

Carl Loewe i Stanisław Moniuszko czytają ballady Mickiewicza

1. Polski kompozytor i niemiecka pieśń

Wyjeżdżając w 1837 roku do Berlina, Moniuszko być może miał już jakieś szkice własnych kompozycji, ale żaden z jego pomysłów nie ujrzał jeszcze światła dziennego. Pierwszy biograf kompozytora, Aleksander Walicki podkreślał, że „aż do zupełnego ukończenia studiów, [...] ani jednej swej kompozycji nawet w rękopiśmie w świat nie puścił”¹. Aż do momentu wyjazdu z rodzinnych stron nie miał także szerszego kontaktu z artystyczną liryką wokalną. Zdaniem jego biografów, zacofanie lokalnego życia muzycznego szczególnie odczuwalne było właśnie w zakresie śpiewu z towarzyszeniem akompaniamentu fortepianowego, i to nawet tego uprawianego nieprofesjonalnie, po domowemu. Jak wzdychał Walicki, przed ukazaniem się pierwszego zeszytu *Śpiewnika domowego*, „bardzo mało było swojskich kompozycji do śpiewu. Śpiewających z nut bardzo niewiele było osób na Litwie”², na ich repertuar zaś składały się niemal wyłącznie włoskie i francuskie arie; tradycja polskich śpiewów kompozytorów warszawskich, takich jak Józef Elsner czy Karol Kurpiński, nie była szerzej rozpowszechniona. Co prawda nieodłącznym elementem legendy biograficznej Moniuszki jest jego głębokie zakorzenienie w tradycji polskiej pieśni patriotycznej, a więc znajomość na pamięć wszystkich *Śpiewów historycznych* J.U. Niemcewicza³, oraz pieśni ludowej⁴, jednak pierwsze jego kompozycje, opublikowane w Berlinie w znanym wydawnictwie Bote & Bock należą do innego świata: niemieckiej pieśni romantycznej.

Trudno wątpić, że ze szczytowymi osiągnięciami tej tradycji Moniuszko mógł się zetknąć dopiero w Berlinie. Jest to zatem prawdziwie fenomenalne, że ów kontakt już w 1838 roku zaowocował trzema dziełkami – do Mickiewiczowskich wierszy *Sen*, *Niepewność* i *Do D.D.* (słynna *Moja pieszczotka*) – całkiem wysoko ocenionymi przez surowego skądinąd i ostrego w niejednym swoim osądzie recenzenta Gottfrieda Wilhelma Finka. Polskiego

¹ Aleksander Walicki, *Stanisław Moniuszko*, Warszawa 1973, s. 39.

² Tamże, s. 59.

³ Nam są one znane głównie jako „Dosyć ciężkie, ale z gorącym sercem pisane wiersze”, pamiętać jednak trzeba, że je „ozdobiło muzyką wielu kompozytorów, wśród których nie brakło najwybitniejszych wówczas nazwisk, takich jak Kurpiński, Lessel, Maria Szymanowska i inni”. Witold Rudziński, *Moniuszko*, Kraków 1972, s. 16.

⁴ „W pogodnie wieczory wykradał się na wieś, z zapamiętaniem słuchając tęsknych pieśni, śpiewanych przez wracające z pola dziewczęta białoruskie”. Tamże, s. 17.

odbiorcę, znającego te pieśni w wersjach zamieszczonych potem w kolejnych tomach *Śpiewnika domowego*⁵, zaskakuje fakt, że berliński pierwodruk ukazał się pod dwujęzycznym tytułem („Trzy śpiewy” z muzyką Stanisława Moniuszki/ *Drei Gedichte von A. Mickiewicz in Musik gesetzt von S. Moniuszko*) i że do muzyki podłożone były wiersze Mickiewicza w niemieckim przekładzie, którego autorem był Carl von Blankensee. Działalność tłumaczeniowa tego szczecińskiego nauczyciela zbiegła się w czasie z falą popularności sprawy polskiej wśród Niemców, efektem niedawnego powstania listopadowego⁶ i romantycznego zauroczenia odwagą bojowników o wolność. Z przełożeniem tekstów Mickiewicza Blankensee poradził sobie wprost wyśmienicie⁷, dbając o ich osadzenie we właściwym kontekście historycznoliterackim oraz zachowanie pierwotnej kompozycji, a miejscami także rytmiki, nawet jeśli niekiedy zmieniał nieco niuanse znaczeniowe, nadając wierszom bardziej biedermeierowski rys, niekiedy łagodząc dosadność, innym razem bardziej poetyzując⁸.

