886.172

BIBLJOTEKA MUZYCZNA
POD REDAKCJĄ MATEUSZA GLIŃSKIEGO

STANISŁAW NIEWIADOMSKI

STANISŁAW MONIUSZKO

Z 17 ILUSTRACJAMI

NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA WARSZAWA

BIBLJOTEKA MUZYCZNA

POD REDAKCJĄ MATEUSZA GLIŃSKIEGO

I

STANISŁAW MONIUSZKO

PRZEZ

STANISŁAWA NIEWIADOMSKIEGO

WARSZAWA
GEBETHNER I WOLFF

STANISŁAW NIEWIADOMSKI

STANISŁAW MONIUSZKO

Z 17 ILUSTRACJAMI

WARSZAWA
GEBETHNER I WOLFF

BIBLIOTEKA NARODOWA
BN
I.806.773

KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI
1928

1971 K 854

STANISŁAW MONIUSZKO
(fotografja)

BIBLIOTEKA NARODOWA
BN

Ja nic nie tworzę nowego. Podróżując po ziemiach polskich, natchniony jestem duchem narodowych pieśni. I z nich mimowolnie przelewam natchnienie do wszystkich mych płodów.

St. Moniuszko.

DZISIAJ I NIEGDYŚ

Imię Stanisława Moniuszki nie straciło po dziś dzień nic ze swego dźwięku; wymawiamy je ze czcią i niezmiennem przywiązaniem, czując, że wartość, w niem spoczywająca, potrafi przetrwać wszelkie zmiany zewnętrzne nietylko dzięki artystycznemu, ale przedewszystkiem dzięki społeczno-narodowemu znaczeniu autora *Halki.*

Bezpośrednio w okresie pomoniuszkowskim mieliśmy i mamy dotąd poważną liczbę twórców zarówno w zakresie pieśni, jak i opery. Dzieła Żeleńskiego w pierwszym rzędzie, następnie Statkowskiego i Paderewskiego, a przejściowo Noskowskiego, Jareckiego, Minchajmera, Gużewskiego i innych zajęły bezsprzecznie honorowe miejsce w dziejach muzyki naszej scenicznej, podobnie i utwory młodszych kompozytorów L. Różyckiego, T. Joteyki, A. Wieniawskiego i K. Szymanowskiego. Lecz nikomu z nich nie powiodło się wyprzedzić go w powodzeniu na scenie, a wskutek tego i cała ich praca na polu muzyki kameralnej i symfonicznej, chociaż mieli w niej tak dzielnych

współdziałaczy, jak Stojowski lub Karłowicz, nie zdołała ani w części przygasić popularności imienia Moniuszki. Wielki nawet blask, promieniejący bezsprzecznie silniej i szerzej, bo nie na Polskę jedynie, lecz na świat cały, blask imienia Szopena, zmienić tej prawdy o Moniuszce również nie może. Bo ci dwaj mistrzowie najwięksi, chociaż się schodzą na płaszczyźnie narodowej, to jednak są przecież osobistościami zgoła odmiennemi, nie idą obok siebie równolegle, i nawet jeżeli się dopełniają wzajemnie, to nie na tle artystycznem, lecz raczej jako dwa odmienne wyrazy psychiki narodowej.

W muzyce Szopena, niezaprzeczenie bardzo polskiej, lecz zarazem przesiąkniętej kulturą Zachodu, złączyły się najszlachetniejsze pierwiastki polskości, wcieliły się najświetniejsze promienie ducha narodu. Płynie ta muzyka wysokiemi szlaki fantazji, strumieniami cierpień i radości przeżytych, egzaltacyj, porywów, marzeń i nadziei o jakimś wielkim bycie królewskim. Muzyka Moniuszki trzyma się bliżej ziemi, jest pieśnią z pod nieba szarego, pieśnią człowieka o czole ogorzałem od wichru, utrudzonem troską codzienną. Człowiek ten nie dba o wykwint życia, weseli się i smuci po swojemu. Jego zaściankowa poezja leży w prostocie i naiwności, a jest tak przeświadczona o skromności swego stanowiska, że się jej ani nawet nie śni równać z którąkolwiek potęgą nowoczesnej kultury światowej. Bo zresztą i ta kultura, jeżeli za czasów Moniuszki dochodziła do najodleglejszych zakątków Polski i Litwy, to tylko w pewnych swych przejawach, które w dziedzinie sztuki, a już zwłaszcza muzyki, oddziaływały bardzo słabo.

Ówczesne sioło i polski dworek szlachecki na Litwie były przeważnie przybytkiem spokoju i ciszy. Poddawano się woli Bożej, biorąc odruchy własnego serca i wpojone

Dom rodziny Moniuszków w Ubielu, w którym urodził się
STANISŁAW MONIUSZKO
Ze zbiorów Warszawskiego Tow. Muzycznego

BIBLIOTEKA NARODOWA
BN

poczucie obowiązku za jej nakazy. Podobnie było i z rzekomą prawowitością władzy politycznej. Nikt nie miał zamiaru powstawać przeciw niej i burzyć się, uważano ją również za pochodzącą z Góry. Moniuszko urodził się w tej atmosferze, wzrastał i tworzył. W czasach więc, gdy muzyka Szopena, powstając jako wyraz idealizmu narodowego i wiary w odzyskanie niepodległości narodu, sięgała swemi wzloty ponad rzeczywistość życiową i wydała z siebie jakiś nadludzko wysoki typ polskości, to muzyka Moniuszki, w zgodzie ze stanem rzeczy bieżącym, zadowalała się krajobrazem swojskim i etnografją, wznosząc się co najwyżej do rozpamiętywania dawnych czasów, dawnych ludzi i dawnych cnót. Że jednak czyniła to ze szczerą miłością i czcią dla przeszłości, a z drugiej strony z prostotą, zbliżoną do ogólnego stanu ówczesnej muzykalności w kraju, przeto znalazła po pewnym czasie sposób porozumienia się z ogółem, co raz stwierdziwszy, nie potrzebujemy już zapytywać, dlaczego odgrywa tak znaczną rolę w naszem życiu, i dlaczego pojawia się wszędzie, gdzie śpiewają i grają: w teatrze, kościele, a chociażby nawet i na estradzie koncertowej, o ile nie miałaby się tu zbytnio żenować towarzystwem muzyki klasycznej, od której woli trzymać się zdaleka.

Mimo ten swój stosunek do sztuki ogólnej, zarysowała się jej fizjognomja za silnie, za wielkie są jej wartości uczuciowe i moc oddziaływania, chociażby tylko wśród swoich, abyśmy mogli nie uważać jej za pełnowartościową, za dzieło genjalnej w swoim rodzaju jednostki, za odrębną sztukę, zasługującą, aby w dziejach kultury ogólnej miała takie miejsce, jakie my w niej zajmujemy. A co do wpływu jej na dalszy rozwój muzyki polskiej w przyszłości, to możnaby powiedzieć, że się w niej kryją z pewnością pierwiastki, nierozpoznane dotąd dostatecznie.

ŚWIT

Jeżeli narodziny moniuszkowskiej sztuki były jakąś wyższą koniecznością, to je poprzedzić musiały rozliczne momenty, zupełnie odmienne, niż w innych podobnych wypadkach. Zjawisko przygotowywało się zwolna i w ukryciu, zdala od świata kultury i sztuki, w skromnym dworku na Litwie, gdzie staropolskie cnoty gnieździć się musiały od lat dawnych, a niewątpliwie i w towarzystwie poczciwych przywar naszych szlacheckich...

Ubiel, w którym Stanisław Moniuszko po raz pierwszy ujrzał światło dzienne (5 maja 1819), był już ostatnią cząstką znacznej posiadłości ziemskiej ojca jego p. Czesława, ożenionego z Elżbietą z Madżarskich. Wieś ta należała niegdyś do wielkiego klucza Śmiłowickiego, miljonowej majętności pana sędziego Stanisława Moniuszki, człowieka wielkiej powagi i znaczenia, zacności i rozumu, który, umierając, podzielił majątek między sześciu swych synów. Czesław był piątym z nich, mały zaś Staś, jako jedynak, powinienby był właściwie stać się kiedyś właścicielem wielkiej fortuny, gdyby nie to, że stryjowie, chociaż wszyscy bezdzietni, porozporządzali tak dziwnie swojemi majątkami, że jedyny reprezentant ich rodu, prócz pro-

cesów bardzo kłopotliwych, nic w spadku po nich nie otrzymał, nie mówiąc już o tem, iż młodzieniaszkiem porzucił piękny Ubiel na zawsze, gdyż wkońcu i tego ostatniego kątka nie zdołał p. Czesław utrzymać. Widocznie z wyroku nieba dziadowska fortuna rozpłynąć się musiała, aby dla wnuka pozostał wyłącznie kapitał duchowy, złożony z tradycyj, pamiątek, wspomnień i cnót szlachetnego rodu. Niedostatek zaś miał z tego kapitału wyciągać dla sztuki procent, a z talentu wyciskać wszystkie soki, aby z nich dla narodu powstała pieśń, «ani z soli, ani z roli, ale z tego, co boli» wyśpiewana.

Cudownem dzieckiem Moniuszko nie był. Zamiłowanie jego do muzyki objawiło się w życiu codziennem przy słuchaniu piosnek ludowych i muzyki wiejskiej lub gry na klawikordzie z pod palców mamy. A może kiedyś czasem i słynny na całą okolicę muzyk, p. Karaffa-Korbut zajechał do Ubiela i zagrał jakiś swój utwór na jednym z 24 instrumentów, przypisywanych mu przez stugębną famę. Czy echa wielkiej poważnej muzyki obiły się kiedykolwiek o ucho dziecka, nie wiemy, wiadomo tylko, że śpiewów historycznych Niemcewicza z muzyką Kurpińskiego, Lessla, Szymanowskiej i innych nauczył się mały Staś z ust matki, śpiewającej podobno z talentem. Śpiewy te odegrały też niewątpliwie bardzo ważną rolę wobec fantazji uzdolnionego chłopca, bo, będąc zupełnie zasługującym na szacunek produktem sztuki krajowej, zadzierzgnęły węzeł pomiędzy jej przeszłością a przyszłością. W krytyce, z jaką twórczość Moniuszki spotkała się później, moment ten może nie był oceniony dość ściśle, zapewne w intencji zaznaczenia tem silniejszego różnicy między nim a akademickim Elsnerem i konwenansowym Kurpińskim. Czy słusznie, można o tem wątpić. Talent bowiem Moniuszki rozwinął się i zajaśniał dość późno. Kur-

piński zakończył długi swój żywot tuż (1857) przed ukazaniem się *Halki* w Warszawie, do tej zaś chwili drobne utwory sceniczne Moniuszki, a nawet śpiewniki nie zdołały zaćmić sławy chociażby tylko lokalnej wspomnianych muzyków polskich, mógł zatem autor *Halki* uczuwać się ich następcą, a łączność ta daje się znacznie łatwiej udowodnić, niż łączność ich z Szopenem, którego genjusz, rozwijany na muzyce klasycznej, bardzo wcześnie przybrał pokrewny wprawdzie i swojski, lecz odmienny i wyższy kierunek.

Jako chłopczyk ośmioletni, przeszedł Moniuszko z pod ręki swej mamy pod kierownictwo młodego organisty warszawskiego, Freyera, który obznajamiał go, jak to wiemy z ustnej relacji, złożonej przez Freyera A. Polińskiemu, tylko z ogólnemi zasadami muzyki, «tak trochu elementarisch». Lekcje te odbywały się podczas trzyletniego pobytu państwa Czesławów Moniuszków (1827—30) w Warszawie (mieszkano przy końcu w pałacu Staszica); że jednak w tym czasie stosunki majątkowe pogorszyły się znacznie, a Warszawa okazała się zadrogą, przeto zamieszkano w Mińsku, i tu objął naukę muzyki wspomniany D. Stefanowicz, «najlepszy nauczyciel na całą okolicę». Osobistość ta za mało jest znana, ażeby można coś wnosić o korzyściach z udzielanej nauki, a przedewszystkiem o umuzykalnieniu chłopaka i zaznajomieniu go z literaturą klasyczną. Przypuszczać jednak można, iż nauka raczej ograniczała się do powierzchownych wskazówek i ćwiczeń fortepianowych, niżby miała wyższe stawiać sobie cele. Wszystko tu zatem pozostawiono talentowi i dobremu instynktowi młodego chłopaka, który zresztą nie miał zamiaru być fortepianistą, nie zdając też sobie zapewne sprawy i z tego, co miałoby się stać jego przyszłością.

Jeżeli muzycznemu wykształceniu Stasia brakowało

CZESŁAW MONIUSZKO, ojciec kompozytora (1790 — 1870)
Ze zbiorów Warszawskiego Tow. Muzycznego

BIBLIOTEKA NARODOWA
BN

istotnie silnych podstaw, co poczęści i temu należałoby przypisać, iż metrowie muzyki wcale nie przewidywali, ażeby z tego dziecka szlacheckiego miał być kiedy muzyk zawodowy, to z drugiej strony bardzo łatwo wyobrazić sobie, że uzdolniony chłopak musiał istotnie z zamiłowaniem wsłuchiwać się w melodje wiejskich muzykantów i w śpiewy ludowe, które go na wsi zewsząd dochodziły, dając się łatwo przenosić na klawikord, powtarzać, układać, a może i naśladować. Opowiadaniom Wiślickiego i Chęcińskiego nietrudno też dawać wiary, gdy kreślą obraz tego dziecka, jako wyjątkowo poważnego, przywiązanego do natury i skłonnego do marzeń. Ale właśnie ta skłonność nasuwa myśl, iż mu trudniej było, niż komukolwiek innemu wyrabiać w sobie zmysł krytyczny, zwłaszcza, że poza prymitywną muzyką, żadnej innej nie spotykał, nie mając do tego sposobności. Muzykalność ogólna na prowincji stała w owych czasach bardzo nisko, koncerty zaś przejezdnych artystów w Mińsku za mało dawały pokarmu artystycznego, odbywały się bowiem zrzadka i niezawsze przynosiły ze sobą tę muzykę, jakiejby właśnie było potrzeba.

Bezporównania lepiej przedstawia się zato obraz wykształcenia umysłowego i atmosfery duchowej, w której mały Staś się rozwijał. Tu trzeba też przedewszystkiem stwierdzić, że rodzina Moniuszków odznaczała się nietylko tradycjonalną zacnością, której patronem był dziadek Stanisław. Pamięć jego czczono w familji, tem więcej, że wdowa po nim, a więc «babunia», świętość rodzinna, żyła w domu pp. Czesławów jeszcze podczas pobytu ich w Warszawie. Ale obok relikwij przeszłości, było w rodzinie Moniuszków miejsce nietylko na światowe, lecz nawet i na postępowe myśli i czyny. Stryjowie Stasia, ludzie wysokiego wykształcenia, nierzadko pewnych arty-

stycznych aspiracyj, a w stosunku do społeczeństwa bardzo liberalnie myślący, okazywali się zdolni do czynów zgoła niecodziennych, tak nawet wyjątkowych, że się ich obawiano rozgłaszać, aby nie wywoływały swą postępowością zupełnie niepożądanych wśród obywatelstwa konsekwencyj. P. Czesław, ojciec Stasia, był dziwnem zrządzeniem losu najmniej może poważną osobistością między braćmi. Wprawdzie nie brakowało mu skłonności artystycznych, które, właściwie pokierowane, mogłyby były wydać jakieś owoce, ale skończyło się na amatorskiem rysowaniu i na pisaniu wierszy, mających w najlepszym razie znaczenie czysto tylko familijne. Można oglądać tomy całe tych pozostałości, przechowanych w Sekcji Moniuszki Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Talent malarski p. Czesława był znacznie większy od literackiego. Tu i owdzie zastanowi ciekawego jakiś udatny rysunek lub w wierszach zwrot, wskazujący, że ojciec w latach późniejszych uznawał zdolności i znaczenie swego syna, jeżeli wnukowi (bo taką dedykację nosi jeden tom wierszy) nakazuje iść w ślady autora *Halki*. Być może, iż niezaradność i lekkomyślność, z jaką majątek swój tracił (*«Alles verpuzt!»* — wyraża się o nim p. Muchanow-Kalergis w liście do córki), stała w jakimś związku z tą manją pisania wierszy; w każdym razie był to człowiek słaby. To też nic dziwnego, że na wychowanie syna wywierał wpływ mniejszy, niż stryjowie, mimo, że żył długo (zmarł na dwa lata przed swym znakomitym synem) i w zawikłanych sprawach majątkowych rodziny brał ciągle udział.

Zbliżony do Czesława w usposobieniu był brat jego, Józef. Z zamiłowaniem uprawiał w majątku swym, Skuplinie, wesołe życie towarzyskie, urozmaicane często przedstawieniami amatorskiemi, w które wciągał włościan, uważając to za swą misję cywilizacyjną. Następni dwaj bra-

cia, Ignacy i Aleksander, poświęcali się pracy naukowej, ale najoryginalniej przedstawiają się Dominik i Kazimierz, doktorzy uniwersytetu wileńskiego, pierwszy prawnik, drugi filolog. Ci odznaczyli się niezmierną gorliwością na polu oświaty i równouprawnienia włościan, i to bynajmniej nie teoretycznie tylko. Dominik rozdzielił majątek swój między włościan, pozostając przy małej cząstce Radkowszczyzny, w której założył dwie wzorowe szkoły, wyposażone gabinetem naukowym, bibljoteką, apteką i wogóle nieznanemi w owych czasach urządzeniami. Obywatelstwo okoliczne uważało go za dziwaka. Podobną opinję miał i Kazimierz, najwybitniejszy, jak się zdaje, umysłem z pomiędzy braci. Zmarł wcześnie (1836), przekazując siedemnastoletniemu wówczas Stasiowi wraz z błogosławieństwem i przepowiednią wielkiej przyszłości bibljotekę śmiłowicką, z 1.000 tomów złożoną.

