym zagadnieniu zob.: Ziemowit Wojtczak, *Styl wokalny...*, *passim*.

²⁵ Fraza techniczna wynika z zamierzeń interpretacyjnych oraz z koniecznych dla utrzymania prawidłowego *appoggia* przerw na dobranie oddechu. Zwykle fraza techniczna pokrywa się z frazą muzyczną, lecz w uzasadnionych przypadkach fraza techniczna może być krótsza lub dłuższa niż fraza muzyczna.

jest szeregiem innych dźwięków (jak ma to miejsce choćby w pieśni Franka na słowach „Płynże rażno, Wisło stara”)²⁶.

Jak zauważa Zygmunt Pawłowski, poprawne wykonanie wspomnianych wariantów melodycznych będzie uwarunkowane m.in. zwiększoną intensywnością pracy mięśni wydechowych, co z kolei będzie możliwe

jeżeli przedtem wdech spowodował pełne rozciągnięcie [...] tych mięśni, czyli doprowadził je do stanu zapewniającego największą wydajność w fazie skurczowej²⁷.

Operowanie frazami trudnymi w kontekście dobrej gospodarki oddechowej, to jedna z zasadniczych cech charakteryzujących twórczość autora *Halki*. Z jednej strony odnajdujemy bowiem w partiach Moniuszkowskich długooddechowe metrum (m.in. wspomniane przy okazji omawiania pieśni religijnych $\frac{12}{8}$, które Mieczysław Tomaszewski uznaje za jedną z właściwości pieśni lirycznej Moniuszki)²⁸, zaś z drugiej strony kompozytor ten często operuje długimi, czterotaktowymi frazami nie dając pomiędzy nimi czasu na swobodne dobranie oddechu i wspomniane rozciągnięcie mięśni wydechowych.

W wyniku takiej konstrukcji linii melodycznej śpiewak niedysponujący dostateczną techniką oddechową zmuszony jest do śpiewania na tzw. deficycie oddechowym, co przy jednoczesnym utrzymywaniu się melodii w wysokiej tessiturze może doprowadzić do zmęczenia głosu²⁹.

Powyższy przegląd niektórych warunków wykonawczych rozpatrywanych w kontekście realizacji dzieł wokalnie-instrumentalnych Stanisława Moniuszki byłby niepełny, gdyby nie odnieść się jeszcze (choćby w ogromnym skrócie) do koniecznej przecież w wykonaniach dzieł kompozytora emocjonalności, która będzie jednocześnie stanowiła o okolicznościach estetycznych wykonania.

Warto więc zauważyć, że emocjonalność linii melodycznych w partiach solowych w operach Moniuszki zwykle jest nad wyraz zgodna z afektacją pojawiającą się w warstwie tekstowej. Owa zgodność jest na tyle wyraźna, że można się w operach Moniuszki doszukiwać między innymi charakterystycznych dla epoki barokowej figur retorycznych. Na fakt ten zwróciła uwagę Zofia Bernatowicz³⁰ i *notabene* jest

²⁶ Ziemowit Wojtczak, *Styl wokalny...*, s. 272.

²⁷ *Emisja głosu. Struktura. Funkcja. Diagnostyka. Pedagogizacja*, red. Zygmunt Pawłowski, Wyd. Salezjańskie, Warszawa 2008, s. 213.

²⁸ Zob.: Mieczysław Tomaszewski: *Mickiewicz u źródeł liryki wokalne Stanisława Moniuszki w: Dzieło muzyczne między inspiracją a refleksją, księga pamiątkowa Marka Podhajskiego*, red. Janusz Krassowski, Akademia Muzyczna w Gdańsku, Gdańsk 1998.

²⁹ Ziemowit Wojtczak, *Styl wokalny...*, s. 273.

³⁰ Zofia Bernatowicz, *Ku pokrzepieniu serc. Tradycja sarmacka w operze „Straszny dwór” Stanisława Moniuszki, w: Książę muzyki naszej. Twórczość Stanisława Moniuszki jako dziedzictwo kultury polskiej i europejskiej*, red. Tomasz Baranowski, UMFC, Warszawa 2008, s. 87–97.

to chyba jedyna jak do tej pory publikacja ukazująca taki kontekst analizy dzieł Mistra z Ubiela. Bernatowicz ograniczyła się w swojej pracy jedynie do ukazania kilku przykładów odnoszących się do *Straszego dworu*, ale bez wątpienia przykłady takie można byłoby wskazać także w innych tytułach. W zgodzie z emocjonalnością pozostaje też zwykle w narracji Moniuszkowskiej intonacja (kadencyjność i antykadencyjność) fraz, w prowadzeniu których bardzo często możemy odnaleźć różnego rodzaju progresje, tak melodyczne, jak i dynamiczne. Nawiązując do wspomnianej retoryki barokowej, możemy wskazać na takie figury emfaticzne jak *epizeuxis* czy *climax*, które pomagają w budowaniu emocjonalności w partiach wokalnych³¹.

W tym miejscu należy wreszcie zauważyć, że wyjątkowe połączenie warunków wykonawczych technicznych i estetycznych właściwych dla realizacji repertuaru Moniuszkowskiego możemy odnaleźć w brzmieniu głosów określanych mianem kontuszowych³². Odrzucenie zaś w analizie wykonawczej powyższych (i innych) okoliczności ogniskujących się w pojęciu głosów kontuszowych może sprawiać, że muzyka Moniuszki postrzegana będzie przez wykonawców jako „bardzo wymagająca”.