2. Moniuszko i Loewe jako interpretatorzy Mickiewicza

Fortunny efekt tłumaczeń Blankeseego w dużej mierze usprawnił proces przedzierzgnięcia się pierwszych trzech niemieckojęzycznych pieśni Moniuszki w ich wersje polskie. Istnienie owych przekładów wpłynęło także na wzrost zainteresowania poezją polskiego wieszca wśród niemieckich odbiorców, a nawet wśród niemieckich kompozytorów. Twórczość jednego z nich, Carla Loewego, „Schuberta północy”, animatora szczecińskiej kultury muzycznej⁹ i zarazem znajomego tłumacza, zachęca do tego, by przyjrzeć się paralelnym umuzycznieniom tekstów Mickiewicza dokonanych przez niego i nieco później przez Moniuszkę. Wybory lekturowe Loewego każą nam skupić się na balladach – pierwsze trzy utwory z cyklu polskiego (*Die Polnische Ballade*) stworzył on już w 1835 roku, a więc zanim jeszcze Moniuszko podjął aktywność kompozytorską. Jak twierdził Max Runze, autor przedmowy do VII tomu *Zbioru ballad, legend, pieśni i śpiewów*

⁵ Sen Moniuszko dołączył do zeszytu IV, *Niepewność* do VII, zaś *Moją pieszczotkę* umieścił w Mickiewiczowskim zeszycie VI.

⁶ Mam tu na myśli choćby fenomen tak zwanych *Polenlieder*, a zatem pieśni i wierszy pisanych przez poetów niemieckich, a związanych z polskimi zrywami niepodległościowymi. Zob. Maria Korytowska, *Raz tylko... „Polenlieder”*, „Rocznik Komparatystyczny” 2015, nr 6, s. 109-137.

⁷ Adam Mickiewicz, *Sämtliche Werke. Erster Theil: Gedichte*, przeł. C. Blankensee, Berlin 1836.

⁸ Szerzej na temat tłumaczeń Blankeseego zob. Katarzyna Lukas, *Obraz świata i konwencja literacka w przekładzie. O niemieckich tłumaczeniach dzieł Adama Mickiewicza*, Wrocław 2008, część I.

⁹ Szereg informacji o biografii i twórczości kompozytora zawiera tom zbiorowy *Szczeciński kompozytor i jego liryka wokalna. Carl Loewe*, red. S. Burnicka-Kalischewska, Toruń 2017.

Loewego, dzieła te należały do jego najciekawszych kompozycji¹⁰. O możliwości przeprowadzenia porównania między balladami Loewego i Moniuszki już w 1907 roku Jachimecki pisał, że wprost „nie można się [jej] oprzeć”¹¹. Wiele uwag o charakterze porównawczym – podkreślając linie łączące utwory Loewego i Moniuszki – zawarła także w swoim kompendium pieśni Mickiewiczowskiej Małgorzata Sułek, osadzając przy tym twórczość obu kompozytorów wśród długiej listy innych artystów¹².

Z literackich wyborów Loewego, które zainspirowały potem także Moniuszkę, wyłania się interesujący zestaw sześciu ballad: *Czaty* (*Der Woywode/Die Lauer*), *Trzech Budrysów* (*Die drei Budrisse*), *Świtezianka* (*Das Switesmädchen*), *Panicz i dziewczyna* (*Der junge Herr und das Mädchen*), *Wilija* (*Wilia und das Mädchen*) oraz *Pani Twardowska* (*Frau Twardowska*). Loewe swój cykl uzupełnił jeszcze o opracowanie *Pierwiosnka* (*Die Schlüsselblume*), zaś wśród Mickiewiczowskich ballad Moniuszki znalazły się *Powrót taty* oraz *Rybka*, skądinąd uznawane przez badaczy za nieco mniej udane. Druga z tych ballad jest przy tym interesującym wyjątkiem, ponieważ Moniuszko jest jedynym, który ją opracował – podczas gdy w przypadku pozostałych wyżej wymienionych tekstów można mówić o prawdziwych seriach umuzycznień¹³.

Wobec dominującego w epoce poważnego tonu ballady romantycznej, której znakami rozpoznawczymi były często motywy fantastyczne, nastrojowość i tajemniczość, odniesienia ludowe czy atmosfera grozy¹⁴, wybrane przez obu kompozytorów teksty mogą zaskakiwać rozłożeniem akcentów, a zatem obecnością – czy może nawet nadreprezentacją – tonu komicznego, żartobliwego. Jest on co prawda równie mocno związany z tradycją niemieckiej ballady, która wyznaczyła kierunek polskim realizacjom tego gatunku, niemniej jednak warto zauważyć, że szerzej balladą rubaszną, dowcipną Mickiewicz zainteresował się w okresie krymskim – *Czaty* i *Trzech Budrysów* nie należą wszak do cyklu *Ballad i romansów* wydanych w 1822 roku (gdzie jednak zamieścił *Panią Twardowską*, reprezentującą w ogólnym zarysie podobny ton swoją stylizacją na legendarno-komiczną gawędę). Humorystyczny rys przypowieści, ubranej już nie w balladowy, ale bajkowy kostium, zapożyczony od La Fontaine’a, poeta z lubością nadawał wierszom jeszcze późniejszym, z

¹⁰ Max Runze, *Vorwort zu Band VII*, w: C. Loewe, *Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge*, t. 7, Breitkopf & Härtel, [ok. 1900], s. III.