We wszystkiem, co później u twórcy *Halki* spotykamy, nietrudno dostrzec wpływu tych pokrótce scharakteryzowanych stryjów: te same wysokie aspiracje duchowe, ta sama łatwość wyrzekania się dobra materjalnego i godzenia się z losem, a już ponad wszystko ów demokratyczny duch, wyciskający swe piętno na utworach muzycznych jego, na ich koncepcji literackiej, na idei wreszcie najgłówniejszego arcydzieła, które pod pewnym względem poszło za daleko w ujemnym dla szlachty kierunku. Lojalność wobec władz rosyjskich odziedziczył też po stryjach. Nie przyniosła mu ona coprawda nic osobliwego ponad łaskawe nieprzeszkadzanie zamiarom jego artystycznym, ale i to w owych czasach znaczyło bardzo wiele. Dużo życiowej nauki, chociaż i dużo szkody moralnej, przyniosła mu tragedja majątkowa rodziny. Zmusiła go do wyzbycia się nawyczek pańskich, nakazała zapomnieć o dawnej okazałości, pogodzić się i przystosować do innych sto-

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

sunków. Ze szlacheckiej dawnej spuścizny pozostały mu poza tradycjami i umiłowaniem przeszłości, tak zrozumiałem przy każdej żywszej imaginacji, jeszcze i maniery zewnętrzne bardzo wytworne, nie opuszczające go przez całe życie.

W Mińsku ukończył Staś szóstą klasę gimnazjalną, a przerwawszy szkoły z powodu choroby, już ich nie ukończył. Chociaż nauka nie szła mu trudno, i oddawał się jej pilnie i z gorliwością, przecież rodzice, w obawie o zdrowie jego dość wątłe, postanowili nie obarczać go już nią dalej, i zaczęto myśleć o karjerze urzędniczej, bo stosunki majątkowe nie pozostawiały już żadnej wątpliwości na punkcie swej poprawy... A że przy znajomościach i koligacjach można było liczyć na protekcję, przeto projekt zrobienia urzędnika ze Stasia był dość bliski urzeczywistnienia, wierzono nawet, według słów Walickiego, «w świetną karjerę» młodzieńca. Widocznie zatem talent do muzyki nie był tu brany w rachubę, a trudno wiedzieć, z jakiego powodu — czy z braku zaufania, czy z nieumiejętności rozpoznania tego talentu, czy też z niechęci do zawodu muzyka, nie dającego w owym czasie w Polsce żadnego stanowiska.

Ale młodzieniec nie okazał skłonności do karjery urzędniczej, a bardzo prawdopodobnie już wówczas układał sobie w swej głowie pocichu przyszłość artystyczną. I na te to właśnie czasy przypada okres oczytywania się większego i żywszych stosunków ze światłymi stryjami, a nawet i stykanie się z wrażeniami artystycznemi, których w braku Warszawy dostarczyć mu miało Wilno. Fundatorem kilkumiesięcznego pobytu w Wilnie był stryj Aleksander. Zabrał ze sobą bratanka na kilka miesięcy, nie przypuszczając, jak ważne będzie to miało dla niego następstwa. Bo tu poznał młodzieniec pannę Aleksandrę Mül-

lerównę, co w życiu jego stanowiło moment przełomowy, nietylko z powodu zmiany, jaka w sercu jego i życiu nastąpiła, lecz i z powodu związanych z nią postanowień co do przyszłego zawodu. Pośrednikiem młodziutkiej pary był eolomelodykon, instrument dziś już nie używany. Panna Olesia, zachwycona improwizacją nieznanego sąsiada, zwróciła nań swoją uwagę dość żywo, czem ujęty artysta odpłacił się afektem zarówno czułym, jak i stałości pełnym, natura bowiem jego czysta i usposobienie poważne nie mogły dopuścić innego uczucia i innego stosunku. Musiano zapewne odrazu porozumieć się co do przyszłości, bo niebawem i dalsze rozwinęły się plany. Naturalnie, że bez przeszkód i trudności obyć się nie mogło. Ojciec młodzieńca, widocznie mniej w poglądach demokratyczny, niż jego bracia, nie był zadowolony z projektowanej koligacji z domem nieszlacheckim. Ale i pani Müllerowa, matka Olesi, miała również swe słuszne powody do zakwestjonowania związku córki z młodzieńcem o pozycji nieustalonej. Jakkolwiek bowiem nazywało się jeszcze zawsze, że to syn zamożnego obywatelskiego domu, to przecież materjalna strona przyszłego pożycia tej młodej pary budziła poważne obawy. Pod naciskiem tedy miłości z jednej strony, a względów praktycznych z drugiej, postanowiono, że Staś obierze sobie zawód muzyczny i że w tym celu musi udać się zagranicę, przejść całkowite studja, a następnie dopiero poszukać odpowiedniego zajęcia.

Ważna decyzja i jej wykonanie następują dość szybko, bo już w połowie września w r. 1837 Staś Moniuszko wyjeżdża na studja do Berlina. A jeżeli do tej chwili był tylko dyletantem bez wyraźnych aspiracyj, bez próbowania nawet, aby zaznaczyć czemś głośniej swój talent, to krok postawiony oddaje go sztuce całkowicie.

PORANEK

Biografowie Moniuszki dzisiejsi roztrząsają bardzo często, prawie z reguły, kwestję, dlaczego obrano Berlin za miejsce nauki, a Rungenhagena za nauczyciela. Bo też kwestja ta zasadniczo interesuje nas dzisiaj, ze względu na to, że istotnie bardzo tylko niewielka liczba polskich muzyków XIX wieku zwracała się po naukę zwłaszcza teoretyczną do Francji lub Włoch, gdy wszyscy inni szukali jej naprzód w kraju, a następnie w Niemczech. Co do Moniuszki, nie wydaje się ta sprawa mieć tak wielkiej wagi, jaką jej przypisują. Przedewszystkiem szukano stolicy. Petersburg, do którego Moniuszko lgnął niejednokrotnie sympatją i nadziejami, nie posiadał jeszcze w owych czasach tych znakomitych sił nauczycielskich, które później ściągały nad Newę całe zastępy studjujących. Pozostawał Wiedeń i Berlin, słynący już w owych czasach z ruchu muzycznego, a oddaleniem bliższy. Ponieważ myśli o pozostaniu zagranicą po ukończeniu studjów, jak się zdaje, nie wykluczano, przeto perspektywa wyrobienia sobie stosunków przez wpływową osobistość, jaką był dyrektor Singakademie, mogła być również brana w rachubę. Jakoż istotnie Moniuszko spełniał później w Akademji pewne

pomocnicze funkcje, wprowadzony przez Rungenhagena, niewątpliwie ku swej korzyści naukowej. Ponadto dyrygent ten, kompozytor i teoretyk, miał jako nauczyciel imię wyrobione, i trudno nawet byłoby osądzić, która z ówczesnych powag berlińskich mogłaby przedstawiać tak znowu znacznie większą dla Moniuszki wartość w rzeczach pedagogji. Wszakże genjalność osobista kompozytora nie odgrywa żadnej decydującej roli w stosunku do ucznia, przeciwnie, może bardzo łatwo przewagą swą zrobić zeń tylko naśladowcę. Siła twórcza nie jest do nabycia nawet u najznakomitszych jednostek; natomiast *ein guter Musiker* (tak o Rungenhagenie mówiono), jeżeli ma wykształcenie, zamiłowanie do pedagogji i pewien polot w udzielaniu nauki, może niewątpliwie oddziałać jak najlepiej na ucznia, nie narzucając mu nic ze swej indywidualności twórczej. Spróbujmy tylko zestawić najwybitniejszych kompozytorów okresu romantycznego z nazwiskami ich nauczycieli: Mendelssohn — Zelter, Schumann — Dorn, Szopen — Elsner, Brahms — Marxen, a już nadewszystko Wagner — Weinling! Czy te nazwiska nie są dość wymowne?

Kompozycje Moniuszki, tworzone bezpośrednio po ukończeniu nauki, przedstawiają się, ogółem wziąwszy, słabo, zwłaszcza operetki jedna po drugiej: *Nocleg w Apeninach* (ta mogła być napisana i wcześniej), *Ideał*, *Loterja*, *Karmaniol* i inne. Dopiero w jakie pięć lat później nastąpił rozkwit talentu, młody kompozytor zmężniał fizycznie, uczuciowo i umysłowo, skupił energję, nabrał doświadczenia w pracy. Krótko mówiąc, doznał losu tych twórców, którzy nie rozwinęli się wcześnie, nie przełamali rzemieślniczych rzeczy w młodym wieku i nie wyrobili swej muzykalności przed momentem rozkwitania talentu. Biednemu zatem Rungenhagenowi dostają się nagany niesłusznie, bo raczej tym należałaby się nagana, którzy

na rozpoczęcie poważnych studjów we właściwym wieku nie położyli nacisku. Że jednak w owych czasach o dojrzalsze u nas poglądy na rzeczy sztuki było trudno, przeto i poszukiwanie winowajcy nie doprowadziłoby nas do niczego.

Rungenhagen robił uczciwie swoje, a jeżeli nie dojrzał nadzwyczajności w swym uczniu, co z wystawionego mu przy końcu nauki świadectwa dość jasno wyczytać można, to trudno się temu dziwić. Nuty polskiej, która tak silnie u Moniuszki w latach późniejszych wystąpiła, nie byłby wówczas dostrzegł żaden z obcych pedagogów, a prawdopodobnie nawet i wielki Cherubini w Paryżu. W kontrapunktycznych studjach swoich Moniuszko zdradza się wprawdzie nieraz z aspiracjami homofonisty, podobnie zresztą, jak i Szopen w paru pozostałych po nim próbkach tego rodzaju (fuga a-moll i fuga w czteroręcznych warjacjach w manuskrypcie), ale samo zamiłowanie do miarowych melodyj jeszcze nie mogło być wskazówką, upewniającą nauczyciela co do przyszłości ucznia.

Stosunki z Rungenhagenem ułożyły się zresztą bardzo dobrze. Moniuszko pracował sporo i, jak się zdaje, wśród warunków przyjemnych. Oprócz wypracowań harmonicznych i kontrapunktycznych sporządzał z głosów partytury, a poza tem dyrygował zastępczo w Singakademie, zapewne w wypadkach jakiejś zdwojonej pracy. Na lata studjów przeznaczono mu widocznie z domu rodzicielskiego środki zupełnie wystarczające, bo ani podróż z Wilna do Berlina, ani pobyt tamże nie były krępowane, jak wiemy z korespondencji, żadnemi kłopotami pieniężnemi. U Rungenhagena mieszkał i «wiktował się», ażeby czasu nie tracić i mieć opiekę. Życie koleżeńskie stwarzało mu odpowiednią dla wieku i upodobań atmosferę. Z opisu pewnej bardzo zresztą niewinnej hulanki, dowiadujemy się,

ALEKSANDRA MONIUSZKOWA (1820 — 1891)

Ze zbiorów Warszawskiego Tow. Muzycznego

BIBLIOTEKA NARODOWA
BN

iż z kilkoma młodymi ludźmi żył na stopie przyjacielskiej, jakkolwiek interesowały ich przedewszystkiem wspólne cele artystyczne. Zawiązano kwartet męski, którego Moniuszko był dyrygentem, komponowano i wykonywano między sobą własne kompozycje. Żaden z czterech młodzieńców nie był widocznie talentem wybitnym, imiona ich bowiem zaginęły później bez śladu. Nie jest wprawdzie rzeczą pewną, czy Moniuszko pobytu swego w Berlinie nie przerywał latem, bo przecież robił wycieczkę do Bergen (Norwegja) i prawdopodobnie wracał do domu na wakacje, ale trudno przypuszczać, aby, mając narzeczoną, nie był korzystał z jakichś feryj. Są jednak dowody czarno na białem, bardzo sympatyczne, czasem nawet rymowane, iż do swego «niebieskiego anioła» tęsknił i myślą przebywał często w Wilnie, gdzie go ciągle oczekiwano z powrotem, wiernie, wytrwale, choć bez owych obaw, trosk i przykrości, które inne pary miłosne przechodzić musiały. Bardzo miło czyta się list Moniuszki, w którym opisuje widocznie z wielkiem wzruszeniem przejścia Roberta Schumanna i Klary Wieck, doznawane w narzeczeństwie. W tymże samym roku (1840) stanęli oni u ołtarza, co Stanisław Moniuszko z Olesią Müllerówną. Dla tamtej pary był to rok triumfu nad tysiącem przeszkód, spowodowanych uporem starego Wiecka; dla tych naszych sielankowych bohaterów — rok spełnionych życzeń i snów, właściwie żadnemi trudnościami nie zakłóconych. Ten wstęp do życia układał się zaiste przyszłemu kompozytorowi *Halki* bardzo gładko, była to prawdziwa «Glückliche Fahrt» spokojna, szczęśliwa — mendelssohnowska. Posuwanie się po linji najmniejszego, ba nawet żadnego oporu...

Moniuszko uwielbiał utwory Mendelssohna i w owych czasach i później, a dziwić się temu nie można. Prześliczna ich forma, kształtność budowy każdego, potoczy-

stość melodji, poezja spokojna, zlekka melancholiczna, unosząca się nad każdą kompozycją, wprowadzały wszystkich w zachwyt. Wszakże były to czasy romantycznych akwareli Schwinda, wspaniale grupowanych kompozycyj malarskich Kaulbacha, wymuskanych, ale przewytwornych portretów Winterhaltera!... Mendelssohn był ich rodzonym bratem, a że posiadał w ręku nieomylną technikę, przeto Schumann wielbił go również, więcej nawet: ubóstwiał go. Trudno sobie wyobrazić, ażeby młodzieniec tak «dobrze wychowany», jak Moniuszko, pełen tylu lojalnych zasad, czysty, wierny, pobożny, szukający w życiu harmonji i ładu, nie miał sobie upodobać muzyki, która ponad wszystko właśnie była wyrazem tego ładu. Bo zresztą ta tak zwana «linja najmniejszego oporu» zawsze trzyma się jednak genjalnych ludzi, i wątpić można naprawdę, czy wysilają się oni na jakieś ogromne zasoby energji, ażeby stawiać opór wewnętrznym przeciwieństwom i wznosić się ponad ich poziom. Szopen miał awersję do orkiestry, dodawał niekiedy akompanjament symfoniczny do większych niektórych rzeczy swoich z pewnością pod wpływem zewnętrznego tylko nacisku (koncertu na fortepian nie można było przecież skomponować bez orkiestry!), ale w latach swojego rozkwitu uwolnił się od przymusu i przestał pisać na orkiestrę, widocznie zdając sobie dokładnie sprawę z tego, że koszty wysiłku wewnętrznego byłyby za wielkie w stosunku do rezultatu. I do opery się nie wziął, mimo że go z wielu stron do tego bardzo usilnie namawiano. Czyż więc nie było to posuwaniem się po linji najmniejszego oporu? Bo nawet i walki, prowadzone nazewnątrz, zadziwiające nieraz wytrwałością i energją, jak n. p. u Wagnera, nie dają dowodu przeciwnego, są bowiem tylko objawem agresywnej natury i bujniejszego temperamentu. W studjach natomiast Wagnera i pierwszych jego

kompozycjach niema ani śladu jeszcze tego protestu przeciw bieżącej współczesnej sztuce, z którym wystąpił w kilkanaście lat później. Jakże tu więc robić zarzuty tak Rungenhagenowi, jak Moniuszce? Wszakże należeli tylko do epoki, w którą los ich rzucił...

W roku 1838 ukazał się pierwszy zbiorek utworów Stanisława Moniuszki, wydany przez firmę Bote & Bock w Berlinie: *Trzy pieśni,* między niemi *Moja pieszczotka* do słów Mickiewicza, kto wie, czy nie w tymże samym czasie skomponowana, co *Pieszczotka* Szopena, opublikowana dopiero w kilka lat po tegoż śmierci (1849). Piosnki Moniuszki spotkały się z przyjęciem życzliwem, nawet niemiecka recenzja wypadła lepiej, niż się spodziewano. Bo Fink zresztą (redaktor *Allgemeine Musik-Zeitung* od 1827—1841) nie był sędzią zbyt ostrym, Robert Schumann widzi nawet w jego krytykach «słodycz miodową», której nie lubił. A właśnie Finka, nie Schumanna, obawiano się w tym wypadku. Zdaje się, z powodu kilku przez młodego kompozytora popełnionych — «zuchwalstw»...

Młodzież muzykalna w owych czasach była wychowana w takiem poszanowaniu przeszłości, że najśmielszych nawet, mierząc miarą dzisiejszą, musielibyśmy nazwać filistrami. Takie też były i owe «zuchwalstwa» naszego Moniuszki. Inkryminowane te miejsca wyglądają w najgorszym razie na jakieś zlekceważenie ścisłości stylistycznej. Nieraz i nie są potrzebne, w każdym razie w tych pierwszych pieśniach nie rażą niczyjego ucha i razić go wówczas nie mogły. A już co do ducha utworów tych pierwszych, to tylko na korzyść obyczajów młodzieńca zrobić obserwację można. Jakże bowiem przezacnie brzmi tam jego *Pieszczotka* w porównaniu z szopenowską! Jakiż nierealny jest całus końcowy tej pieśni! Zaprawdę, Olesia mogła być spokojna o wierność swego narzeczonego...

Ale pocałunek stał się niebawem rzeczą zupełnie realną. Młodzieniec w roku 1840 powrócił ze studjów do domu i dnia 25 sierpnia tegoż roku, mając zatem skończonych lat 21, połączył się dozgonnemi węzłami z ukochaną Olesią. Z tą chwilą zakończył się pierwszy okres jego życia, okres dziecięcej niemal beztroski, niewinnych marzeń, pierwszych, żadnemi jeszcze obowiązkami nie krępowanych, kroków zawodu.

KAROL FRYDERYK RUNGENHAGEN
nauczyciel Moniuszki

BIBLIOTEKA NARODOWA
BN

ZNOJE ROBOCZEGO DNIA

W roku 1840 wstępuje nasz młody muzyk w okres życia na serjo. Twarda konieczność wykorzystania talentu i zdobytej zagranicą wiedzy obejmuje go odrazu i dość szybko następnie zacieśnia swe kleszcze, wyciskając zeń soki żywotne na swą korzyść. Nie zdaje się nam, aby to miało być powodem do ubolewań przesadnych. Można współczuć z młodym muzykiem, gdy się przełamuje w sobie i zmaga z życiem, ale powinno się także i coś innego dojrzeć w tych perypetjach, nad któremi lubimy łzy wylewać, wyrzekając jednocześnie na społeczeństwo, na stosunki, na atmosferę, otaczającą artystę, na losy zawistne, na złość i głupotę ludzką. Naturalnie, że niczego z tych czynników życia nie brakło w Wilnie. Każda jednostka musi swą porcję żółci otrzymać od życia — otrzymał ją i Moniuszko.