Zamiast podsumowania można bowiem przytoczyć znamienne wypowiedź Małgorzaty Komorowskiej, która, cytując Bronisława Rutkowskiego, zauważa:

Piszemy i krzyczymy dookoła, że [muzyka Moniuszki – Z.W.] jest narodowa, ludowa, swojska, bogata, przystępna, dostępna, itp. a w praktyce poklepujemy Moniuszkę po ramieniu i byle jak go wykonujemy. [...] Organizujemy rocznice, jubileusze, obchody Moniuszkowskie, powołujemy komitety, stawiamy pomniki – a właściwie nie umiemy śpiewać Moniuszki³³.

Warto zatem przy okazji mijającej właśnie 200 rocznicy urodzin twórcy polskiej opery narodowej wyrazić nadzieję, że dostrzeżenie zagadnienia warunków wykonawczych może stanowić nie tylko punkt wyjścia dla szeroko pojętej analizy wykonawczej jego oper i liryk wokalnych, lecz również pozwoli wykształcić artystów, dla których Moniuszko nie będzie już kompozytorem „trudnym do śpiewania”.

Józefów-Wiktorów październik 2019

³¹ Ziemowit Wojtczak, *Styl wokalny...*, s. 273–274.

³² Pojęcie ‘głosu kontuszowego’, chociaż nie zostało nigdzie jednoznacznie zdefiniowane, pojawia się dosyć powszechnie w polskiej nieformalnej nomenklaturze odnoszącej się do pedagogiki wokalnej. Odpowiada ono w pewnym zakresie pojęciu z takimi określeniami jak *Jugendlicher Heldentenor* czy *Kavalierbariton* z katalogu Rudolfa Kloibera (Rudolf Kloiber, *Der Handbuch der Oper*, Bärenreiter, Kassel ¹¹2006). Więcej o głosach kontuszowych czytaj w: Ziemowit Wojtczak, *Styl wokalny...*, s. 274 i n.

³³ Małgorzata Komorowska, *Moniuszko – do lamusa czy na afisz?*, „Ruch Muzyczny”, <<http://muzyka.onet.pl/klasyka/moniuszko-do-lamusa-czy-na-afisz/gxts1> 8.03.2002> [dostęp: 6.12.2017]

Bibliografia:

1. Bernatowicz Zofia, *Ku pokrzepieniu serc. Tradycja sarmacka w operze Straszny dwór Stanisława Moniuszki*, w: *Księżę muzyki naszej. Twórczość Stanisława Moniuszki jako dziedzictwo kultury polskiej i europejskiej*, red. Tomasz Baranowski, UMFC, Warszawa 2008, s. 87–97.
2. Chrenkoff Magdalena, *Pieśni religijne Stanisława Moniuszki – od łacińskiego psalmu do patriotycznej modlitwy* w: *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, red. Krystyna Turek i Bogumiła Mika, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2008.
3. *Emisja głosu. Struktura. Funkcja. Diagnostyka. Pedagogizacja*, red. Zygmunt Pawłowski, Wyd. Salezjańskie, Warszawa 2008.
4. Ihnatowicz Mateusz, *Muzyka sakralna*, artykuł z dnia 14.09.2009 zamieszczony na stronie <http://interia360.pl/artukul/muzyka-sakralna,25813> [dostęp: 15.04.2013].
5. Kantor Robert, ks., *Dyspozycje prawne regulujące muzykę i śpiew liturgiczny po Soborze Watykańskim II (kontekst polski)*, „Tarnowskie Studia Teologiczne”, nr 2/2014, s. 183–192.
6. Kloiber Rudolf, *Der Handbuch der Oper*, Bärenreiter, Kassel ¹¹2006.
7. Komorowska Małgorzata, *Moniuszko - do lamusa czy na afisz? „Ruch Muzyczny”*, <<http://muzyka.onet.pl/klasyka/moniuszko-do-lamusa-czy-na-afisz/gxts1>> 8.03.2002 [dostęp: 6.12.2017].
8. Kurzowa Zofia, *Język polski Wileńszczyzny i kresów północno-wschodnich XVI-XX w.*, TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 2006.
9. Kutsch Karl Josef, Riemens Leo, *Großes Sängerlexikon*, K. G. Saur Verlag, München ⁴2003, t. 4.
10. Moniuszko Stanisław, *Listy zebrane*, do druku przygotował Witold Rudziński, PWM, Kraków 1969.
11. Nowaczyk Erwin, *Pieśni solowe Moniuszki*, PWM, Kraków 1954.
12. *Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami*, red. Krystyna Turek i Bogumiła Mika, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2006.
13. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. Zbigniew Raszewski, PWN, Warszawa 1973.
14. Tomaszewski Mieczysław, *Mickiewicz u źródeł liryki wokalne Stanisława Moniuszki w: Dzieło muzyczne między inspiracją a refleksją, księga pamiątkowa Marka Podhajskiego*, red. Janusz Krassowski, Akademia Muzyczna w Gdańsku, Gdańsk 1998.
15. Wojtczak Ziemowit, *Styl wokalny w: Moniuszko. Kompendium*, red. Ryszard Daniel Golianek, PWM – tekst przyjęty do druku, wydanie planowane na IV kwartał 2019 r., s. 245–280.
16. Wojtczak Ziemowit, *Wieczory z liryką wokalną. Recital pieśniarski jako sztuka budowania relacji wewnętrznych*, Anngraf PHU s.c., Łódź 2005.

Moniuszko
2019 ROKIEN **200.**
STANISŁAWA MONIUSZKI

Realizacja działań w ramach obchodów
200. rocznicy urodzin Stanisława Moniuszki
Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**



200. rocznica urodzin
Stanisława Moniuszki
Obchodzona pod auspicjami UNESCO

Organizacja Narodów
Zjednoczonych
dla Wychowania,
Nauki i Kultury