¹¹ Zdzisław Jachimecki, *Karol Loewe jako twórca muzyki do ballad A. Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1907, r. 6, nr 1, s. 78.

¹² Małgorzata Sułek, *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne*, Kraków 2016.

¹³ Zob. M. Sułek, *Stanisław Moniuszko...*, s. 573.

¹⁴ Tak balladę definiują chociażby I. Opacki i Cz. Zgorzelski w haśle *Ballada*, w: *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, red. L. Pszczołowska, Wrocław 1970.

okresu parysko-lozańskiego (czego najlepszymi przykładami są *Lis i kozieł*, *Żona uparta* czy *Golono*, *strzyżono*). Ballada *Panicz i dziewczyna* to z kolei rodzaj literackiego żartu, owoc „współpracy” między Antonim Edwardem Odyńcem, który rzecz rozpoczął, a Mickiewiczem, który dopisał drugą i trzecią część tekstu, kształtując tym samym jego wyraźnie frywolną puentę. Choć zatem w odbiorze popularnym, ugruntowanym przez dydaktykę szkolną, Mickiewicz funkcjonuje głównie w paradygmacie poezji poważnej i patriotycznej, nietrudno zobaczyć w nim mistrza komizmu, rysowania satyrycznych obrazków i humorystycznych w wydzwisku opowieści. Poczynione przez obu kompozytorów wybory wydają się podkreślać różnorodność estetyczną i tematyczną Mickiewiczowskiej ballady – niekiedy ludowo-fantastycznej, potracającej o romantyczną grozę (*Świtezianka*, *Rybka*), ale i sięgającej po moralizującą przypowiestkę (*Powrót taty*), czasami ludyczno-humorystycznej (*Pani Twardowska*, *Panicz i dziewczyna*), innym razem dźwięczącej tonem sentymentalnym (*Pierwiosnek*, *Wilija*), niestroniącej od humoru ludowej baśni (*Trzech Budrysów*), czy tonacji gawędy szlacheckiej (*Czaty*).

Badacze są zgodni co do tego, że wydanych w Berlinie u Schlesingera trzech pierwszych ballad Loewego (*Czatów*, *Pierwiosnka* i *Trzech Budrysów*) Moniuszko nie mógł przeoczyć¹⁵, choć zwłaszcza dawniejsi biografowie wyraźnie pragnęli potencjalny wpływ niemieckiego kompozytora na ojca polskiej opery narodowej umniejszyć¹⁶, umniejszając przy okazji znaczenie samych pieśni Loewego¹⁷. Później już bez oporów przyznawano, że podobieństwa opracowań istnieją, do dobrego tonu należało jednak głoszenie wyższości dzieł Moniuszki. I tak na przykład Opieński o *Czatach* twierdził, że „Wcześniejsza niewątpliwie ballada Loewego jest bez porównania mniej wartościową i mniej obrazową [podkr. – M.S.]”¹⁸, a Jachimecki à propos *Świtezianki* wyrokował, że „Melodie Moniuszki [...] mają rys oryginalny, są zaiste znacznie piękniejsze od pomysłów Loewego, którego w całym

¹⁵ Zdaniem Rudzińskiego, wileńscy księgarze sprowadzali do miasta nuty, „przede wszystkim pieśni, wyjątki z oper, utwory fortepianowe. Tak poznano pieśni Schuberta, ballady Loewego, utwory fortepianowe polskie i obce, na pewno pierwsze dzieła Chopina, arie z oper Mozarta, Rossiniego, Belliniego, a zwłaszcza sztandarowego wtedy romantyka – Webera”. W. Rudziński, *Moniuszko*, s. 32.

¹⁶ „O kilka lat wcześniej kompozytor szczeciński, Loewe, autor wielkiej ilości ballad, skorzystał z tekstów Mickiewicza (w okresie żywiołowego zainteresowania sprawą Polski było to bardzo na czasie) i wydał kilka ballad w przekładzie Blankensego. Moniuszko nie tylko znał te ballady, ale posłużył się przekładami Blankensego dla swoich *Trzech śpiewów* do słów Mickiewicza, później zaś dla ballady *Trzech Budrysów*”. Tamże, s. 49.

¹⁷ „[...] ukazało się kilka śpiewów kompozytora niemieckiego C. Löwe’go, wydanych w Berlinie i Poznaniu. Zawierały one kilka ballad Mickiewicza w tłumaczeniu niemieckim, wraz z tekstem polskim [...]. Ale te wcale się nie rozpowszechniły, gdyż nikomu nie przypadły do smaku. Były to bowiem rzeczy wprawdzie już pokazniejszej faktury, ale pozbawione myśli i natchnienia, wyglądały raczej na solfedzia niż pieśni”. A. Walicki, *Moniuszko*, s. 61.

¹⁸ Henryk Opieński, *Stanisław Moniuszko. Życie i dzieła*, Lwów-Poznań 1924, s. 155.

znaczeniu epigoniczny talent [podkr. – M.S.], posiłkował się w tej samej balladzie reminiscencjami z Mozarta i współczesnych Loewemu Włochów”¹⁹.