Szopen, noszony na rękach za grę swą, pełną uroków, za nadziemskiej piękności improwizacje, za czar towarzyski swej wyjątkowej osobistości, nosił całe oceany cierpień w swych własnych nerwach i w swej wyobraźni, która nie miała może realnych podstaw do stwarzania sobie katuszy nieustannych, ale dręczyła go wspólnie z choremi

nerwami bez odpoczynku. Organizm fizyczny spalał się, a kwiatem tego procesu były przedziwne utwory muzyczne, drżące zarówno wdziękiem powodzeń, jak gorączką udręczeń. Tej wyrafinowanej podniety brakowało twórczości Moniuszki; kłopoty pieniężne trzymały go przy ziemi, poiły codzienną troską, odrywały myśl od wzlotów, unudzały swą pospolitością. Nie miał on w ręku niczego, coby mu mogło na zawołanie przynosić aplauz otoczenia i stwarzać atmosferę podniecających upojeń. O powodzeniach zaś kompozycyj mowy jeszcze nie było wówczas. U wstępu życia wydał kilka piosnek, tu i owdzie improwizował na fortepianie czy na tym tak ważnym w jego życiu eolomelodykonie, ale to były powodzenia (prócz jednej zdobytej w życiu wygranej) tak drobne! W Wilnie nie uważano go z początku za muzyka, bo w oczach sąsiadów, znajomych i nawet może przyjaciół posiadał do estymy wyższy ich zdaniem tytuł — syna obywatelskiego domu. Ale na szczęście dla siebie wyzbył się go stanowczo, przyjmując miejsce organisty w kościele św. Jana. Jakkolwiek pod względem artystycznym nie przedstawiała ta posada żadnego stanowiska, a materjalnie bardzo skromne tylko, to jednak sama decyzja była wiele warta, bo zrywała raz na zawsze ze wszystkiemi dawnemi przesądami towarzyskiemi czy klasowemi, rzuciła go całkowicie w objęcia zawodowej pracy i przygotowała mu drogę ciernistą, po której kroczył, uginając się nieraz, ale w gruncie rzeczy, jak zobaczymy, jednocześnie dojrzewając na swój sposób artystycznie. Nie tak światowo, nie tak górnie, nie w takich blaskach, jak Szopen w Paryżu, ale tak cicho, tak znojnie, tak szaro, jak musiało być sądzone domowej, skromnej, wiernej pieśni nękanego, a w swej niedoli przecież żyjącego ciągle narodu. O, bo wobec twórców jesteśmy bezlitośni. To stara rzecz. Wiemy, że każda kropla cierpień

zapładnia ich twórczość. Karmimy się nią następnie; to, co powstało z cierpienia, staje się nam posiłkiem, użyciem, radością najwyższą. Inaczej i w przyszłości zapewne nie będzie...

Już we dwa lata po ożenku musi Moniuszko o wszystko walczyć, nawet o czas i możliwość oddawaniá się pracy artystycznej. «O moja biedna Omko!» — pisze w tych czasach do żony — «ile cierpień, ile cierpliwości ludzie od nas słabych wymagają...». Bo rodzina zwolna zaczyna przybywać, potrzeby wzrastają. Młody mąż i ojciec jest wprawdzie najmocniej przekonany, że «jedynem szczęściem na tym padole płaczu są nie ziemskie dobra, lecz rozkosze duszy, spokojność sumienia, miłość», ale wie i o tem doskonale, że «trzeba mieć sposób do życia zapewniony». I z pewnością nie co innego, tylko ta konieczność nie pozwala mu zaniedbywać obok lekcyj i pracy kompozytorskiej, i także spraw spadkowych, z któremi ciągle ma coś do czynienia, tak, że nieustannie musi z Wilna do Mińska podróżować, bo tam się te sprawy załatwiają. Niestety, z sukcesem bardzo niewielkim, a z widoczną stratą czasu dla sztuki.

Wilno, w którem osiadł Moniuszko, według słów Każyńskiego, nie było środowiskiem dla artysty. «P. Moniuszko» — pisze Każyński — «nie ma dziś w Wilnie żadnej egzystencji artystycznej, żadnego nawet dla ucha pokarmu — człowiek ten, w naszem niemuzykalnem Wilnie zakopany, wygląda jak brylant, rzucony na polu między chwasty, które blask jego przechodniom pokrywają». Więc też dziwić się nie można, że pod wrażeniem niedawno ukończonych studjów w Berlinie marzyło się Moniuszce o stolicy, o wielkiem mieście, w którem mógłby swobodniej i z większym pożytkiem moralnym i materjalnym pracować.

W sierpniu roku 1842 zakrzątnął się istotnie około zrealizowania swych śmiałych projektów. Niestety, nie powiodło mu się. Bytność w Petersburgu przyniosła całkowite rozczarowanie: Lwoff, osobistość wszechwładna w teatrze, «nie widzi potrzeby, żeby mu ktoś, przyjechawszy z Wilna, w jego gospodarstwo się wtrącał». Dostrzegł to Moniuszko, ale mimo wszystko usiłuje, stara się, postanawia nie wzgardzić żadnem, choćby najskromniejszem miejscem. Wkońcu nadzieje zawiodły, pieniądze się wyczerpały, powrót do Wilna do «Omki, Elki i Kazia» (dwoje dziatek było już wówczas w domu), «do Mamy i do Papy», jak się wyraża z humorem, musiał nastąpić i przerwać zuchwałe zamiary wobec stolicy, kto wie, czy nie z ukrytą na dnie serca radością, bo jednak ten Petersburg bez rodziny był mu przecież nieznośny. Lecz z tego to mamy chyba dostatecznie powodu radować się jak najbardziej! Moniuszko w Petersburgu byłby dla Polski przepadł niewątpliwie. Czyż bo nie stało się z innymi podobnie, z Kozłowskim przed laty i z Każyńskim! Niechże więc dalej na ciasnem wileńskiem podwórku łamie się, walczy i wyrabia...

W jakim porządku tworzył kompozycje tych kilku pierwszych lat wileńskiego okresu, nie wiemy dokładnie. Powstawały operetki: najwcześniejszy, bez kwestji, *Nocleg w Apeninach,* następnie: *Ideał, Loterja, Karmaniol, Nowy Donkiszot,* pisane dla scen prowincjonalnych (trupa Szmidkopfa), a nadto ilustracje muzyki dla wileńskiego teatru do dramatów (*Kasper Hansen* i inne). Bo rząd w roku 1845 zezwolił na otworzenie teatru. Utwory te trzymały się dość przeciętnego stylu, zbliżonego do francuskiego typu, lecz niekiedy potrącającego i o melodyjny styl Webera. Popularny w Niemczech styl opery pół-serjo chodził drogami podobnemi; czy Flotow np. był niemiecki? Pracując jednakże nad pieśnią, wydając pokolei

STANISŁAW MONIUSZKO

(litografja paryska)

Ze zbiorów Warszawskiego Tow. Muzycznego

BIBLIOTEKA NARODOWA
BN

trzy śpiewniki, Moniuszko stykał się z poezją «najlepszych polskich poetów» i instynktownie czuł, że tu trzeba dać koniecznie barwę swojską i wyładować z siebie to wszystko, co pod wpływem wrażeń dzieciństwa w wyobraźni się nagromadziło i czekało na chwilę przyjęcia dotykalnych kształtów. Operetki o rozmaitych słabiutkich tekstach *(Nocleg w Apeninach* nie był też czem innem, jak drobnostką, która w jakimś słabszym momencie spadła z pióra autora *Zemsty)* rozgrywały się zwyczajnie na obcym gruncie, bardzo też rzadko spotykamy tu jakieś rytmy i tonalne typy swojskie. Ale z pieśniami było inaczej. Bez kolorytu miejscowego nie można sobie było wyobrazić ani *Świtezianki,* ani *Panicza i Dziewczyny,* ani *Trzech piosnek wieśniaczych.* Typ więc swojski dojrzewał w jego umyśle, aby po pewnym czasie skoncentrować się w większem dziele. Tem dziełem była *Halka,* o której niewątpliwie wcześniej myśleć zaczął, niż to twierdzą biografowie, oznaczający 1847 jako rok jej powstania. Już bowiem pod datą 1844 roku pisze Czesław Moniuszko wiersz pochwalny na cześć swego syna: *Do autora śpiewnika domowego,* w którym ostatnia zwrotka zapowiada sukcesy *Halki,* rozpoczynając się od słów: *A gdy Halkę posłyszeli, żeś jest mistrzem powiedzieli.* Ten częstochowski kwiatek, sympatyczny zresztą wyraz podziwu ze strony człowieka, dość oddalonego od sztuki, uprawianej przez syna, ma przy końcu dopisek, uczyniony później: *Przepowiednia się sprawdziła, kiedy ją zagrano w Warszawie w lat piętnaście.* Jeżeliby można wierzyć temu dopiskowi, to w rodzinie już w roku 1843 wiedziano o zamiarze napisania *Halki.*

Ale na rok 1843 przypada publikacja pierwszorzędnej wagi, mianowicie *Śpiewnik domowy,* będący dla polskiej pieśni pełnem znaczenia zapoczątkowaniem nowego okre-

su. Mimo bowiem istnienia dość nawet licznych piosnek muzyków zawodowych, pieśni w szerszem i głębszem znaczeniu tego słowa nie było. Jeżeli za najwybitniejsze zjawisko na tem polu musimy uważać wspomniane poprzednio *Śpiewy historyczne,* to jednak niewysoki ich poziom i nadal nie zmienił się w pieśni. Pojawiły się prace Elsnera i Kurpińskiego o metryczności polskiego języka i o prozodji, Konserwatorjum warszawskie uprawiało naukę śpiewu i naukę teorji, ukazywali się zdolni śpiewacy i muzycy, biegli zwłaszcza fortepianiści, pieśń jednak nie wzrastała, mimo, że rozkwit literatury naszej powinien ją był użyźnić. Nie traktowano tekstu starannie pod względem prozodji i deklamacji, w melodji nadużywano rytmu mazurka, duch poezji nie zdawał się obowiązywać kompozytorów. Nawet czysto zewnętrzna strona kompozycji szwankowała w porównaniu do postępów zagranicy. Towarzyszenia do śpiewu ograniczało się do najskromniejszych akordów, pobrząkiwanych gitarowo, bo każdy z poważnych nawet muzyków, jak Każyński, Dobrzyński lub Nowakowski, musiał się liczyć z brakiem pianistów, zasiadających do akompanjowania. Stan ówczesnej literatury pieśniowej nie poprawiłby się wcale, gdybyśmy do niej wciągnęli nawet 17 pieśni Szopena, gdyż Szopen nie przywiązywał do nich wagi i za życia swego nie ogłaszał ich drukiem, jakoż wyszły dopiero znacznie po jego śmierci, a więc i po ukazaniu się *Śpiewnika domowego* Moniuszki.

Według Walickiego, osób śpiewających na Litwie było bardzo niewiele, jeżeli śpiewano coś ponad popularne piosenki, to chyba włoskie lub francuskie arje, co do polskich, to były to melodje zwrotkowe, pod które podkładano po kilkanaście nieraz najrozmaitszych tekstów bez śladu jakiejkolwiek umiejętności lub smaku. Śpiewy El-

snera i Kurpińskiego nie zachodziły z Warszawy na Litwę, a szczytem domowej twórczości ówczesnej miała być Ignacego Platona Kozłowskiego *Duma o hetmanie Kosińskim* (słowa Zalewskiego). Wprawiała ona w zdumienie ówczesnych miłośników muzyki szczegółami swego akompanjamentu, naśladowaniem tętentu kopyt końskich, wystrzałów armatnich i jęku ponurych dzwonów. O jej wartości trudno dziś sądzić, w najlepszym razie możnaby jej przyznać, że obudziła pojęcie o czemś, poza najprymitywniejszemi śpiewkami leżącem. Bo i wydawnictwo wileńskiego *Dziennika Muzycznego* dostarczało jedynie rzeczy bez wartości.

Gdy Moniuszko, osiadłszy w Wilnie, począł w świat puszczać pierwsze swoje pieśni, łatwo przypuścić, że co najmniej wśród kilkudziesięciu osób musiały one obudzić zajęcie. *Świtezianka* wywołała również zdumienie. Zachwycano się oryginalnością pomysłów i melodyjnością utworu, ale uskarżano się na trudność akompanjamentu. Z wydawaniem też nie szło gładko. Żaden nakładca wileński nie chciał drukować utworów, nawet gdyby je miał od kompozytora w podarku otrzymywać, gdyż zachwyt kilkudziesięciu osób nie wystarczał na pokrycie kosztów nakładu. W Warszawie imię młodego muzyka nie było jeszcze znane, komunikacja z nią dość trudna, berliński zaś «Bote & Bock», pierwszy nakładca kompozycyj Moniuszki, nie zrobiwszy na nich dobrego interesu, nie był już skory do wydawania dalszych. Nie pozostało zatem, jak chwycić się innego środka i drogą prenumeraty wydawać i rozpowszechniać śpiewniki. Dopiero powtórne tychże wydania znalazły chętnych nakładców: Zawadzkiego w Wilnie, Friedleina w Warszawie, Gebethnera i Wolffa, aż wreszcie od 1858 roku ukazywać się zaczęły dalsze, obok których wychodziły także i pieśni oddzielne.

Już na samej ilości tych pieśni możnaby oprzeć twierdzenie, że w Moniuszce powstawał przedewszystkiem pieśniarz. Silniejszym dowodem tego jest charakter twórczości jego, zarysowujący się stanowczo już we wczesnej młodości. Była to bowiem z urodzenia natura melodysty-słowianina, pragnącego wyśpiewać się szeroko. A impulsywność, objawiająca się przytem, zbliża kompozytora słowiańskiego raczej ku rasie południowej, niż ku Germanom, którzy do swej wysokiej kultury muzycznej doszli drogą intelektu. Pieśniarstwo niemieckie dawne i nowoczesne nosiło i nosi na sobie zawsze charakter przeważającej refleksyjności, literackości, nawet z poza uczucia wyziera u nich zawsze filozofja. *Lied* jest też czemś innem, niż francuska *mélodie* lub *romance*, niż włoska *Canzona* lub polska *piosnka, śpiewka* czy *dumka*. Czy wymieniwszy pieśniarzy, jak Schumann, Franz, Cornelius, Brahms, Jensen, Wolff, Reger lub Strauss, możnaby ich gołosłownie nazwać melodystami? Nie, tę nazwę możnaby dać jedynie Schubertowi, młodzieńczemu, prostemu, gorącemu, jasnemu zawsze i wszędzie. Różnica między nim a Moniuszką leży głównie w tem, że Schubert od dzieciństwa wychowywał się w atmosferze wysoce muzykalnej, której kulturę zdobywać musiał Moniuszko dla siebie w wieku znacznie późniejszym. Poza tem można ich śmiało nazwać braćmi po pieśni.

Ukazanie się *Śpiewnika domowego* miało już w owym czasie znaczenie niemałe, a jeżeli nie zjednało odrazu wielkiego popytu pieśniom młodego kompozytora, to zwróciło uwagę krytyki na niego i postawiło go w oczach Polski na stanowisku zawodowego kompozytora. Boć przecie wiadomo, że muzyków warszawskich jeszcze około roku 1850 przekonywać dopiero trzeba było, że Moniuszko nie jest sobie jakimś tylko dyletantem z zapadłej Litwy...

STANISŁAW MONIUSZKO

(portret Andriollego)

Ze zbiorów Warszawskiego Tow. Muzycznego

BIBLIOTEKA NARODOWA
BN

Śpiewnik domowy dał powód do zbliżenia się dwóch ludzi, później przyjaźnią i wzajemnym na siebie wpływem blisko złączonych: Moniuszki i Józefa Sikorskiego. Stosunek autora *Śpiewnika* do krytyki był zawsze pełen taktu i godności. Wypływało to jednak raczej z usposobienia Moniuszki, niż ze szczególnej uprzejmości krytyki wobec niego. Jak zwykle, tak i w tym wypadku nie zaniedbywała ona urozmaicać pochwał swoich tu i owdzie wtykanemi szpileczkami. On po większej części nie zdawał się zgadzać z wypowiadanemi przez recenzentów zdaniami, jedynie stosunek do Sikorskiego był inny. Zdanie jego cenił, zarzuty uważał za słuszne (były też istotnie słuszne prawie zawsze), pochwały stawały się dlań zachętą; a po pewnym czasie zaprzyjaźnił się z nim osobiście, mimo, że przyjaciel, jakkolwiek zawsze życzliwy i delikatny, prawdy nie ukrywał, a na punkcie zwłaszcza tekstów i librettów wydawał nierzadko sądy nawet bardzo ostre.

Józef Sikorski, starszy od Moniuszki o cztery lata, w czasie zawierania znajomości listownie (1845) mieszkał w Warszawie, pisywał do *Gazety Codziennej,* recenzja zaś jego o *Śpiewniku,* obszerna i gruntowna, ukazała się anonimowo w *Bibljotece Warszawskiej* w roku 1844 (zeszyt listopadowy) pod nagłówkiem *Pieśni polskie.* Uderza w niej istotnie znajomość rzeczy, a sąd niejednokrotnie zagłębia się sumiennie w budowę kompozycji, stosunek muzyki do tekstu, ocenia pomysły melodyjne i opracowanie ich całości. Sikorski otrzymał wykształcenie muzyczne w Warszawie, głównie od pianisty Jawurka, bardzo pracowicie studjował teorję kompozycji, ale autodydaktycznie, bo jedynie z pomocą znanego dzieła Marksa *Musikalische Komposition.* W kompozycji nie doprowadził wprawdzie do żadnych wybitniejszych rezultatów, ale krytyki i kilka dziełek teoretycznych w zakresie muzyki (*Doręcznik muzyczny*

1852), a nadewszystko tygodnik *Ruch Muzyczny,* wydawany od 1857—1863, otoczyły imię jego zasłużoną powagą.

Uwagi, z jakiemi Moniuszko u wstępu do życia artystycznego się stykał, niezawsze i niebardzo mogły mu pomagać do zorjentowania się krytycznego wobec swych utworów. Na szczęście miał swoje własne poglądy, a nawet swoje sposoby dość osobliwe badania efektu (bo trudno powiedzieć: wartości) utworów własnych, miał też wrodzoną skromność, chroniącą go od zbyt łatwego ich przeceniania. Gdy jednak czytać musiał nawoływania do powściągliwości w akompanjamentach, pisane wprawdzie nie przez muzyka, ale przez człowieka tak wielkiej powagi, jakim był w owych czasach Kraszewski, to trudno sobie wyobrazić, aby nie odczuł przykrości, a już co najmniej pewnego zdziwienia, że do sprawy tak ściśle artystycznej miesza się ktoś niezawodowy. Kraszewski między innemi następujące wyrzekł słowa:

«Mamy przed sobą *Świteziankę* p. Moniuszki i kilka innych prób jego melodyj, pełnych wdzięku, dramatyczności i siły. Z nich wnosząc, o zapowiedzianym i obiecanym śpiewniku najpiękniejsze mamy nadzieje. Prosilibyśmy tylko szanownego kompozytora, aby, mając wzgląd na przyszłą i pożądaną popularność tych śpiewów, uczynił je, o ile możności, przystępnemi dla ogółu, u nas mało usposobionego i niechętnie walczącego z najmniejszą trudnością. Prostota nie ekskluduje ani wdzięku, ani siły, ani sztuki nawet (biorąc ten wyraz w zwykłem jego znaczeniu). Chcielibyśmy, aby natchnione utwory p. Moniuszki zastąpiły miejsce tych bladych, bezbarwnych śpiewek warszawskich, których tyle widzimy na każdym fortepianie, tyle słyszymy zawsze jednako płynących po wierzchu duszy i nie mogących się docisnąć do jej środka. Dlatego

to prosimy p. Moniuszkę, oby się zniżył do pojęć ogółu i uczynił łatwym. Stopniowo, później będzie się mógł, oswoiwszy swych czytelników, podnieść do trudniejszych kompozycyj».

Czytając to, trudno nie przypomnieć sobie dwu innych jeszcze wypadków, dających, podobnie jak słowa Kraszewskiego, dużo do myślenia. Jakkolwiek bowiem dla każdego muzyka wszelkie powstrzymywanie twórczości od postępu, wszelkie nakładanie cugli na tworzącego kompozytora, wszelkie obniżanie sztuki dla celów praktycznych, muszą być niezaprzeczenie przykre, bo są istotnie niezgodne z wyższem pojmowaniem celów artystycznych, to jednak trudno nie zastanowić się nad tem, czy przypadkiem ludzie, odzywający się w ten sposób, nie mieli w tem bodaj częściowo jakiejś słuszności. I tak, jeżeli Mikołaj Gomółka napisał na swoich psalmach:

Nie dla Włoch, dla Polaków,
Dla naszych prostych domaków,

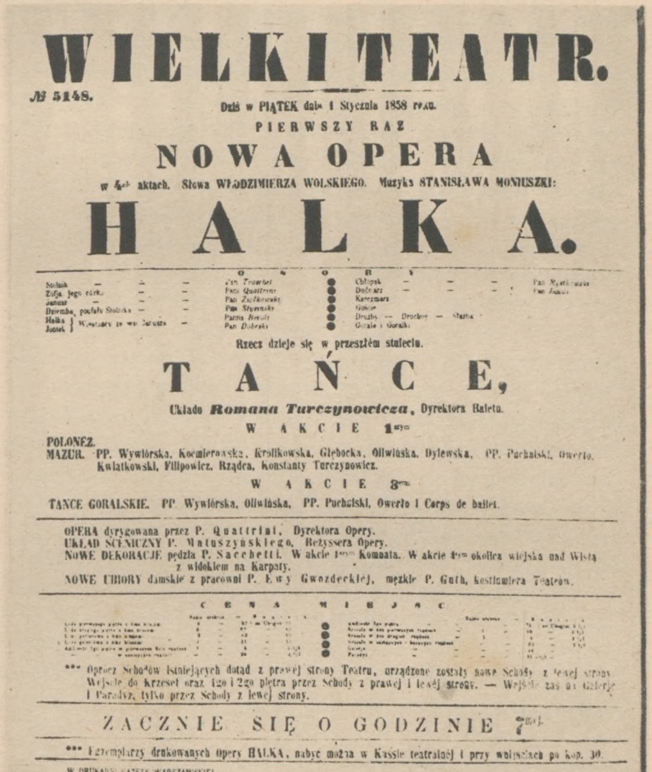
a w dwieście lat później bardzo podobnie wyraził się Maciej Kamieński, pisząc w dedykacji *) swej *Nędzy uszczęśliwionej:*

«Te śpiewy nie są pisane po modnemu dla krytykusów, ale dlatego, aby także Polacy śpiewali»,

to z pewnością leżała w tem głębiej ukryta przyczyna, a był nią niski poziom kultury muzycznej w Polsce. Niestety, tak samo w XVI, jak w XVIII stuleciu! Nie inne westchnienie kryje się i w słowach Kraszewskiego, wyrzeczonych w XIX w. Bo trudno przypuszczać, aby człowiek tej miary, co autor *Rachunków*, żyjący w takiem środowisku artystycznem jak Drezno, chociaż sam wykształ-

*) Królowi Stanisławowi Augustowi.

cony w muzyce tylko jako miłośnik, nie uczuwał silnej jakiejś konieczności, jeżeli taką uwagę zrobił kompozytorowi, wchodzącemu w świat pod jego jak najświetniejszemi auspicjami. Uśmiechamy się zazwyczaj na te uwagi, odnajdując w nich pewną ekskuzę niedostatków ze strony kompozytorów. Prof. Jachimecki czyni podobnie w swej książce (*Stanisław Moniuszko,* str. 33), ale przecież przyznaje, że Kraszewski znał naszych miłośników muzyki nienajgorzej i że właściwie miał słuszność. Czy to jednakże równało się aż «podcinaniu skrzydeł natchnienia Moniuszki», o tem pozwalam sobie wątpić. Jeżeli już bowiem poprzednio nazwałem Moniuszkę melodystą, par excellence melodystą, to dlatego, że zdaniem mojem, komponując, trzymał się on niezaprzeczenie postępowania prymitywnego, t. j. pod wpływem rytmu i miary pierwszej zwrotki wynajdywał do niej melodję, która następnie stawała się główną, zasadniczą, powracała, ile razy powtórzyć ją było można, i rozwijała się w boczne gałązki, o ile zachodziła tego potrzeba. Nie przypuszczam, ażeby chęć zdobycia jakiegoś efektu opisowości czy kolorystyki uwodziła do tego stopnia Moniuszkę, iż miałby pod jej wpływem tracić z oka melodję i jej budowę. Byłoby to zupełnie sprzeczne z jego naturą, naturą śpiewaka ludowego. A jakkolwiek nie mam bynajmniej zamiaru zapoznawać w nim muzyka, świadomego stanu pieśni w Niemczech, muzyka o ambicjach dorównywania współczesności, to jednak zawsze przypisywałbym poczuciu melodji i przywiązaniu do niej większą wagę, niż wszystkim wpływom bardziej zewnętrznym. Dlatego nie wydaje mi się, ażeby Moniuszko miał się czuć spowodowanym do całkowitego puszczenia mimo uszu rady Kraszewskiego. Są zaś w drugim *Śpiewniku* już nawet ślady widoczne pewnych usiłowań w tym kierunku. I bardzo prawdopodobna rzecza



WIELKI TEATR.

№ 5148.

Dziś w PIĄTEK dnia 1 Stycznia 1858 roku.

PIERWSZY RAZ

NOWA OPERA

w 4ch aktach. Słowa WŁODZIMIERZA WOLSKIEGO. Muzyka STANISŁAWA MONIUSZKI:

HALKA.

OSOBY

Stolnik — Pan Troszel
Zofja, jego córka — Panna Quattrini
Janusz — Pan Ziółkowski
Dziemba, pełnomocnik Stolnika — Pan Stysiński
Halka, Jontek [illegible] — Panna Rivoli, Pan Dobski
Chłopek — Pan [illegible]
Dudarz — Pan [illegible]
Karczmarz
Goście
Drużby — Drużbowie — Swatka
Górale i Góralki

Rzecz dzieje się w przeszłém stuleciu.

TAŃCE,

Układu **Romana Turczynowicza**, Dyrektora Baletu.

W AKCIE 1szym

POLONEZ.
MAZUR. PP. Wywiórska, Kosmierowska, Królikowska, Głębocka, Oliwińska, Dylewska, PP. Puchalski, Owerło, Kwiatkowski, Filipowicz, Rządca, Konstanty Turczynowicz.

W AKCIE 3cim

TAŃCE GÓRALSKIE. PP. Wywiórska, Oliwińska, PP. Puchalski, Owerło i Corps de ballet.

OPERA dyrygowana przez P. Quattrini, Dyrektora Opery.
UKŁAD SCENICZNY P. Matuszyńskiego, Reżyssera Opery.
NOWE DEKORACJE pędzla P. Sacchetti. W akcie 1szym Komnata. W akcie 4tym okolica wiejska nad Wisłą z widokiem na Karpaty.
NOWE UBIORY damskie z pracowni P. Ewy Gwozdeckiej, męzkie P. Guth, kostiumiera Teatrów.

CENA MIEJSC

*** Oprócz Schodów istniejących dotąd z prawej strony Teatru, urządzone zostały nowe Schody z lewej strony. Wejście do Krzeseł oraz 1go i 2go piętra przez Schody z prawej i lewej strony. — Wejście zaś do Galerji i Paradyz, tylko przez Schody z lewej strony.

ZACZNIE SIĘ O GODZINIE 7mej.

*** Egzemplarzy drukowanych Opery HALKA, nabyć można w Kassie teatralnéj i przy wejściach po kop. 30.

W DRUKARNI GAZETY WARSZAWSKIEJ

Pierwszy afisz „HALKI" w Operze warszawskiej

Ze zbiorów Warszawskiego Tow. Muzycznego

BIBLIOTEKA NARODOWA
BN

jest i to, że młody kompozytor rad był nawet, iż jakaś powaga usankcjonowała prostotę, do której czuł niezaprzeczenie żywą inklinację, gdy tymczasem ambicje świeżo wykształconego zagranicą muzyka ciągnęły w stronę zdobytej właśnie mądrości i nakazywały się nią czasem pochwalić, czasem zaś z przyjemnością a szczęśliwie posłużyć. Bo nie wyobrażam sobie, aby Moniuszko posiadał narówni z Mendelssohnem, Schumannem i Brahmsem wyrobioną technikę wyobraźni muzycznej, pozwalającą na to, aby pieśń ukazywała się w niej całkowita, ze wszystkiemi swemi szczegółami harmonicznemi i instrumentalnemi. Więcej wprawy mógł nabrać później dopiero. W niektórych ówczesnych pieśniach dostrzegam, jak mi się zdaje, dość wyraźnie niewspółczesność powstania melodji i akompanjamentu. Głównie uderza mnie to w słynnej i bardzo zresztą pięknej *Prząśniczce*. Najładniej wydaje się ona w instrumentalnym układzie, jak ją w swej doskonałej transkrypcji fortepianowej podał Henryk Melcer, a to z powodu, że w oryginale, chcąc uwydatnić deklamacyjną stronę pieśni, trzeba wziąć tempo nieco wolniejsze, na czem traci charakterystyczna figura akompanjamentu; naodwrót zaś, wziąwszy za podstawę żywość akompanjamentu, rezygnuje się już tem samem z wolniejszego tempa, właściwego śpiewanej melodji, wskutek czego słowa poezji dla słuchacza przepadają w połowie, bo się tłoczą zbytnio w ustach śpiewaka.

Wśród pieśni, zawartych w *Śpiewnikach* lub wydanych oddzielnie (*Śpiewników* jest według wykazu Sekcji Moniuszkowskiej przy Towarzystwie Muzycznem Warszawskiem 12-cie, a mieszczą one w sobie pieśni 262), znajdujemy wielką ilość utworów pierwszorzędnej wartości. Wogóle dają się one podzielić na następujące działy: ballady, pieśni poważne, pieśni charakterystyczne i humory-

styczne, sielanki, dumki, ulotne, w treści najrozmaitsze. Pierwsze z nich, pod względem rozmiarów najszersze i z tego powodu najmniej przystępne, stosunkowo są też i najmniej znane, z wyjątkiem popularnych *Czatów* i *Budrysów*. A jednak *Rybka*, ballada również do słów Mickiewicza, swoją wartością artystyczną zasługuje na większą uwagę wykonawców, niż się do niej przykłada zwyczajnie z powodu długości, nużącej może nieco słuchacza. Inne pieśni, wyjąwszy *Treny* do słów Kochanowskiego (Sikorski wynosi je ponad ich wartość istotną), przedstawiają się naprzemian pod postaciami krakowiaka, poloneza, mazurka lub dumki. Spotykamy nadto i ruch zbliżony do marsza *(Czarny krzyżyk, Pieśń rycerska, Stary kapral)*, istnieje też jeszcze pewien typ osobny w takcie 12-to ósemkowym, ten jednak, z wyjątkiem bardzo ładnej *Zosi sieroty* i popularnego *Znasz li ten kraj*, przedstawia się może najmniej udatnie, a czasem nawet sucho *(Do Wilji)* i bezbarwnie. Widocznie rytmy o pochodzeniu tanecznem najsilniej podniecały Moniuszkę. Jest on niezrównanie świeży w krakowiakach *(Wesół i szczęśliwy, Na Wawel, Wiosna)*, a w dumkach rzewny i serdeczny *(Kozak, Wędrowna ptaszyna, Dwie zorze)*. Znakomite w swoim rodzaju są utwory charakterystyczne, jak *Maciek* lub *Dziad i baba*. W pierwszym maluje kompozytor przepysznie fantazję chłopską, szalejącą pod wpływem bólu. Jest to może jedyny utwór Moniuszki o ponurym kolorycie a rytmie krakowiaka. Całość bardzo oryginalna. Mógłby ten *Maciek* znacznie później powstać, a imponowałby swoim modernizmem. *Dziad i baba* to znowu doskonała humoreska, w tonie gawędy trzymana, prosta, spokojna, dobroduszna, a przytem ironji pełna. Rzecz doskonale skomponowana i arcyswojska, trudnoby było przytem wykazać, czy jakiś utwór obcej literatury mógł tu za wzór służyć

Moniuszce. Bo z balladami ma się rzecz inaczej. Znał niewątpliwie Löwego kompozycje, obiegające w owych czasach całe Niemcy. Że zaś *Polnische Balladen,* zawierające cały szereg ballad Mickiewicza, przetłumaczone są i skomponowane tak ściśle miarowo, iż mogą być bez zmian śpiewane równie dobrze po niemiecku, jak po polsku, przeto nic dziwnego, że między *Czatami* Löwego a *Czatami* Moniuszki powstały podobieństwa znaczne, lecz poprostu nieuniknione. Mimo to moniuszkowskie *Czaty* mają dla naszej wyobraźni muzycznej uroku bezporównania więcej.

O POŁUDNIU

Wśród nieustannych trosk życia w Wilnie, kłopotów domowych i zawodowych, a już, co najgorsza, powtarzających się ciągle podróży do znienawidzonego Mińska w celu spełnienia obowiązków zapobiegliwego o los rodziny ojca, upłynęło lat kilka bez większych wydarzeń i bez większych radości — familijnych może tu lepiej nie liczyć — poza ukazaniem się jakiegoś wydanego zeszytu pieśni lub wystawieniem którejś z operetek na prowincjonalnych deskach. Dopiero rok 1846, do którego wracamy po małem naruszeniu chronologji, spowodowanem *Śpiewnikami,* przynosi panu Stanisławowi coś więcej ponad szarą codzienność. W Warszawie w jesieni wystawiają *Loterję,* już poprzednio w Mińsku przez Schmidkopfa wystawioną. Naturalnie staje się to powodem do odwiedzenia Warszawy i załatwienia kilku związanych z tem projektów. Nadchodzi zatem nareszcie chwila zapoznania się z Sikorskim. Młodzi ludzie zaprzyjaźniają się, zamiłowanie do muzyki, wspólność poglądów na sztukę i jej poważne cele, zbliżone upodobania, równa siła umysłów — łączą ich i wytwarzają stosunek szczerości i prawdomówności.

Operetka Moniuszki podobała się w Warszawie średnio; Sikorski w swej recenzji silnie podkreślił talent Moniuszki, bardzo natomiast potępił librecistę. Nie miało to

P. RIVOLI w „HALCE" (1858)
(Rysunek Ant. Zaleskiego)

BIBLIOTEKA NARODOWA
BN

jednak żadnych następstw ujemnych. *Loterja* nie mogła się była utrzymać. Dopiero znacznie później, bo w roku 1903 wykonano ją kilkakrotnie na estradzie Filharmonji Warszawskiej pod batutą Prohazki, jako rodzaj hołdu dla pamięci jej autora, ale więcej grana nigdzie nie była. Bezpośrednio po premjerze młody kompozytor, widocznie już samem wystawieniem swej operetki zachęcony do dalszej pracy, zaczął na serjo poszukiwać librecisty. Bardzo to prawdopodobne, że z myślą o *Halce* nosił się już od lat kilku, ludowa ta bowiem heroina mogła mu już być znana od czasu, gdy się po raz pierwszy w literaturze ukazała w obrazie dramatycznym *Góralka* K. Wł. Wójcickiego. Ale dopiero teraz przyszło do urzeczywistnienia projektu. Wolski poemat swój, na tle opowieści Wójcickiego napisany, przerobił na libretto dla Moniuszki. Miało się to stać w przeciągu czterech dni, w co uwierzyć łatwo, wziąwszy do ręki libretto; Wolski zresztą nad niczem dłużej posiedzieć nie umiał. Kompozytor zaraz w tymże roku zabrał się do pracy i dwanaście numerów swej *Halki*, pierwotnie dwuaktowej, naszkicować musiał bardzo szybko, jeżeli już w marcu roku następnego robi wyciąg fortepianowy, jak o tem Sikorskiemu w imieninowym liście donosi, a wkońcu instrumentuje kompozycję, aby w lecie do Warszawy się udać z gotową partyturą. Podróż ta jednakże nie przyniosła żadnego rezultatu, bo jakkolwiek obiecano *Halkę* wystawić «za dwa miesiące», to jednak opera przeleżała się w archiwum przeszło lat dziesięć. Dobrze też uczynił Moniuszko, że, nie czekając na Warszawę, zdecydował się przedstawić ją publiczności na estradzie koncertowej w Wilnie, do czego też przyszło istotnie dnia 1-go stycznia roku 1848.