Fakt, że dla żadnej z paralelnie opracowanych ballad obaj kompozytorzy nie wybrali formy zwrotkowej, sięgając raczej po typ zwrotkowo-wariacyjny, czy – najczęściej – po opracowanie przekomponowane, pozwala wyjaśnić łatwe do stwierdzenia podobieństwa między ich dziełami inaczej, niż tylko uznając je za wyraz bezpośredniego wpływu Lowego na Moniuszkę. Otóż zarówno w odmianie wariacyjnej, jak zwłaszcza przekomponowanej, której zasadą budowy jest odmienne potraktowanie kolejnych zwrotek czy większych fragmentów tekstu, to właśnie opracowywany utwór literacki staje się dla kompozytora drogowskazem, decydującym o wykorzystanych środkach muzycznych, a także formie dzieła. Zmiany znaczenia literackiego, w balladzie zaś zwłaszcza rozwój akcji, narastanie dramaturgii wydarzeń, są szczególnie wdzięcznym obiektem muzycznego odwzorowania. Forma przekomponowana zachęca także do szerszego stosowania zabiegów ilustracyjnych, zindywidualizowanych w poszczególnych partiach opracowania podążającego za tekstem i jego dynamiką. Jeśli zatem analogiczne ballady Loewego i Moniuszki zbliżają się do siebie w jakichś punktach, można byłoby to uznać także za konsekwencję równoległej i niekoniecznie zależnej od siebie wnikliwej lektury Mickiewiczowskich tekstów.

Trudno prześledzić te zależności na przykładzie najbardziej może interesującej w ich dorobku ballady, a więc *Świtezianki*. Format tekstu liczącego z górą 150 wierszy i sposób potraktowania go przez obu kompozytorów – przekomponowany, czyniący z dzieła udramatyzowaną opowieść o niebagatelnym rozmiarze – wszystko to sprawia, że ballada owa stawia przed swoimi interpretatorami (wykonawcami, słuchaczami i krytykami) ogromne zadanie śledzenia kolejnych odmian muzycznych i ich związku z frazami Mickiewiczowskiego tekstu. Warto jednak zauważyć, że wśród badaczy nie ma pełnej zgody co do oceny obu wersji ballady, ani uznania artystycznej wyższości jednej nad drugą. Głosy te rekapitułuje Małgorzata Sułek, z przeglądu opinii wynika też, że badacze są jednomyślni jak idzie o stwierdzenie wysoce udramatyzowanego charakteru obu opracowań i wyjątkowej dbałości kompozytorów o podążanie za tekstem²⁰. W ostatecznym rozrachunku jednak Alicja Matracka-Kościelny zwraca uwagę na to, że dominującą jakością estetyczną w balladzie Moniuszki staje się liryzm, uzyskiwany między innymi wskutek większej jednolitości tonu muzycznego, podczas gdy Loewego cechuje poszukiwanie efektów epickich, opartych na

¹⁹ Zdzisław Jachimecki, *Stanisław Moniuszko (1819-1872)*, Kraków 1921, s. 31-32.

²⁰ M. Sułek, *Stanisław Moniuszko...*, s. 450-451.

większych kontrastach oraz zróżnicowaniu (dynamiki, tempa, faktury akompaniamentu fortepianowego)²¹.

Ten wniosek wydaje się ciekawy w kontekście kilku innych ballad opracowanych przez Moniuszkę i Loewego, może bowiem wskazywać na bardziej generalne skłonności obu artystów jako czytelników ballad Mickiewicza. I tak na przykład w odbiorze *Wiliji* przez Loewego wyraźnie widać, że Niemiec dostrzega w niej autonomiczną całość, oderwaną od literackiego pierwowzoru. Loewe nie zna otoczenia, w jakim oryginalnie funkcjonuje tekst, a więc że jest to pieśniowa wstawka w epickiej strukturze poematu o Konradzie Wallenrodzie, że śpiewa ją Halban, średniowieczny poeta-bard. Dlatego właśnie utwór, który w opracowaniach wcześniejszych, na przykład u Marii Szymanowskiej czy Karola Lipińskiego, tytułowany był *Pieśnią o Wilii* lub *Pieśnią Halbana*, dla Loewego mógł stać się *Wiliją i dziewczyną*, bardziej narracyjną opowieścią, którą można i należy pomieścić między synkretycznymi balladami, a nie śpiewami lirycznymi. Ten kierunek przeprowadzonej przez Loewego lektury podkreśla ilustracyjne w wielu miejscach potraktowanie tekstu – ujętego jako wyraźnie udramatyzowana opowieść o Litwince przeżywającej perypetie miłosne, z wyrazistą zmianą w momencie gwałtownego zjednoczenia dwóch rzek, zapowiadającego równie niespokojne losy dziewczyny (pojawia się w tym miejscu akompaniament akordowy, tryb zmienia się na molowy; istotne zmiany opracowania muzycznego dotyczą także pojedynczych wersów, konsekwentnie tych, w których mowa o smutku dziewczyny).