Przyjęcie tej pierwszej *Halki* w Wilnie było bardzo gorące. Sądząc z listów Moniuszki, stało się dlań nawet

podnietą do dalszego tworzenia, podnietą silną i stanowczą, naprzekór zawiści ludzi małostkowych, obudzonej powodzeniem. Na szczęście nie brakowało w Wilnie i przyjaciół, oddanych mu całą duszą. Do takich zaliczał autor *Halki* przedewszystkiem Bonoldiego, nauczyciela śpiewu, z pochodzenia Włocha, lecz polskiemu społeczeństwu i polskiej sztuce życzliwego nad wyraz. Moniuszko nazywa go w liście do Sikorskiego «więcej niż rodzonym bratem» i tak pisze o przedstawieniu *Halki:*

«Wyobraź sobie, że były niektóre chwile prawdziwego przejęcia się zgrozą publiczności, która, mając przed sobą libretto drukowane i słysząc muzykę, resztę uroku musiała dopełniać wyobraźnią, poczęści wcale niewprawną do tej gimnastyki. Powiadają ludzie, że cały drugi akt ma być doskonały — a uczucie po wysłuchaniu całości nie ma być żadne przyjemne, tylko jakieś straszne (unheimlich), niespokojne i zacierające się zwolna, jakby po szczęśliwem przebyciu groźnej katastrofy».

Z listu tego dowiadujemy się także, iż wykonanie to przyszło do skutku dzięki dobrej woli czterdziestu osób, które nie szczędziły zachodu, aby według możności wykonać rzecz jak najlepiej. Byli to «muzycy z orkiestry, śpiewacy kościelni, kilku amatorów», a na ich czele nieoceniony Bonoldi, barytonista, pierwszy Jontek, bo partję tę dopiero później przerobił Moniuszko na tenorową. Dopiero w siedem lat później wystawiono tęż *Halkę* w teatrze wileńskim (16 lutego 1854), zawsze jeszcze dwuaktową, gdyż jej uzupełnienie nastąpiło dopiero w okresie ostatecznych przygotowań do premjery warszawskiej. Ponieważ najznakomitszy jej akt, dzisiejszy III (w górach), powstał dopiero przy tem powtórnem opracowaniu opery, przeto o jej całości pomówimy we właściwem pod względem chronologicznym miejscu.

Niema wątpliwości, że następne dziesięciolecie (1848—1858) było dla Moniuszki okresem dojrzewania, okresem bardzo żywego wzrastania siły jego twórczej. Podniecona sukcesem wileńskiej *Halki,* pragnęła się ona wyładować jak najśpieszniej, wynajdując ujście we wszystkich możliwych dla siebie kierunkach. Ale mimo wszystko, teatry polskie były pozamykane jakby jakąś nieprzyjazną mocą, o obcych zaś marzyć zaledwie wolno było tylko, bez realnej możności przeniesienia tych marzeń na grunt rzeczywisty: Bonoldi na wszelki wypadek dorabiał do *Halki* tekst włoski... Nie można się jednak dziwić, że wobec tych trudności autor pozostawił nietylko ją, lecz i wogóle scenę na jakiś czas w spokoju, a zajął się kantatą, jedyną formą w jego stosunkach dostępną, możliwą do zrealizowania. Bo jakże tu opór stawiać, jak walczyć z przeszkodami, których naprawdę nie był mocen przezwyciężyć! Zainteresowany żywo *Witolraudą* J. I. Kraszewskiego, zaczął pracować nad trzema kantatami mitologicznemi, jakoż powstały niedługo potem *Milda, Nijoła i Krumine,* a z *Mildą* udał się autor już w roku 1849 do Petersburga. Tu wykonano ją dobremi siłami i bardzo starannie a przy takiem zainteresowaniu się wysokich sfer stolicy, że koncert ten mógł zaliczyć śmiało do najpiękniejszych chwil swego żywota. Świat artystyczny petersburski zachował się wobec niego po koleżeńsku, krytyki przyznały mu wysokie uzdolnienie kompozytorskie, wrażenie ogólne było jak najlepsze. W koncercie wykonano przed *Mildą* jeden z najpiękniejszych utworów instrumentalnych Moniuszki — uwerturę *Bajkę,* jak ją znamy i podziwiamy: kształtną, smukłą i przejrzystą w budowie, a szlachetną i poetyczną w treści. W *Mildzie* główną partję śpiewała p. Ducpétiaux, partję barytonową — przywieziony z Wilna Bonoldi. Koncert ten dano dwukrotnie, a że na drugim obecny był ówczesny

następca tronu (późniejszy car Aleksander II), przeto cała arystokracja starała się poznać Moniuszkę, Glinka zaś i Dargomyżski, koryfeusze świata muzycznego zasypywali go wyrazami uznania. Ale z tem wszystkiem koncert ten nie przyniósł mu korzyści realniejszych, ani dochodu, ani widoków dość bliskich dla *Halki,* co najwyżej trochę rozgłosu i, jako widomy znak nieproduktywnej życzliwości sfer rządowych, pierścień od następcy tronu, któremu *Milda* została złożona z dedykacją. Kłopotów z koncertem w Petersburgu miał Moniuszko bardzo dużo, mimo pomocy Każyńskiego. Ale jeszcze smutniejsze następstwa koncertu petersburskiego czekały go w Wilnie. Uskarża się biedny nasz mistrz na nie w liście do Walickiego w słowach następujących:

«Podróż moja do Petersburga nietylko nic nie pomogła, ale nawet wiele zaszkodziła. Usłużono mnie doskonale — rozgłoszono, że na tę zimę wyjeżdżam do stolicy, że sukcesję w Mińskiej gubernji obejmuję, o innych mniemanych powodzeniach, że nie wspomnę, skutkiem czego pozabierano mi wszystkie lekcje, jakby chciano dać do zrozumienia: nie jedź, błaźnie, z koncertami, a ja ku wielkiemu oburzeniu Bołtuciowej cały dzień próżnuję, a wieczorem odpoczywam».

W tych słowach mieści się, jak widzimy, cały obraz życia wileńskiego: jakieś mizerne istoty mają coś zawsze do rozpowiadania światu i skrytykowania, ale, jak się zdarzy, to i odebrać zarobek potrafią i dokuczyć do żywego. Ruch tylko koncertowy był w tym roku bardziej zajmujący, niż kiedykolwiek, pojawiła się między innemi Zofja Bohrer, pianistka, o której Moniuszko wyraża się z entuzjazmem. Zresztą pisze dalej piosenki i utwory kościelne, kłopocze się wystawieniem *Nowego Don Kiszota* we Lwowie, nie z tego jednakże powodu, jakoby mu o dobroć szło wyko-

STANISŁAW MONIUSZKO

(Obraz St. Lenca)

Własność Filharmonji Warszawskiej

BIBLIOTEKA NARODOWA
BN

nania, lecz z obawy o swój utwór, który mu się przy obecnym wzlocie twórczości i wzmożeniu krytycyzmu własnego wydaje tak samo słabą robotą, jak inne operetki. «Myśli błazeńskie, instrumentacja ohydna, co to będzie!» — pisze w liście do Sikorskiego. Wypowiedzenie się bardzo charakterystyczne i ciekawe, rys silny w obrazie wewnętrznym artysty...

Lata dalsze między pierwszem przedstawieniem *Halki* w Wilnie a epokową jej premjerą w Warszawie snują się rozmaicie. Moniuszko urządza czasem koncerty kompozytorskie n. p. w Druskienikach, odwiedzanych dla kuracji, to znowu zakłada «Towarzystwo św. Cecylji», mające Wilnu kiedyś w przyszłości przynieść wielkie kulturalne korzyści. Komponuje dwie operetki *Cyganie* do słów Korzeniowskiego, z którym bliższy stosunek współpracy artystycznej jakoś nie dawał się zawiązać, i inną — *Bettly* — do słów Scribe'a, obie wykonywane przez amatorów z chwilowem powodzeniem, bez uzyskania sobie jakiejś trwalszej egzystencji jednakże. Ale praca nad uzupełnieniem *Halki* do czterech aktów, przypadająca na te czasy, mówi nam wyraźnie, że poza temi drobiazgami w duszy artysty podsycał się ciągle ukryty ogień, który miał wkrótce pełnym płomieniem zajaśnieć, a dotąd tylko mniejsze znaki życia wydawał.

Zanim zjawisko to obserwować będziemy, warto wzrok podnieść w inną stronę, aby się przyjrzeć niektórym zajmującym wypadkom zewnętrznym, działającym na naszego artystę. Bo nie spuszczając z oka zakątka wileńskiego, w którym ta biedna dusza mozoli się i walczy, upada i podnosi w swej głębi, wątpi i wierzy, raduje się i smuci, niepodobna pominąć i tego, co się jednocześnie na szerszych horyzontach dzieje.

Warszawa, ściśle biorąc, nie zaliczała się w owych

czasach do tych szerszych horyzontów, panuje w niej jednostronnie opera włoska i francuska, repertuaru ówczesnego nie urozmaica jeszcze nawet Meyerbeer, uważany za najwybitniejszą osobistość w zakresie muzyki scenicznej. O wielu rzeczach, rozgrywających się na świecie, Warszawa jeszcze nie wie. Ale Moniuszko zajmuje się niemi. Poznaje nowe utwory, czyta skwapliwie i nie może pozostać obojętny na nowe zjawiska artystyczne, mimo, że Wilno związało mu skrzydła. Rzadko kiedy mówi się gdy autor *Halki* czynił zabiegi o jej wystawienie w Wargdy autor *Halki* czynił zabiegi o jej wystawienie w Warszawie. Otóż przypomnieć warto, że Gounod właśnie wystąpił z *Faustem,* Verdi pnie się na dobre wgórę ze swemi operami, Liszt rozpoczyna w Weimarze opozycję przeciw lipskim romantykom, Wagner walczy z Meyerbeerem, Berlioz zdobywa w Niemczech zwolenników. Myśmy byli w owych czasach niewątpliwie o kilka kroków spóźnieni. Karasowski w swych dziejach opery polskiej wykazuje w repertuarze ówczesnym warszawskim, jako nowości między 1848—58 cztery najdawniejsze opery Verdiego (między niemi *Ernani*), jedną Mercadantego, dwie Donizettiego, dwie Aubera, dwie Flotowa *(Marta),* trzy Halevyego; polskiej nowości w tem dziesięcioleciu niema ani jednej! W roku 1857, tuż przed *Halką,* wystawiono *Żydówkę,* najbliższą premjerą po *Halce* byli *Hugonoci...*

W roku 1849 polska sztuka poniosła ciężką stratę: umarł właśnie Szopen. Wiadomość ta odbiła się w kraju żałobnem echem. Genjalny muzyk miał już w kraju imię popularne, w Warszawie żyła jeszcze matka jego i obie siostry — świat muzykalny warszawski uświadamiał sobie dobrze wielkość poniesionej straty. Sikorski dał temu wyraz w artykule, napisanym w *Bibljotece Warszawskiej.* I tą dopiero drogą dochodzimy do wiadomości, jakie wra-

żenie wywarła na Moniuszce śmierć Szopena, bo zwraca się on do Sikorskiego dwa razy z tego powodu, raz w lutym roku następnego, a raz przy końcu roku 1850, który to list na szczególną uwagę zasługuje. Znajdujemy w nim odpowiedź na jakąś dziennikarską zaczepkę, w której widocznie dotknięto Moniuszkę, zastanawiając się nad utratą Szopena:

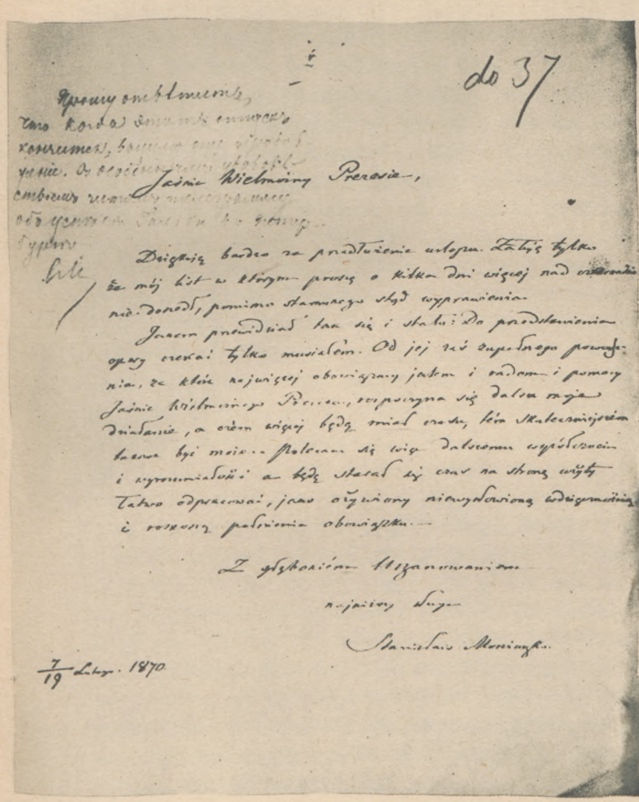
«Że ktoś jest tyle głupi, ażeby się mną po stracie Szopena mógł pocieszać», — odpowiada na to Moniuszko — «to nie moja wina, nigdy siebie nie stawiłem obok jakiejkolwiek bądź uprawnionej znakomitości europejskiej, cóż mówić o Szopenie, dla którego uwielbienia nie mam granic!»

Oprócz tego stanowczego odezwania się, Moniuszko raz jeszcze zabrał głos niemniej stanowczo, gdy trzeba było stanąć w obronie muzyki Szopena, a specjalnie mazurków, które Kraszewski razu pewnego dość nieopatrznie pozwolił sobie zestawić z mazurami Kątskiego w jakiejś chwili szczególnej dla nich słabości. Moniuszko odpowiedział na to bardzo kategorycznie, a oddając zresztą należny szacunek i osobie Kątskiego, i jego utworom, wykazał jak najdobitniej całą niemożność i nielogikę porównywania tych dwu tak niezmiernie oddalonych od siebie typów kompozycji.

Skromność, z jaką twórca *Halki* określa swój stosunek do «uprawnionych» znakomitości, nad które wynosi widocznie Szopena, chwyta każdego czytelnika za serce. Podobnie i odwaga, z jaką w imię słusznej sprawy staje przeciw takiej osobistości, jak Kraszewski. Szkoda wielka, że ponad te dwa dowody uwielbienia dla Szopena, nie posiadamy nic więcej i że, chcąc coś jeszcze zdobyć dla określenia stosunku Moniuszki do Szopena, moglibyśmy tylko drogą specjalnej analizy dojść do pewnych konkretnych

wniosków w kwestji, czy i o ile muzyka Szopena wpływała na Moniuszkę. Trzymając się jednak pierwotnego założenia, określonego na wstępie, pozwolę sobie dalej zauważyć, że ten wpływ dałby się odnaleźć istotnie w niejednym utworze Moniuszki, jednak niczego zasadniczo zmienićby nie mógł. Szopen, chociaż niewątpliwie genjuszem wyższy, ma swą wypowiedzianą indywidualność, tak samo, jak ją i Moniuszko w swoim typie posiada. Ani reminiscencje melodyjne, ani tu i owdzie spotykane szczegóły harmoniczne w niczem sprawy nie zmieniają. Małe jakieś naloty z Szopena zauważyła już krytyka dawno, pierwszy Sikorski wytknął je, omawiając pierwszy *Śpiewnik,* przy *Magdzie Karczmarce,* w której dopatrzył się podobieństwa z marszem żałobnym z *Sonaty.* Jeszcze jednak łatwiej możnaby zauważyć tego rodzaju zwroty w późniejszych utworach Moniuszki, np. piosnce Zosi we *Flisie.* Tu jednak chromatyka, przypominająca Szopena, jednocześnie przywodzi na myśl i — Wagnera, a następnie budzi zapytanie, czy to przypadkiem nie jeden z tych «wędrujących motywów», co to w danej chwili pojawiają się gdzieś w atmosferze pozaindywidualnej i wyższą swą mocą wciskają się do wyobraźni kompozytorów, aby następnie wypłynąć w utworze i nadać mu cechę pewnego okresu.

A gdy już padło imię Wagnera, to i to zjawisko ówczesne poruszyć nam wypada. Bo czyżby stosunek jakiś krył się istotnie w przypadkowem posłużeniu się mitami północnemi, które u Wagnera dały treść poetycką *Pierścienia,* a u Moniuszki treść *Mildy* i *Nijoły?* Zauważył tę wspólność prof. Jachimecki, ale nie wyprowadza z niej żadnych wniosków, wiedząc doskonale, że geneza tych rzeczy zupełnie innemi drogami u tych dwóch ludzi powstała. Moniuszko muzyki Wagnera prawie nie znał.



do 37

Jaśnie Wielmożny Prezesie,

Dziękuję bardzo za przedłużenie urlopu. Żałuję tylko, że mój list w którym proszę o kilka dni więcej nad oznaczone nie doszedł, pomimo starannego stąd wyprawienia.

Jakem przewidział tak się i stało: Do przedstawienia opery czekać tylko musiałem. Od jej też zupełnego powodzenia, za które najwięcej obowiązany jestem i radom i pomocy Jaśnie Wielmożnego Prezesa, rozpoczyna się dalsza moja działalność, a o ileż więcej będę miał czasu, tem skuteczniejszym być mogę... Polecam się więc dalszemu współczuciu i wyrozumiałości a będę starał się czas na stronę użyty łatwo odpracować, jako ożywiony niewyczerpaną wdzięcznością i rozkoszą pełnienia obowiązku.

Z głębokiem Uszanowaniem

najniższy Sługa

Stanisław Moniuszko

7/19 Luty 1870

Podanie Stanisława Moniuszki do dyrekcji Opery warszawskiej

Z archiwum Teatrów Miejskich w Warszawie

BIBLIOTEKA NARODOWA
BN

Pierwsze utwory, chociażby to był *Błędny żeglarz* lub *Rienzi*, nie mogły mu imponować, brał je poprostu za jakiś dalszy ciąg marschnerowskiej lub lortzingowskiej opery i nic więcej. «Gdyby któryś z nas coś podobnego skomponował, panie Adamie» — mówił Moniuszko do Minchajmera po wysłuchaniu uwertury z *Tannhäusera* w Dolinie Szwajcarskiej — «toby nas zaraz do czubków odesłano» *). Ale zato w liście do Sikorskiego Moniuszko zachwyca się rozprawą Wagnera *Oper und Drama* bez zastrzeżeń. Nazywa Wagnera zbawicielem dramatycznej muzyki i żałuje tylko, że ten człowiek, co «z taką łatwością i prostotą drugim oczy otwiera i na prawą drogę zbłąkanych wprowadza, sam pozbawion twórczego talentu dotyla, aby przykładem w praktyce mógł równie prosto i jasno poprzeć teorji swojej zasady». I przemawia następnie jak najusilniej za tem, aby Sikorski «wycisnął sok z tej jagody na obrok dla naszej braci», w którym to celu ofiarowywał mu się z pożyczeniem książki. Byłoby rzeczą niezmiernie ciekawą słyszeć sąd Moniuszki o Wagnerze po *Tristanie* lub *Meistersingerach*, ale z tym już się nigdzie nie spotykamy, bo Moniuszko nie miał już żadnej sposobności słyszeć, jak się zdaje, chociażby *Lohengrina* tylko. Że w ostatnich utworach jego pojawiają się harmonje, któreby można na upartego przypisać wpływowi tak gorąco uznawanego reformatora, to trudno zaprzeczyć, czy tylko nie wypadałoby ich znowu za nieuniknione konsekwencje rozwoju muzyki uważać, jak poprzednio wspomnianą chromatykę, to rzecz inna. W każdym razie zgodzić się można całkowicie z H. Opieńskim, który w całem odniesieniu się do teoryj Wagnera widzi u Moniuszki objaw niezwykłej ruchliwości umysłu, uzdolnionego do przyjmowania wszyst-

*) Słyszałem to z ust Minchajmera.

kich rzeczy wielkich, wzniosłych, prowadzących sztukę na wyżynę, objaw egzaltacji artystycznej, rozbijającej się tylko o ciasne granice naszych stosunków. I jesteśmy już bliscy do zawołania: niestety!... Ale myśl o *Halce* zatyka nam usta. Czy powstałby dzięki przyśpieszonemu procesowi rozwoju pojęć estetycznych i środków bodaj jeden mazur więcej czy jedna dumka?... A właśnie, gdy tam zagranicą szykowały się już te wielkie przewroty, Moniuszko komponował swoje najszczytniejsze rzeczy, mianowicie numery uzupełniające *Halkę,* więc słynnego, niezrównanego mazura, arję *Gdyby rannem słonkiem,* prześliczny akt góralski i swoje *Szumią jodły.* Jakże tu nie zawołać: dobrze się stało!... Wszak nasz mistrz wchodzi w tej chwili na zenity swej całej twórczości...

W PEŁNYM BLASKU

Nareszcie dało się przełamać wszystko: niechęci, zawiści, intrygi, nawet kaprysy niewieście, bo i tych nie brakowało. *Halka* nowa, czteroaktowa, wstąpiła w całej swej świetności dnia 1-go stycznia roku 1858 na deski Teatru Wielkiego w Warszawie, przyjęta przez wszystkich entuzjastycznie.

Entuzjazm, wywołany *Halką,* łatwo można zrozumieć. I niema nawet potrzeby zbytnio dawniejszych kompozytorów naszych od wszelkich odsądzać wartości i zasług. Tak Kurpiński, jak Elsner odpowiadali społeczeństwu swojemu, każdy z nich był muzykiem poważnym, chociaż nie genjalnym, obydwaj zaspokajali niewielkie potrzeby tego audytorjum, dla którego samo wprowadzenie polskiej znanej melodji, lub rytmu poloneza czy mazurka wystarczało, aby nawet z pewnym zapałem przyjmować płody muzyczne jako narodowe. Polska kultura nie śpieszyła się. Jednakże ucho najprzeciętniejsze nawet zauważyć musiało niewątpliwie postęp w harmonji i w instrumentacji, coraz większe wymagania rosły, gdy więc na scenie ukazała się *Halka,* zbliżona całkowicie tak budową całości, jak szerokością poszczególnych numerów, tak harmonją, jak instrumentacją

do wszystkich innych zagranicznych utworów, uznano ją oczywiście z radością za równorzędną im i zupełnie słusznie. Ale zachwyt wywołało coś innego, mianowicie inwencja melodyjna, młodzieńcza, dorodna, pełna życia, o fizjognomji niewątpliwie bardzo swoistej a pełnej wdzięku, wywołały rytmy energiczne, zdrowe, nie oszczędzające się w ruchu, niestrudzone w oddechu. W tem właśnie objawił się nietylko talent Moniuszki, lecz to właśnie najsilniejsze jego napięcie, wywołane dojrzałością fizyczną i duchową młodego artysty. Gdyby najwcześniejsza młodość Moniuszki poddana była innej, mniej amatorskiej dyscyplinie muzycznej, gdyby lata jego pracy przeszły były wśród innego społeczeństwa, niż wileńskie i mińskie, to może *Halka* byłaby jednolitsza w stylu, doskonalsza w swych szczegółach. Czy jednak byłaby równie porywająca swym czarem, to wielkie pytanie. Ta właśnie swoboda, z jaką kompozytor chwyta się raz własnej, najszczerszej, z pod serca idącej inwencji, raz znowu dla wypełnienia nieuniknionych luk jakichś utartych formułek opery ówczesnej, ta swoboda nadaje biegowi opery całej potoczystość prawie nieprzerwaną i pełną znaczenia dla ogólnego efektu. Niema w niej miejsca na wahanie się, na przydługie zastanawianie, na refleksję.

Już samo libretto wskazuje, że tej szczegółowej krytyki ze strony kompozytora nie było, i że, idąc za ogólnemi ówczesnemi pojęciami o stosunku tekstu do muzyki, Moniuszko pomijał setki nielogicznych, dających się bez wielkiego nawet trudu zmienić na lepsze, momentów. Ale było mu tak pilno wyrzucić z siebie wszystkie pomysły muzyczne, a powiedzmy jeszcze ściślej — melodyczne, że bez najmniejszej nieraz troski o logiczny bieg akcji czy też o prawdopodobieństwo sytuacji, szedł w swej pracy dalej, póki nie powstała nareszcie całość. I Polska, słuchająca

Założyciele Instytutu Muzycznego w Warszawie
siedzą: Apol. Kątski, St. Moniuszko, R. Noch, I. Nowakowski, I. Stefani;
stoją: St. Minchejmer, A. Freyer, J. Quatrini, G. Różniecki, J. Brzowski
Ze zbiorów Warszawskiego Tow. Muzycznego

BIBLIOTEKA NARODOWA
BN

tej muzyki, długie lata pomijała te wszystkie braki libretta i nawet w znacznej części dzisiaj je pomija, ogarnięta żywością inwencji, ciągle bez zmiany drgającej w naszych uszach. Zaiste, ten rozmach kompozytora, gdy postanowił «odskoczyć» od swoich prac poprzednich i od muzyki swoich najbliższych, musiał być bardzo silny, kiedy do dziś dnia odczuwamy jego energję i poddajemy się tak chętnie każdemu jej drgnieniu. Ale z drugiej strony, musimy tu przyznać wielkie, pierwszorzędne znaczenie pierwiastkowi melodycznemu, a jeszcze ściślej mówiąc — nawskroś śpiewaczemu, który wszystko zdoła pokonać, zatrzeć, usunąć na drugie miejsce, jeżeli ma za sobą świeżą, przemawiającą inwencję. Czy bez niej *Halka* mogłaby wsiąknąć w całe społeczeństwo nasze? Czy możnaby bez tego skarbu melodyj wyobrazić sobie jej popularność? Bez *Gdyby rannem słonkiem,* bez *Szumią jodły,* bez *Jako od burzy,* bez *Gołąbeczka,* bez *O mój sokole...,* a dalej: bez poloneza, mazura i tańców góralskich? Z pewnością nie. I jakkolwiek rzeczą przyjętą jest u nas, «krytykusów», patrzeć zgóry na każdą melodję, «którą łatwo powtórzyć można», to jednak dopiero przyjrzawszy się bliżej temu, co tak lekceważymy, dostrzec można jasno, jak wielkie zadanie kulturalne leży w tych rzeczach, idących w szerokie masy, i jak wysoko cenić nam wypada pracę i talent tych, co, nie popadając w płytkość i trywjalność, zdołają przemówić do tychże mas zrozumiale.

Nieopisane powodzenie *Halki,* nie dające się z niczem w dziejach naszej opery porównać, musiało mieć następstwa bardzo poważne tak dla twórczości naszej operowej, jak osobiście dla Moniuszki, zarówno w znaczeniu moralnem, jak i materjalnem. Człowiek ten, od tylu lat krzywdzony przez los, spotkał się nareszcie z pełnem, szerokiem uznaniem, odetchnął całą piersią, z której chyba

niewiara we własne siły ustąpić musiała. Listy jego z owych czasów tchną taką młodzieńczą ufnością, takim zapałem, taką szczerą radością, że nie można mieć ani na chwilę wątpliwości o wielkim, potężnym wpływie tego powodzenia na dalszą jego pracę. W swojej niezmiernej skromności z pewnością miał uczucie, że wszystko, co dotąd stworzył, nie zasługiwało na inną zapłatę, i że dopiero za *Halkę* otrzymał sutą, dobrze zapracowaną, zasłużoną nagrodę. Stosunki materjalne zmieniły się odrazu, wprawdzie nie na jakieś bajecznie świetne, ale w każdym razie na lepsze, już z powodu środowiska, w jakie *Halka* go wprowadziła. Bo wszakże dzięki niej ofiarowano mu posadę dyrektora Opery warszawskiej, na której do końca życia pozostał. I dzięki niej zaczęto już w całej Polsce coraz głośniej o nim mówić. Warszawa wiodła w tem prym. Powodzenie Moniuszki, chociaż mogło w latach późniejszych utykać czasami na jakichś przeszkodach zewnętrznej natury, przecież jednak sprzyjało mu i zwiększało imię z roku na rok. Entuzjazm dla niego ujawnił się zaraz w czasach najbliższych tej świetnej, historycznej premjery, nietylko w ten sposób, że przedstawienia *Halki* jedno za drugiem były nieustannie przepełnione słuchaczami, gdyż świetnie się powiódł także i koncert, dany na dochód Moniuszki przez p. Marję Kalergis. Była to znana w całym wielkim świecie środkowej Europy dama, zapalona sztuki protektorka, sama doskonała pianistka, uczennica Szopena, piękność, słynna w Europie ze swych zdolności i dowcipu. Pani Kalergis, z domu hrabianka Nesselrode, urodzona z Górskiej, odznaczała się nietylko świetnością urody, talentów i wychowania, bo jeszcze ważniejszą przy tamtych zaletą była jej uczynność i dobroć, której dowody składała w Warszawie na wszystkie strony, zapisując się w pamięci polskiej stolicy jak najlepiej. Uwa-

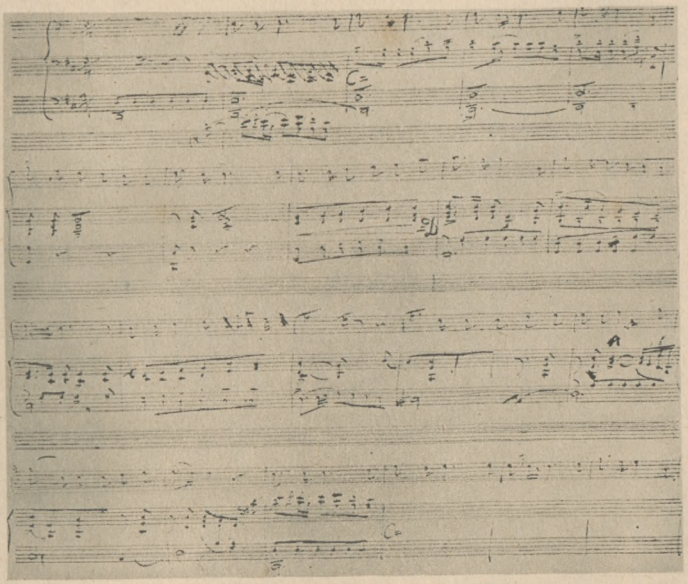
żała się za Polkę, mimo że, rozszedłszy się dawno z pierwszym mężem, wyszła po raz wtóry zamąż za Sergjusza Muchanowa, Rosjanina, prezesa teatrów warszawskich, co w roku 1863 stało się dla niej źródłem wielkich cierpień i ciężkich przejść domowych. Ale ratowała się pobytem zagranicą, bez której żyć nie mogła, ona, przyjaciółka Wagnera, Liszta i najrozmaitszych wielkości europejskich. Wspomniany koncert, dany na dochód Moniuszki, przyniósł 5.000 rubli czystego dochodu, co było dlań sumą niemałą, bo pozwoliło mu uregulować interesy swoje i zrealizować nareszcie upragnioną podróż do Paryża, w którą się udał w początkach maja.

Paryż żywo zajął Moniuszkę pod każdym względem. Zwiedza miasto dokładnie, składa wizyty, słucha muzyki kościelnej, bywa we wszystkich teatrach, w «Wielkiej Operze» i w «Opéra Comique», poznaje nowe dla siebie rzeczy, a nadewszystko nacieszyć się może dowoli swym ulubionym Auberem. Wszystko to opisuje w listach do rodziny, w jednym z nich, żartobliwie z francuska napisanym po polsku, nazywa stolicę świata: *Ę wre paradi.* Ale nawet wśród tych ciekawych rozrywek i wrażeń z główną pasją swego życia rozstać się nie może. Tam w mieszkaniu przy ulicy Grammont, na zakupionym umyślnie melodykonie bierze się do komponowania. W ten sposób przy zapuszczonych żaluzjach i zapalonych świecach powstaje w czterech podobno dniach — *Flis,* oczywiście w szkicu, wykończonym dopiero później w Warszawie.

Z pomiędzy ciekawych momentów podróży na szczególną uwagę zasługują dwa, mianowicie pobyt w Krakowie, którego dotąd Moniuszko nie znał, a następnie zetknięcie się w Weimarze z Lisztem. Odwiedził go dwukrotnie. Pani Kalergis była, rzecz prosta, pośredniczką tej znajomości a zarazem i wykonawczynią kompozycyj Mo-

niuszki, zasiadłszy wraz z Lisztem do zagrania polonezów, mazura i tańców góralskich z *Halki* na cztery ręce. Słynna przyjaciółka wielkiego wirtuoza, jak wiadomo również Polka — ks. Wittgenstein (z domu Iwanowska) przysłuchiwała się temu. Wzruszenie Moniuszki na widok Kościoła Marjackiego i Wawelu, jakby niespodziewanie tak bardzo głębokie, a tam znowu w Niemczech całkowity zawód na punkcie artysty Liszta i jego słynnej Beatriczy — zwracają w szczególności uwagę czytelnika tych listów. «Rozuczył się już grać», — pisze nasz mistrz o Liszcie, a o księżnej Wittgensteinowej wyraża się bardzo sarkastycznie. Opieński w swej książce słusznie podaje te listy niemal w całości.

Po powrocie z Paryża w lipcu Moniuszko dnia 1-go sierpnia obejmuje posadę dyrektora opery, a przy końcu roku sprowadza swą rodzinę do Warszawy. Czy rozstanie z Wilnem mogło być tak przykre, jak to opisuje Walicki, można wątpić, bo to wszystko, co o stosunkach wileńskich, pogarszających się nieustannie, pisze Moniuszko, nie pozwala przypuszczać, ażeby poza uczuciem przywiązania do murów i pamiątek a zarówno i do pewnego koła przyjaciół mógł istnieć jakiś powód do żalu. Że tryb życia w Warszawie został zmieniony, to znowu rzecz inna. Chcąc czas szanować, musiał życie podzielić regularnie między teatr a dom, czyli prace kapelmistrzowskie a komponowanie, do których to obowiązków dołączyły się później jeszcze wykłady harmonji w Instytucie, założonym właśnie przez Apolinarego Kątskiego, Freyera, Dobrzyńskiego i Sikorskiego. Wobec takiego nawału pracy trudno było prowadzić dom tak otwarty, jak w Wilnie, stosunki musiało się ograniczyć. Mieszkanie też na Krakowskiem Przedmieściu naprzeciw Bernardynów otwarte było tylko dla niewielkiego grona osób, reprezentacja wszelka obca



Facsimile STANISŁAWA MONIUSZKI

Polonez z op. „HRABINA"

Ze zbiorów Warszawskiego Tow. Muzycznego

BIBLIOTEKA NARODOWA
BN

była Moniuszce. Dzięki temu liczba utworów ciągle wzrastała. Po *Flisie,* wystawionym z powodzeniem, pracował jednocześnie nad *Rokiczaną, Parią i Hrabiną.* Pierwszej wprawdzie zaniechał całkowicie, a drugą na później odłożył, *Hrabina* jednakże, znowu do tekstu Wolskiego napisana, ukazała się już dnia 7-go lutego r. 1860.