Efektom lektury tego tekstu przez Moniuszkę jest wybór analogicznego, kołyszącego motywu akompaniamentu (choć Loewe sięgnął po bardziej naturalne metrum ósemkowe, Moniuszko zaś posłużył się triolami w metrum 4/4). Jest to zresztą motyw pojawiający się i w innych wersjach *Wiliji*, co wiąże się z konwencjonalnym sposobem muzycznego obrazowania żywiołu wodnego, początkowo przynajmniej kołyszącego się łagodnym i lirycznym ruchem. Ten ruch jest jednak, inaczej niż u Loewego, jednostajny w całej pieśni Moniuszki, a co więcej, jego kompozycja dzieli się na dwie symetryczne części (druga rozpoczyna się słowami „Niemen w gwałtowne pochwyci ramiona”), powtarzające dosłownie cały materiał muzyczny. Oznacza to, że zastosowane przez Moniuszkę zabiegi harmoniczne, takie jak chwilowe zmiany trybu na molowy, dla podkreślenia znaczenia jakiegoś fragmentu tekstu, automatycznie powtarzają się w obu częściach opracowania. Ciekawie wybrzmiewa to na przykład we frazie rozpoczynającej drugi Mickiewiczowski czterowiersz „Wilija w miłej

²¹ Alicja Matracka-Kościelny, „Świtezianka” Mickiewicza w pieśniach M. Szymanowskiej, Moniuszki i Rymskiego-Korsakowa, „Muzyka i Liryka” 1991, z. 3, s. 115-116.

Kowieńskiej dolinie / Śród tulipanów i narcyzów płynie”²², której molowe brzmienie wynika nie tyle z interpretacji tego konkretnego obrazu poetyckiego, co raczej antycypuje znajdujące się w analogicznym miejscu drugiej części tekstu „I ciebie równie przychodzień oddali / Z ojczystych dolin, o Litwinko biedna!” – gdzie owa zmiana trybu ma głębszą wymowę. Wydaje się, że zarówno powtórzenia sekwencji melodycznych, jak nadanie całej pieśni spójności poprzez użycie jednostajnego akompaniamentu, jest u Moniuszki znakiem odczytania *Wiliji* jako lirycznego fragmentu o mniej fabularnym i zatem mniej balladowym charakterze.

Wyraźnie widać skłonności Loewego do ilustrowania i dynamizowania tekstu także w opracowaniu *Panicza i dziewczyny*, gdzie kompozytor już od pierwszej zwrotki posługuje się zróżnicowanymi rytmicznie motywami dla scharakteryzowania tytułowej pary: jemu towarzyszą frazy bardziej energiczne, naśladujące rytm końskiego cwału, gdy mowa o niej, artykulacja i rytmika zmienia się ze skocznej na kantylenową, a w partii wokalne otwierają się wyższe rejestry. Tę szybką zmianę widać na przykład w pierwszym odezwaniu się panicza, gdy zagaja o myśliwskim celu wyprawy w melodyce typu pierwszego („Dziewczyno kochana! / Dziś na te dąbrowy / Z kolegami z rana / Przybyłem na łowy”), ale już o swoim zagubieniu, prosząc o wskazanie drogi, śpiewa w bardziej liryczny sposób. Zdynamizowana w formę opowiadania wskazówką dziewczyny samą swoją muzyczną formą dowodzi, że tej topografii młodzieniec nie będzie w stanie odtworzyć. Również drugie spotkanie zdezorientowanego myśliwego i lokalnej dziewczynki przebiega w rytm bardzo zróżnicowanych fraz dialogu, w których Loewe ze skrupulatnością podkreśla najmniejsze zmiany znaczenia (jak sugestią chłopca, że przewodniczka źle go pokierowała, chcąc go utopić – brzmiące bardziej dramatycznym tonem). Zarazem jednak identyczne zagajenia wszystkich trzech części tekstu opracowano tak samo, dla podkreślenia – będącej źródłem dowcipu – sekwencyjności zdarzeń i ciągłego powracania jeźdźca w to samo miejsce, z którego, mimo „uczynności” dziewczyny, nie jest w stanie odjechać.

W opracowaniu tej samej ballady przez Moniuszkę wykorzystany został motyw mający z pewnością ilustrować koński kłus, rytmiczny, oparty na rytmie mazurkowym, acz w niezbyt spieszonym tempie (*allegretto*). Radosny charakter sekwencji otwierającej pieśń sugeruje jednak od razu komizm sytuacji – inaczej niż u Loewego, gdzie w większej mierze efekt końcowy opierał się na powtarzalności, powrotach do punktu wyjścia i ponawianiu pytań o drogę. Tymczasem u Moniuszki lekki i żartobliwy charakter ballady podkreśla od

²² Wszystkie cytaty z wierszy Mickiewicza za: Adam Mickiewicz, *Wiersze*, Warszawa 1965.