Hrabina powstała z pewnością pod wpływem powodzeń *Halki.* Kompozytor miał dostateczne powody do odetchnięcia pełną piersią, a gdy się raz wydobył z dusznej wileńskiej atmosfery, to i nic dziwnego, że wpadł w dobry humor i wziął się do napisania opery — komicznej. Ale jakże pozostał w niej sobą, jeżeli chodzi o stopień swobody umysłu, jak się weseli i zabawia: skromnie, igrając raczej satyrą, niż jakiemś oddaniem się bezwzględnem humorowi! Jaki zacny, moralny, pobożny pozostaje, mimo zetknięcia się z pełną próżności damą obcą, sfrancuziałą wielbicielką pani de Veauban. Na ten dziwny świat warszawski spogląda zupełnie przez okienko swojego Ubiela. Cóż dziwnego, że dźwięki słuchają go lepiej, gdy im nakaże przemawiać przez usta szlachciców wioskowych, niż gdy mają malować wymyślną dystynkcję salonów Pod blachą, lub towarzyszyć frymuśnym krygom i mitologicznym obrazom, ślizgającym się po posadzkach i ścianach, przesiąkłych obczyzną!

W rozpędzie dobrego humoru swego kompozytor nie zwraca uwagi na rozmaite słabe, bardzo nawet słabe momenty libretta, a nawet więcej: na samo założenie niezmiernie drobne i błahe, powiększane jeszcze zwyczajnie bezmyślnem niedbalstwem reżyserji. Dramat rozdartej spódnicy! Tak już za czasów Moniuszki nazwał *Hrabinę* Sikorski. Gdybyż ten dramat na scenie dał się dość efektownie wydobyć! Ale dzieje się zazwyczaj inaczej, nikt z publiczności nie dowiaduje się o przyczynie gniewu hra-

biny, bo jej suknia nikomu nie wydaje się dość zdefigurowana, ażeby jej rozdarcie stać się miało powodem zerwania narzeczeństwa. Zapominają reżyserzy, że tę scenę trzeba znacznie silniej podkreślić, aż nawet przejaskrawić, jeżeli ma zrobić należyte wrażenie. Moniuszko sam w czasach owych z pewnością nie odczuwał takich rzeczy. Wystarczały mu nieraz pozory. Zato, jakże prześlicznie przedstawił swą brać zaściankową, jak uroczo wyszła mu postać Broni, tej najwdzięczniejszej szlachcianeczki, jaką scena kiedykolwiek oglądała. A jak znakomicie wypadły sceny i piosnki myśliwskie i jak niezrównanie, przecudnie poprostu, powiódł się pomysł umieszczenia poloneza na 4 wiolonczele przed aktem ostatnim. Co za cudna medytacja! Jaki ten szlachcic piękny się naraz staje w tem rozpamiętywaniu swej przeszłości, jaki poważny, spokojny, głęboki, niemal rozmodlony w tej chwili skupienia. Za ten moment natchnienia można autorowi *Hrabiny* przebaczyć wszystkie inne niedociągnięcia: jego konwenansowe nieraz i wymuszone zwroty, jego bladość w erotycznych uniesieniach (rzecz bardzo u Moniuszki charakterystyczna!), jego ukłony w stronę konwenansu, primadon i wszelkich teatralnych szablonów. *Hrabina* pozostanie zawsze apoteozą polskości, mimo, że napozór przeważa w niej żywioł cudzoziemski. Może być zresztą, że i sam twórca świadom był tego.

Po *Hrabinie* niespełna w rok później dnia 1-go stycznia 1861 ukazała się jednoaktowa opera do słów Chęcińskiego *Verbum nobile*. Gdy dodamy do tego dzieła późniejsze *Widma, Sonety krymskie* i *Straszny dwór* (libretto Chęcińskiego, aktów cztery), wystawiony dnia 28 września roku 1865, to się nam przedstawi okres ten siedmioletni, jako najbogatszy w całem działaniu twórczem Moniuszki.

W okresie tym «twórca polskiej opery narodowej»,

za jakiego uznano go już wówczas ogólnie, staje na wyżynie dojrzałego artyzmu skupionej, doświadczonej myśli i niezmiernego napięcia energji twórczej. Moniuszko pisał szybko, zwłaszcza w owych czasach pośpiechu przymusowego. Nieustanną pracą zdobywał też jednocześnie coraz większą wprawę. Nieświetne uposażenie materjalne (1.200 rubli rocznie brał wówczas dyrektor opery!) zmuszało go do przyjmowania coraz liczniejszych zobowiązań. Pracował nad drobnemi rzeczami dla teatru; jakieś wkładki operowe, instrumentacje, przeróbki, baletowe sola i divertissements oraz setki innych podobnych robót przygodnych dawały mu zajęć bezliku. Nie można się dziwić, że niekiedy tu i owdzie tak pośpiech, jak towarzysząca mu nieścisłość samokrytyki wyciskały swe piętno na utworach a, dokładniej określając, na ich pewnych szczegółach, o ile je kompozytor za mniej ważne uznawał. Były to jednak rzeczy w danym razie dostępne dla wzroku krytyki, lecz nie wpływające na wysokie wrażenie ogólne i na znaczenie kompozytora. Stał się w owym czasie osobistością ogólnie znaną, popularną, witaną oklaskami przy wejściu do orkiestry, interesującą dla całej Warszawy. Zajmowano się szczegółami jego życia, wiedziano, że rano wstaje, idzie na wczesną mszę, komponuje rankami, pracuje nad przygotowaniem widowisk operowych w ciągu dnia, a wieczorami odwiedza teatr, nawet wówczas, gdy sam nie dyryguje.

Z zaciekawieniem przypatrywano się jego niewielkiej krępej figurze, ruchom niesłychanie spokojnym, fizjognomji sympatycznej, bardzo inteligentnej, o niebieskich, z poza szkieł silne blaski rzucających oczach. Oczy te odrobinę zezowały, co jednak nie umniejszało wcale szczególnego uroku, jaki na otoczenie miał wywierać. Interesowano się drobnostkami, nawet tem, że od drzemki poobiednej ni-

czem nie daje się odciągnąć, że w preferansa lubi czasem zagrać, i że wdaje się chętnie w rozmowę nieraz nawet z ludźmi niższego poziomu umysłowego, często z dobroci tylko i grzeczności.

Sława jego nazewnątrz rozchodziła się coraz szerzej, *Halkę* wystawiono już w tych czasach we Lwowie (1867), w Krakowie (1865), w Wilnie (1860), a nawet w Petersburgu (1870), w Moskwie (1867) i w Pradze czeskiej (1868). W Polsce witano ją wszędzie entuzjastycznie, nietylko na scenie, lecz i na estradzie koncertowej, skąd wszystkie arje płynęły nieustannie, z zapałem śpiewane, a rozliczne transkrypcje powtarzały niestrudzenie uwerturę, poloneza, mazura i tańce góralskie. Nie mając wpływów, jako państwo z karty Europy wykreślone, nie mogła Polska dostatecznie poprzeć swego arcydzieła narodowego, ani się niem pochwalić. Tak Paryż, do którego się Moniuszko po raz wtóry osobiście udawał w r. 1861, jak Berlin lub Wiedeń *) nie myślały wówczas o wystawieniu *Halki,* interesowała się nią tylko Słowiańszczyzna. Ale ze strony niemieckiej posiadamy piękny dokument uznania, podpisany nie bylejakiem imieniem. Autorem tego dokumentu był mianowicie Hans Bülow, słynny wirtuoz i jeszcze słynniejszy propagator muzyki wagnerowskiej i wszelkiej zresztą poważnej sztuki.

Bülow słyszał *Halkę* po raz pierwszy w roku 1858

---

*) Wiedeń słyszał *Halkę* naprzód w r. 1891 w polskiem wykonaniu bardzo dobrem z Myszugą w partji Jontka, a pod dyrekcją Henryka Jareckiego, kapelmistrza opery lwowskiej. Następnie w roku 1915 dano ją również po polsku w gorszej obsadzie i wykonaniu znacznie mniej starannem. Wreszcie w roku 1926 wystawiła ją Volksoper po niemiecku. Najmniejsze powodzenie osiągnęła, rzecz dziwna, za pierwszym razem. Dopiero przedstawienia w 1915 i 1926 spotkały się z oceną dzieła bardzo przychylną, a nawet *Halka* pozostała w repertuarze Volksopery.

STANISŁAW MONIUSZKO

(Portret M. Brunna)

Ze zbiorów Warszawskiego Tow. Muzycznego

BIBLIOTEKA NARODOWA
BN

w grudniu, a następnie w roku 1887 we Lwowie na przedstawieniu, danem umyślnie dla niego, był bowiem wówczas gościem swego ucznia, Ludwika Marka we Lwowie, dokąd z koncertami przyjechał. Miałem szczęście wówczas z ust jego własnych słyszeć gorące zachwyty nad *Halką*, w której przedewszystkiem widział rodzaj antydotum przeciw wpływowi włosko-francuskiemu — oddziaływającemu (zdaniem jego szkodliwie) na całą operę ówczesną. Ustępy charakterystycznie polskie zajmowały go najżywiej, jak zwykle każdego muzyka cudzoziemca. Artykuł jednakże, wyżej wspomniany, pojawił się jeszcze w roku 1858, a zakończenie jego brzmiało następująco:

«Po *Halce* możemy kompozytora uważać za muzyka, mającego samorodny talent, który powagą swych dążeń i gruntownością muzycznego wykształcenia — styl jego odznacza się wielką czystością i prawidłowością — ma prawo do zaszczytnego uznania całego świata. Można narodowi polskiemu pogratulować jego obecnego ulubieńca i bez wahania podpisać słowa, wyrzeczone przede mną przez pewną artystycznie wykształconą Polkę *) dla scharakteryzowania Moniuszki, które, jako bardzo trafne, powinny się tu znaleźć: *c'est un poète slave; il rend avec un sentiment profond et vrai la mélancolie, l'exaltation, la passion sauvage, la résignation pieuse de sa race. Son opéra «Halka» renferme des beautés très saisissantes pour nous autres Polonais* — a dla nas Niemców także».

Pomiędzy *Verbum nobile* a *Strasznym dworem* zachodzi przestanek, napozór zadziwiający przy pilności ich kompozytora i szybkim sposobie pisaniu. Ale nie można zapomnieć o tem, że to były czasy pod względem politycznym bardzo smutne i do przebycia ciężkie, Moniuszko

*) Marja Kalergis-Muchanow.

zaś, jako człowiek odmiennych zapatrywań, niezgodnych z przygotowywanem powstaniem, musiał boleć nad wszystkiem, co się działo, bo wszakże był przytem dobrym Polakiem! Zniechęcenie do pracy wygląda wobec tego stanu rzeczy bardzo naturalnie. Ale niestrudzony kompozytor, mimo wszystko, jak się zdaje, pracował, tylko że nie występował publicznie przez czas jakiś z nowemi utworami. Bo przecież nie można dać wiary legendzie, powstałej z niezrozumianych słów Moniuszki, jakoby *Straszny dwór* miał być w ciągu dnia «ukończony». Pracował nad nim z pewnością od dłuższego czasu, a jeżeli w dniu 28 listopada 1863 pisze, iż «wczoraj jednym tchem od początku trzy akta *Strasznego dworu* ukończyłem», to nie można tego rozumieć inaczej, jak tylko w ten sposób, że jednym tchem dokonał wszystkiego, co pozostało do ukończenia ostatniego aktu lub porobienia jakichś wygładzeń, zmian czy poprawek w innych aktach.

W *Strasznym dworze* obrał sobie Moniuszko za środowisko działania atmosferę wyłącznie szlachecką, co też odbiło się niezaprzeczenie na charakterze dzieła bardzo korzystnie. Jest to najjednolitsza opera jego pod względem stylu, do czego przyczynia się niewątpliwie i ta okoliczność, że nie kołysze się jak *Halka* między dwoma pierwiastkami odmiennemi, a jako opera pół-serjo, nie potrzebuje w muzyce szukać siły dramatycznej. Moniuszko umiał wprawdzie wydobyć tę siłę do pewnego stopnia, nie był w tem jednak nigdy tak szczery, prosty i naturalny, jak w tych miejscach, w których dawał się słyszeć z pieśnią liryczną, z tańcem albo z charakterystyką starodawnej szlachetczyzny. Możnaby go pod tym względem porównać z Gounodem. Autor popularnego *Fausta* był również talentem prawdziwie lirycznym, również chętnie tanecznych form używał, a w charakterystycznych scenach, piosnkach

czy tylko nawet drobnych szczegółach, posiadał wiele finezji i zręczności. Ale podobieństwo leży niemniej i w braku prawdziwej dramatycznej siły, co nie znaczy bynajmniej, jakoby się na nią nigdy zdobyć nie umiał, tylko, że w momentach takich tracił własną, oryginalną fizjognomję, a posiłkował się z konieczności obcą mimiką i gestem zapożyczonym. Obaj ci, tak bardzo nam sympatyczni kompozytorzy w wypadkach takich zwracali się do jednych i tych samych wówczas bardzo poważanych wzorów, do Webera i Meyerbeera, z tą może małą odmianą, że u Moniuszki mniej meyerbeerowskich, a zato więcej włoskich zwrotów *) napotkać można. Miał też Moniuszko w pieśni ludowej puklerz, którym się chronił nieraz przed niebezpieczeństwem dramatycznych momentów, jak np. finał II-go aktu w *Halce* lub sekstet w ostatnim, ale ściśle biorąc, były to nietyle dramatyczne, ile nastrojowe sceny, nietyle wstrząsające akcją, ile owym pochmurnym, zło zwiastującym pierwiastkiem, nazwanym przez Moniuszkę w jednym z listów *«das Unheimliche»* — wyrażenie wyniesione z niemieckiej romantyki...

Straszny dwór, napisany przełożonym na muzykę językiem Syrokomli i Wincentego Pola, płynie strumieniem pieśni, gawędy, moralu i humoru. Rycerski prolog, od początku do końca niezrównany pod względem inwencji, pełen jędrnego, trzeźwego wyrazu, zakończony jedną z najpyszniejszych polskich melodyj szlacheckiego stylu *«Dobrze, dobrze, panie bracie!»*, — należy do najświetniejszych utworów literatury operowej, daje bowiem nietylko piękny i zwięzły obraz sceniczny, lecz i muzyczną całość wybor-

*) We Włoszech, po przedstawieniu *Halki* w Medjolanie w imprezie Ludwika Hellera (1908), krytyka robiła *Halce* z tego zarzuty, odnajdując w Moniuszce podobieństwo do Donizettiego.

nie zaokrągloną *). W dalszym ciągu napotykamy na pewne długości (tercet dwóch braci z Maciejem), ale zarówno pierwszy, jak i drugi akt nie wychodzą z granic dobrze pomyślanej, rozwijającej się akcji i wiernie towarzyszącej jej muzyki. III akt, mimo swego trochę konwenansowego kwartetu, dzięki arji Stefana stoi na wyżynie najlepszych utworów Moniuszki, arja Skołuby jest dalszym ciągiem całego szeregu charakterystycznych numerów opery i zajmuje miejsce obok poloneza *Kto z mych dziewek, serce której.* Dopiero w akcie IV inwencja razem z librettem słabnie. Plastyka sceniczna całej intrygi nie dopisuje, i to do tego stopnia, że słuchacz czuje się zawiedziony i traci zajęcie, jakie go nie opuszczało przez tamte akty opery. Mazur, wpleciony do ostatniego aktu, ładny, lecz nie posiadający werwy i blasku mazura z *Halki,* nie może wynagrodzić tego niedostatku. Znacznie lepiej wywiązuje się tu z zadania owa niezrównana melodja z prologu, zamykająca swem ironicznem lecz zarazem tak gorącem i pięknem odezwaniem się całą operę. Z tem wszystkiem libretto *Strasznego dworu* znacznie większą ma wartość, niż libretto *Halki,* nie mówiąc już o antyszlacheckiej tendencji w *Halce* **); w *Strasznym dworze,* obywającym się wogóle bez jakiejkolwiek tendencji, tak budowa całości, jak same szczegóły literackie są znacznie artystyczniejsze. Jeżeli jednak nie dziwimy się tak często powtarzanym próbom przerabiania scenicznego *Halki,* to i ostatni akt

---

*) Prolog ten, wykonany w Wiedniu w r. 1892, jako wyjątek, zyskał uznanie krytyki znacznie żywsze, niż *Halka*, dana w całości.

**) Nie chodziłoby tu bynajmniej o nietykalność jakiejś klasy społecznej, tylko o zupełnie niesłuszne generalizowanie wypadku, o które bardzo łatwo w umysłach słuchaczy, gdy raz opera za narodową została uznana. Moniuszko w swej skromności nie liczył się z tem a w wyborze tematu okazał się tylko człowiekiem czystego i tkliwego serca.

MONIUSZKO NA ŁOŻU ŚMIERCI

Ze zbiorów Warszawskiego Tow. Muzycznego

BIBLIOTEKA NARODOWA
BN

Strasznego dworu, bez jakiegokolwiek uchybienia dla pięknego dzieła, przeciwnie, w celu podniesienia całości, powinienby jeszcze kiedyś ulec jakiejś szczęśliwej przeróbce. Bo układ dyr. Młynarskiego, wprowadzony w sezonie 1925—6, dotknął akcji nieznacznie tylko, zwracając się więcej do instrumentacji, które to zmiany dnia następnego po przedstawieniu wywołały dyskusję w prasie na temat wprowadzania instrumentów anachronistycznie.

Do rzeczy «szlacheckich» należy i wspomniane już poprzednio *Verbum nobile.* Ta sama sfera, może nieco bliższa zagonu, i ten sam ton polonezowy, bardziej jednak do sielanki przystosowany. Śliczna serenada wiejska, słynny spór dwóch szlachciców (duet na dwa basy), popularna dumka Zuzi, oracja pana Marcina — oto numery ładne, łatwe do zapamiętania, miłe, tylko nieco przydługie. Mniejszy tu ekspens ze strony kompozytora w pomysłach i w robocie, ale i sama rzecz mała w założeniu, bezpretensjonalna. I właśnie dlatego zyskałaby wiele, przy zwięźlejszem ujęciu tekstu i opuszczeniu niejednej może repetycji.