początku artykulacja staccato, nadająca głównemu motywowi figlarności, sugerującej, ku czemu prowadzić mogą kolejne dialogi między młodymi i pokrętne tłumaczenia lokalnej topografii przez dziewczynę. Podobnie jak Loewe, Moniuszko różnicuje rejestry przypisane uczestnikom dialogu – robi to nawet bardziej wyraźnie, co zwłaszcza w pierwszej wymianie zdań między młodymi prowadzi do komicznego przerysowania, w dużej mierze wynikającego z operowania zmiennymi tempami (młody jest nad wyraz dziarski, co podkreśla wzmocniona stylizacja mazurowa – a dziewczyna onieśmielona i usłużna). Różnie wreszcie rozegrana została puenta ballad. U Loewego narrator uderza w sentymentalną nutę, gdy stwierdza swoją ostateczną niewiedzę w kwestii tematu rozmowy i obserwuje tylko rezygnację z dalszej podróży. Podkreśla to kantylenowa melodia i płynny akompaniament rozłożonych akordów. Moniuszko stosuje w ostatnich zwrotkach zmodyfikowany materiał początkowy, a więc skoczny motyw, któremu towarzyszą tak dla tej ballady charakterystyczne zmiany tempa – wyolbrzymione, zbyt dramatyczne jak dla błażej anegdoty opowiedzianej w tekście, a przez to nadające całości karykaturalny i humorystyczny wydźwięk.

Spojrzenie na *Panicza i dziewczynę* każe powrócić do podkreślonej już kwestii komizmu ballad Mickiewicza, które opracowali Moniuszko i Loewe. Największy ładunek komiczny noszą w sobie z pewnością *Pani Twardowska*, *Trzech Budrysów* i *Czaty*, tworząc specyficzne trio w pewnej mierze podobnych tekstów. Warto zauważyć, że w pierwszym oglądzie ballady te mogą wcale nie wydać się zbliżone, wszak każda odwołuje się do innej tradycji, a komizm budowany jest odmiennymi środkami. W *Pani Twardowskiej* lokalna legenda od początku iskrzy dowcipem szlacheckiej gawędy (wystarczy przypomnieć sobie wstępny obrazek w gospodzie, gdzie Twardowski „Śmiesz, tumani, przestrasza” oraz wyliczenie jego żartów), zaś kulminację stanowi potraktowanie tytułowej postaci w roli straszaka dla diabła, który woli czmychnąć, niż mieć do czynienia z połowicą Twardowskiego. W przypadku *Trzech Budrysów* właściwym kontekstem jest z kolei baśniowość, uwypuklona przez trójpodział rządzący wewnętrzną strukturą ballady, komizm z kolei ma swoje źródła w powtarzalności sytuacji kolejnych braci, którzy z nauk wojennych i planów podboju uknutych przez ojca wysnuli tylko jeden wniosek: o możliwości pozyskania idealnej żony. Tym, co jest podobne w tych balladach, a co tyczy również *Czatów*, jest współwystępowanie wraz z dowcipem przeciwwagi w postaci tonu poważniejszego. W *Pani Twardowskiej* będzie to diabelski motyw, choć potraktowany *buffo*, należący przecież do repertuaru najciemniejszych romantycznych inspiracji. W *Trzech Budrysach* z kolei pojawia się liryczny ton wspomnienia oraz motyw długiej niepewności trapiącej starego ojca.

Porównanie obu wersji *Pani Twardowskiej* utrudnia fakt, że ta późna kompozycja w dorobku Moniuszki (1869) nie jest pieśnią solową, ale właściwie kantatą w obsadzie na głosy solowe i fortepian lub orkiestrę. Niewspółmierność zastosowanych przez obu kompozytorów środków (katedralna kilkuminutowa ballad Loewego – dłuższa udramatyzowana scena u Moniuszki) uniemożliwia traktowanie ich jako dzieł równorzędnych, choć łatwo zauważyć, że polski kompozytor sięgnął w opracowaniu po doświadczenia nie tak dawno skomponowanego *Strasznego dworu*, zaś niemiecki pozostał bliski estetyce *Panicza i dziewczyny*. W kantacie polskiej zatem dominują stylizacje szlacheckie i szeroki rozmach rytmów tanecznych, uzupełnione o operowe z ducha partie recytatywne i aryjne, w wersji niemieckiej z kolei wyróżnia się kontrast dwóch typów melodyki – ludycznego motywu wstępnego, powtórnego potem w trzeciej części ballady, gdy Twardowski mnoży stawiane przed Mefistofešem próby oraz bardziej poważnie i dramatycznie potraktowanego spotkania z diabłem.

Trzech Budrysów w wersji Loewego i Moniuszki cechuje wiele podobieństw²³, których jednak początkowo trudno się doszukać, gdyż odbiorcę może zwiść całkowicie odmienna koncepcja początków obu kompozycji. W zagajeniu, narratorskiej prezentacji bohaterów, Loewe anonsuje kwartet Litwinów dziarskim i triumfalnym motywem o *quasi-fanfarowym* brzmieniu²⁴, w jasnym i optymistycznie brzmiącym H-dur, wprowadzając od razu unisono fortepian i partię wokalu. Inaczej Moniuszko, buduje najpierw dość nieokreślony i tajemniczy klimat motywem introdukcji fortepianowej utrzymanej w g-moll, zwracając tym samym w większym stopniu uwagę na baśniową tajemniczość. W owym wstępie pojawia się oparty na rytmach punktowanych temat, który rozpoznamy zaraz jako przypisany staremu Budrysowi, w zakończeniu zaś wybrzmiewa dynamiczne przejście w postaci opadających oktaw, wykorzystywane potem w połączeniach poszczególnych ogniw ballady. Poza tym obaj kompozytorzy stylizują rytmicznie wypowiedź ojca sięgając po idiom marszowy, obaj też liryzują partię jego opowiadania w miejscu, w którym mówi o żonie, nadając temu fragmentowi głęboką, sentymentalną niemal tkliwość.

Właściwym źródłem komizmu staje się w obu muzycznych opracowaniach *Trzech Budrysów* scena powrotu synów, przygotowana wyciszeniem i smutkiem przedłużającego się oczekiwania i powtarzająca schemat zaskoczenia tajonym pod burką wojennym skarbem –

²³ „Z kompozycji Loewego zaczerpnął Moniuszko koncepcję formy, kształt rytmiczny motywów i fraz oraz użyte środki muzycznej charakterystyki postaci, poddając niektóre z nich modyfikacji” – konstatuje M. Sułek, *Stanisław Moniuszko...*, s. 417.

²⁴ Karol Musioł skojarzył ten motyw z melodyką i rytmiką słynnego *Alleluja* z *Mesjasza* G.F. Haendla. Zob. Tamże, s. 410.

przez obu kompozytorów ten kontrast zilustrowany został spokojniejszą, wolniejszą partią muzyczną zestawioną ze skoczniejszymi i bardziej dynamicznymi trzema epizodami przyjazdu. Loewe w owym potrojonym finale sięga po materiał muzyczny znany już z wcześniejszych części ballady. Moment zbliżania się jeźdźców zobrazował fanfarowym motywem początkowym, zaś odpowiedź młodzieńców, tłumaczących, co wiozą pod swoimi płaszczami jako wojenną zdobycz, powtarza wyciszony motyw kantyleny starego Budrysa, w której opiewał on zmarłą żonę. Podobnie uspokojony charakter ma przedzielający poszczególne epizody powrotu, identycznie powtórzony ritornel fortepianowym, co nadaje całości mniej dynamicznego charakteru, błyskawicznie też rozładowane zostaje napięcie wynikające ze sprzecznego z intencjami ojca sposobu wypełnienia jego poleceń wojennych. Także Moniuszko tę scenę potrójnego powrotu oparł na powtórzeniach wcześniejszego materiału, jego wybór padł jednak na jednoznacznie dynamiczne i radosne motywy, zwłaszcza w partii synowskich deklaracji – poprzedzonych udramatyzowanym i pełnym wątpliwości pytaniem ze strony ojca, który pragnie z niecierpliwością dowiedzieć się o naturze skarbu. Ta дума, z jaką pierwsi dwaj synowie prezentują Laszki-synowe, sprawia, że finał ballady u Moniuszki, lepiej sobie radzi z oddaniem natury literackiego dowcipu. Oto przyjazd trzeciego z braci został muzycznie odmalowany w zwolnionym tempie, pozbawionym napiętego oczekiwania ze strony ojca, który już wie – nim młody „zdobycz pokazał” – że nie zostaje mu nic innego, jak tylko w radosnym i tanecznym rytmie „Prosić gości na trzecie wesele”, co podsumowuje dodatkowo żywiołowa koda. To zróżnicowanie trzech epizodów powrotu braci u Moniuszki sprawia, że nie są one baśniowo schematyczne, jak u Loewego, ale przepełnia je dowcip płynący z uświadomienia przez samego Budrysa, jak pokrętną drogą synowie przyswoili sobie jego nauki.

3. Kompozytor na *Czatach*

Czaty są dla odbiorcy ballad Loewego i Moniuszki szczególną okazją do przyjrzenia się temu, jak różnie kompozytorzy traktują ten sam materiał literacki. W dużej mierze odpowiedzialny za ten stan rzeczy jest sam tekst Mickiewicza. Kiedy bowiem przyjrzeć się mu głębiej, ujawnia fascynującą niejednoznaczność, oscylację nastrojów i sensów.