Do tej najbogatszej grupy utworów Moniuszki między *Halką* a *Strasznym dworem* należy jedno dzieło jeszcze: *Widma.* Muzykę do drugiej części *Dziadów* Mickiewicza pisał Moniuszko w rozmaitych odstępach czasu, bo poszczególne jej ustępy pojawiały się w *Śpiewnikach* znacznie jeszcze przed ukończeniem dzieła. Ze względu na rząd rosyjski zmieniono autentyczny tytuł na *Widma.* Już w roku 1865 usłyszała dzieło Warszawa w początku lutego, a w połowie tegoż miesiąca wykonano je we Lwowie, dokąd Moniuszko udał się z córką, aby być obecnym na trzech koncertach, przygotowanych przez tamtejsze Towarzystwo Muzyczne pod dyrekcją Karola Mikulego. Przyjęcie było bardzo gorące, wykonanie dobre (Zosię

śpiewała p. Marcela Ledererowa, której Moniuszko później poświęcił śliczną swą piosnkę o Zosi sierocie), niemniej jednak dopiero w r. 1878 spotkały się *Widma* z uznaniem w całej pełni, gdy dyr. Dobrzański wystawił je w teatrze hr. Skarbka przy udziale aparatu scenicznego a pod dyrekcją Henryka Jareckiego. Od tej chwili *Dziady* — bo tytuł autentyczny wolno tam było wprowadzić — rok rocznie przez długi czas były wykonywane, jako widowisko na Dzień zaduszny. W tej scenicznej oprawie kompozycja zyskała bardzo wiele, jest bowiem w niej wiele pierwiastka teatralnego. Moniuszko wogóle, chociaż liryk wybitny i, jak to poprzednio zauważyliśmy, w dramatyczną siłę niezbyt zasobny, miał wysoce rozwiniętą imaginację teatralną, zdaje się, że po talencie rysunkowym ojca odziedziczoną. Nastrój chwilowy, obrazek, ta lub owa figurka sceniczna, rysowały mu się w wyobraźni żywo i barwnie, umiały się ubrać w odpowiednią dźwiękową szatę i budziły u słuchacza równie żywą grę wyobraźni. A że *Dziady* całe polegały na tego rodzaju momentach, i że pozwalały na przesuwanie postaci, nastrojowych pejzaży, tajemniczych cieniów i zjaw, przeto musiała prawie powstać rzecz, ogółem wziąwszy, bardzo dobra, zwłaszcza, że całe podłoże ludowe i Litwa, jako miejsce działania, stworzyły dla myśli jego twórczej środowisko jak najwłaściwsze, najodpowiedniejsze *).

*) Litwa, oczywiście jako miejsce rodzinne, bo za Litwina Moniuszko nie uważał się nigdy.

ZACHÓD

Czasy po zlikwidowaniu powstania roku 1863 odbiły się na stosunkach teatru w bardzo przykry sposób, wyraża się też Moniuszko o nich z goryczą i ubolewaniem. Osobiście nie doznał on wprawdzie ze strony władz rosyjskich żadnych przykrości, ale Opera warszawska została w środkach bardzo uszczuplona, a panowanie obcych wpływów zaczęło się w niej na dobre.

Widma kończą szereg utworów Moniuszki o wybitnie narodowym typie, jeżeli wogóle odstępstwo od tego typu daje się u niego poza zewnętrzną formą pomyśleć. Kończy się jednakże z niemi również i najświetniejszy okres jego twórczości.

Ostatnią wielką operą Moniuszki był *Parja,* wystawiony w roku 1869. Ale komponować zaczął ten utwór znacznie wcześniej, pociągnięty dramatem Delavigne'a, z którego Chęciński ułożył mu libretto według jego wskazówek. Upodobanie to łatwo zrozumieć można, przypomnieć sobie tylko należy, iż były to czasy, kiedy Wschód zaczynał wchodzić w modę. Auber i inni francuscy kompozytorzy, a nadewszystko Felicjan David, którego *Pustynię* Moniuszko znał z pewnością, a może i operę *Lalla-*

Roukh, oddawali się motywom wschodnim z wielkim zapałem.

Afrykanka już była napisana, a Verdiego *Aida* wisiała w powietrzu, gdy Moniuszko wykończył swojego *Parję* i wystawił. Był to jednak niestety od czasu *Halki* pierwszy wypadek, że nowość, z pod jego pióra wychodząca, powodzenia nie doznała. Po sześciu przedstawieniach w Operze warszawskiej zeszła ze sceny na długie lata i znacznie dopiero później, po śmierci kompozytora, doczekała się wznowienia, znowu bez sukcesu. Na żadnej innej scenie nie wystawiono jej, a więc niepowodzenie było całkowite.

Przed *Parją* na dwa lata wystąpił Moniuszko z dziełem, pisanem w czasach nadmienionego już zniechęcenia i zwątpienia. Były to *Sonety krymskie* do słów A. Mickiewicza na sola, chóry i orkiestrę w ośmiu numerach, skomponowane prawdopodobnie w roku 1867, a w następnym wykonane i życzliwie przez prasę i publiczność przyjęte. Krytyka zaznaczyła, iż niektóre numery stoją na wyżynie najpiękniejszych utworów Moniuszki, ale uważniejsi słuchacze odczuli w *Sonetach* słabnące już siły kompozytora, był to zatem właściwie ostatni jego sukces, ostatnie blaski zachodzącego słońca!

Bo *Beata,* wystawiona po *Parji* dnia 2 lutego 1872, dolała już tylko jedną kroplę goryczy więcej do tego kielicha, spełnianego cicho, zaledwie ze skromnemi tylko słowami skargi. W ostatniej tej jednoaktówce dopatrzono się już wyczerpania, a krytyka nie taiła się z tem wcale. Możliwą jest rzeczą, że Moniuszko uznawał słuszność tych zarzutów, żal też jego główny spowodowany był raczej niepowodzeniem *Parji* i zobojętnieniem publiczności, objawiającem się w ostatnich koncertach jego kompozytorskich.

Na punkcie *Parji* Moniuszko łudził się istotnie. Można

POGRZEB MONIUSZKI

Rysunek Andriollego

Ze zbiorów Warszawskiego Tow. Muzycznego

BIBLIOTEKA NARODOWA
BN

dobrze rozumieć przywiązanie do utworu, w który złożył całe swe doświadczenie i który uważał za rzecz doskonałą, ale zastanawia tu jeden moment, mianowicie, że sam o głównym swym celu w tym wypadku zapomniał, mimo, że już się niejednokrotnie przekonał, jak mu nie do twarzy w obcych tematach. «Wyglądam, jak murzyn, na biało pomalowany», powiedział raz o sobie, skąd więc w ostatnim okresie twórczości brał się u niego ten upór chwytania się przedmiotów hinduskich, szwajcarskich *(Beata)* i holenderskich *(Trea)*, na to zaiste odpowiedzieć trudno. Ale w każdym razie była w tem obawa przed wyczerpaniem się. Z jednej strony szukał instynktownie nowych źródeł twórczości i nowych obrazów dla imaginacji; z drugiej, czując się już panem sytuacji na domowym gruncie, radby był przecież zmierzyć się z innemi trudnościami, a może i wyjść z utworami poza granice Polski. Nigdy się z tem wprawdzie nikomu nie zwierzył, ale tego domyśleć się można. Że jednak świeżości pomysłów kompozytorowi nie zastąpi żadna eksperjencja, a przeforsować własną naturę trudno, przeto zawód w sukcesach okazuje się czemś naturalnem. Wszystko, co było sprzeciwianiem się własnej naturze, oporem na linji, zakreślonej przez talent, nie wychodziło twórcy narodowej naszej opery na dobre: ani szukanie efektów poza granicami rodzinnego kraju, ani wynajdywanie zwrotów w dziedzinie chromatyki nowoczesnej. Nagrodą za te usiłowania jedyną były wzmianki krytyki, stwierdzające z zadowoleniem, że autor *Parji* i *Beaty* idzie z postępem czasu. Tej nagrody zrzekłby się był Moniuszko z pewnością za jedno powodzenie u publiczności. Józef Sikorski, którego tak Opieński, jak Jachimecki słusznie wynoszą ponad cały ówczesny sztab recenzencki, nie pochwalał wykolejeń Moniuszki; owe «zuchwalstwa», jak je sam kompozytor nazywa, nie podobały

mu się widocznie. I słusznie, bo siła takich arcydzieł, jak akt góralski w *Halce* lub prolog do *Strasznego dworu* wcale nie na nich polega.

Twórczość w okresie 1858—65 była w życiu Moniuszki kwiatem nieugaszonych pragnień i niedokonanych wzlotów całego poprzedniego młodzieńczego okresu życia. Kwiat ten rozwinąć się mógł dopiero w lepszych, niż wileńskie, warunkach życia. Ale z chwilą, gdy stosunki warszawskie ułożyły się po latach w codzienność, a źródło twórczości słabiej bić zaczynało, musiało nastąpić powolne opadanie całej działalności.

Przyszedł zachód i zmierzch.

Nie można się dziwić, że kompozytor *Parji* bronił się przeciw stawianym mu przez prasę zarzutom, razić go zresztą mogła ich forma. Ale nawet w znanem jego powiedzeniu: «dobrze, ja przestanę, ale czy panowie zaczniecie?» brzmi nuta rezygnacji a może i uznania gorzkiej prawdy.

Jeżeli zmiany te przyczyniły się niemało do wywołania choroby sercowej u naszego mistrza, to niemniej przyczyniły się do tego i stosunki teatralne. Moniuszko dyrygentem nie był, uprzejmość wrodzona raczej przeszkadzała mu, niż pomagała do uzyskania autorytetu swej batuty. Przygotowywanie oper było dla niego więcej obowiązkiem, niż przyjemnością, płynącą z zamiłowania. Prezes teatrów sprzyjał wprawdzie Moniuszce, ale kapelmistrz Quattrini był mu niechętny i niejedną sytuację komplikował i utrudniał, zamiast ją ułatwiać. Zresztą świat zakulisowy nie jest lecznicą dla chorych na serce. Instytut muzyczny i niemiły stosunek z Apolinarym Kątskim były także niejednokrotnie przyczyną przykrości, doznawanych przez Moniuszkę. Kilka razy chciał z tej szkoły ustąpić. O niedomaganiach fizycznych, stale zwiększanych kłopotami

i smutnemi wypadkami rodzinnemi (śmierć ojca w roku 1870), nie mówiło się, jak tylko w gronie rodziny. Dlatego to zgon Stanisława Moniuszki dla szerokiego ogółu był niespodzianką. Nastąpił nagle 4-go czerwca roku 1872.

Jakieś uczucie wdzięczności podsuwa mi w tem miejscu pod pióro słowa, pisane przez panią Marję Kalergis-Muchanow w liście do córki o chwilach ostatnich wielkiego muzyka naszego, zwłaszcza, że nie były one dotąd nigdy w polskim ogłoszone języku:

«U nas obecnie smutek i więcej nawet, niż smutek. Ponieśliśmy stratę ciężką i okrutną. Śmierć wyrwała z pośród nas człowieka, który żył cały dla sztuki, był bóstwem swej licznej rodziny i jedynem jej materjalnem oparciem! Umarł Moniuszko. W pełnym rozkwicie talentu i swych, jak się zdawało, niewyczerpanych sił zeszedł ze świata. Mój mąż miał jechać do Karlsbadu, gdy go zaskoczyło to nieprzewidywane nieszczęście. Wstrzymał wyjazd i ze zwykłym swoim zapałem wziął się całem sercem do zarządzenia wszelkiej akcji w celu uczczenia pamięci Zmarłego. Sergjusz bywa godzien podziwu w takich wypadkach. Cały kraj zrozumiał jego intencje i odpowiedział na nie, przejęty głęboko śmiercią wielkiego człowieka. Onegdaj odbył się pogrzeb, manifestacja nad wyraz imponująca. Żadnej podobnej w życiu nie widziałam. Arcybiskup Baranowski przybył z Lublina do Warszawy, ażeby celebrować mszę żałobną, podczas której wykonano *Requiem* Moniuszki, tak piękne i wzruszające, że artyści płakali podczas prób, na wykonaniu zaś przeszli sami siebie w ekspresji i doskonałości. Rektor Uniwersytetu uwolnił słuchaczy, aby mogli wziąć udział w pochodzie, dzieci i starcy z Zakładu Dobroczynności, uczniowie, Towarz. muzyczne, Konserwatorjum, wszyscy głęboko wzruszeni, niosący wieńce, otwierali pochód, który czterech godzin

potrzebował, aby dojść do cmentarza. Sergjusz, blady i wzruszony, niósł trumnę z generałem Krasnołuckim i urzędnikami teatru. Na placu teatralnym zatrzymano się, a orkiestra wykonała marsz, ułożony z motywów *Halki*. Wszystko dokoła płakało. Biskup w towarzystwie 30-tu księży prowadził kondukt aż do grobu, nad którym reżyser *) miał mowę bardzo piękną, serdeczną i rozumną. Tłum rozrywał wieńce, aby bodaj liść jaki zachować na pamiątkę. Biedna Moniuszkowa zaledwie doszła do cmentarza, nieutulona we łzach i żalu. Policja nie miała nic do czynienia w tym dniu żałoby, studenci utrzymywali porządek, a osób w pochodzie miało być 60.000. Ludzkość jednakże umie być piękna w chwilach uznania dla prawdziwych swych dobroczyńców, co ją podnoszą w dziedzinę ideału! Muza elegijna, liryczna i tkliwa Moniuszki jest rodzajem genjuszu swojszczyzny dla Polski i Litwy. Jego zbiory pieśni świeckich i śpiewów kościelnych znajdują się w każdym domu polskim. Niemniej życie to było nieustanną walką z niedostatkiem i troską. Natura skromna, melancholiczna i cicha trzymała go zdaleka od ludzi; wśród grona rodzinnego komponował, czytał i modlił się. Rano dnia smutnej katastrofy był naprzód w kościele, następnie w teatrze (aby odebrać pieniądze) i w Instytucie. Wróciwszy do domu, zanim wszedł na schody, uczuł silny ból w piersi i zawrót głowy, z wielkim wysiłkiem wprowadzono go na górę, postawiono bańki, a czterech lekarzy sprzeczało się o puszczenie krwi, przeciw czemu zaoponował niestety ten, który go leczył zwyczajnie. Chory uczuł polepszenie, lecz zażądał, ażeby łóżko przeniesiono do salonu, gdzie było więcej powietrza. Przeszedł o własnych siłach, a położywszy się, z widoczną ulgą, zapowiedział, że się prześpi, poczytawszy chwilkę. Wziął Żywot św. Sta-

*) Według innych sprawozdań: Chęciński.

STANISŁAW MONIUSZKO

(Rzeźba Czesława Makowskiego 1903)

Ze zbiorów Warszawskiego Tow. Muzycznego

BIBLIOTEKA NARODOWA
BN

nisława, swego patrona, a położywszy rękę pod głowę wyrzekł: «O, jak mi teraz dobrze!», westchnął dwa razy i żyć przestał bez agonji, bez walki. Gdy wieczorem weszłam do tego domu żałoby, on się uśmiechał z pośród kwiatów, jak człowiek, w słodkim, pięknym śnie pogrążony. Nieprawdaż, co to za koniec idealny! Mam w miłej pamięci ostatnie nasze widzenie, podczas którego zrobiłam mu przyjemność małą pamiątką, odwdzięczając się za piękną muzykę do Fedry, a oprócz tego, postarawszy się dla niego o Patronat-Schein, mogłam mu zaproponować podróż do Bayreuthu za dwa lata. Musiał mi przyrzec, że się da zabrać, i powiedział: «Ta nadzieja zatrzyma mnie przy życiu przez dwa lata». Dla męża mego miał bardzo dużo sympatji i z wzajemnością. P. Moniuszkowa też powiada do mnie w dniu pogrzebu: «To naszemu prezesowi zawdzięczamy ten wspaniały hołd, on tam z pewnością widzi wszystko z góry i raduje się!». Prawda, jakie to wzruszające? Sergjusz istotnie stanął na czele komitetu, zajmującego się subskrypcją na rzecz pozostałej rodziny, zresztą dawnej, dystyngowanej i z Rzewuskimi spokrewnionej. Zmarły artysta utrzymywał i ojca swego, i matkę swej żony, staruszkę 80-letnią, do której miał szczególne przywiązanie. I jeszcze jeden szczegół wzruszający: Ile razy miał stanąć przed publicznością, czy jako dyrektor, czy jako kompozytor zawsze się zwracał przed wyjściem z domu po błogosławieństwo staruszki!

* * *

Od smutnej tej chwili minęło już przeszło pół wieku. Z rodziny wielkiego muzyka nikt już nie pozostał, żyją tylko dzieła z tego właśnie okresu, który okazał się najświetniejszy w całej działalności jego twórczej: *Halka*,

Hrabina, Verbum nobile, Straszny dwór, czasem ukaże się jeszcze i *Flis,* albo na estradzie koncertowej któraś z kantat, *Widma* lub *Sonety.* Pieśni nie schodzą z ust śpiewaków. Muzyka kościelna: msze, *Litanje ostrobramskie* i inne, przeważnie w Wilnie tworzone śpiewy zbiorowe i solowe, rzadziej wykonywane, oczekują jeszcze szerszego rozpowszechnienia, bo wszakże i one są tak samo, jak inne, wiernem odzwierciedleniem duszy polskiego pieśniarza. Kult dla jego niezapomnianej osoby i dla jego dzieła wzrasta. Sekcja im. Moniuszki w Warszawskiem Towarzystwie muzycznem, posiadająca nieocenione zbiory, zdziałać może bardzo wiele w kierunku, wytkniętym przez wielce zasłużonego prezesa swego, ś. p. Zahorowskiego. Literatura moniuszkowska wzrasta z każdym rokiem. Walicki, Wilczyński, Poliński i inni położyli pierwsze cegły do tej budowy. Obszerna książka H. Opieńskiego stała się dla nowszego społeczeństwa wiernym portretem literackim człowieka i kompozytora; Zdzisław Jachimecki w swojej znowu monografji zwraca uwagę przeważnie na dzieła, poddając je krytyce ściślejszej, niż wszelkie poprzednie. Są to wszystko drogi, prowadzące do utrwalenia miłości i czci, jakie żywimy w sercach naszych dla niezapomnianego twórcy *Halki.*

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

J. Radziminski
Poznań, 30.8.71
– 100 zł

BN
BIBLIOTEKA NARODOWA
806773