W rozgrywającą się nocą, w ogrodzie, w pobliżu zamku wojewody balladę, wpisany został jakże charakterystyczny trójką bohaterów: niekochany i dużo od swojej wybranki starszy mąż, zazdrośnie strzegący skarbu-żony, ona sama – w środku nocy zbłąkana porywem serca do ogrodowej altany i wreszcie ten trzeci, młodzieniec-kochanek, jak można domyślać się z tekstu, mniej od starca fortunny w małżeńskich staraniach, nadrabiający za to szczęściem

miłosnym. Wiele elementów Mickiewiczowskiego tekstu, przejętych także w tłumaczeniu na język niemiecki, eksponuje dramatyczny wymiar wydarzeń. Najwyraźniej zaniepokojony czymś, co spostrzegł nocą w ogrodzie, wojewoda biegnie do małżeńskiej alkowy „z wściekłością i trwogą”, by stwierdzić z przerażeniem, że łoże jest puste, nie ma w nim żony. Wykonuje przy tym szereg gestów, wskazujących na najwyższe wzburzenie emocjonalne: „rękami drżącymi siwe wąsy podkręca”, podrzuca rękawy kontusza, woła na Kozaka, wybiega z pomieszczenia, zarządziwszy uprzednio pełne uzbrojenie.

Ballada dopuszcza dwojaką interpretację zarysowanej sceny – po pierwsze, całkowicie serio, gdy przyjmujemy to starcze wzburzenie, krzyki i grubiański sposób zwracania się przez wojewodę do sługi („hej, kozaku, ty chamie”) za wyraz mocy wciąż groźnego i wszechmogącego pana zamku, który zapragnie zostać również panem życia i śmierci flirtującej pary. W takiej roli – oszalałego z wściekłości i żadnego zemsty za zdradę mocarza – rysuje go ostatnia scena, gdy z zimną krwią, niewzruszony sentymentem łączącym młodych, nakazuje kozakowi „Potem palnij w twój łeb lub w tę dziewczkę”. Można jednak dostrzec w zarysie postaci i otaczającej ją sytuacji elementy charakterystycznej przesady, dające się interpretować jako sygnały tonacji buffo. Skąd bowiem taka pieczołowitość narratora ballady, który odmalowuje hiperboliczne gesty wojewody? Bohater biegnie i jest zdyszany – współwystępowanie tych cech u złowrogiego pana zamku jest mało wzniosłe i demaskuje fasadowy charakter jego wszechmocy. Jeszcze bardziej komiczny charakter ma mimika bohatera, pieczołowicie opisana w kilku ledwie wersach, z których wyłania się obraz godnego aktora filmów niemych łypania oczyma na prawo i lewo („spojrzał w łoże”, „Wzrok opuścił ku ziemi”, „Wzrok od łoża odwrócił”). Wreszcie sam sposób zwracania się do kozaka i pospieszne wybiegnięcie ze strzelbą gwintówką w nocny ogród jest tyleż groźne, co potwierdza niestabilność emocjonalną, choleryczną pobudliwość postaci. Wojewoda może i jest niebezpieczny, ale czy poważny, majestatyczny – czy przypomina dumną postać wojewody z *Mazepy* Słowackiego²⁵, czy bliżej mu do postaci zdradzonego Pantalone z komedii *dell'arte*?

Podobną wątpliwość interpretacyjną może budzić romantyczna para ukryta w głębi altany. Ona – młoda, niekompletnie ubrana, niewątpliwie piękna, choć o tym ballada milczy, ograniczając jej opis do gestu ukrywania – oczu w puklach warkoczy i piersi pod rąbkiem

²⁵ To skojarzenie nieprzypadkowe, jeśli wziąć pod uwagę schemat tragedii rozgrywającej się między starszym, zazdrosnym mężem wojewodą a młodą wojewodzina Amelią, wierną mężowi, choć uwikłaną w niemożliwą miłość do pasierba, Zbigniewa, posądzaną zaś o romans z przebywającym właśnie na zamku królewskim paziem, Mazepą. Zgodnie ze schematem tragicznym, Amelia przypląca życiem mężowskie podejrzenia, sam wojewoda zresztą również popełnia samobójstwo.

bielizny – oraz otrącania klęczącego amanta. Pod wpływem jego przemowy, „wzruszona, zemdlona, opuściła ramiona / I schyliła się w jego objęcia”. Czarodziejska moc mowy miłości – czy kolejna odsłona przesady? Wszak wojewodzina, półnaga, w środku nocy, wyszła na spotkanie z mężczyzną niebędącym jej mężem, i wiemy, że to nie początek, ale finał romansu zakochanych („Więc już wszystko, jam wszystko utracił! [...] Ja, choć z takim zapałem, tyle lat cię kochałem”). On z kolei, pozornie sentymentalny młodzieniec, mnożący zaklęcia miłosne („Będę kochał i jęczał daleki”), nie waha się sięgnąć po argumenty zgoła odmiennej niż emocjonalna natury i zarzuca kochance sprzedajność („tylko trzosem zabrzączał,/ Tyś mu wszystko sprzedała na wieki”), następnie zaś maluje odstręczający obraz miłosnych obowiązków młodej żony wobec starego męża („on będzie, tonąc w puchy łabędzie,/ Stary łeb na twym łonie kołysał”). Dosadnie rubaszny ton tej przemowy nie zostawia złudzeń, jak pożądlivy jest stosunek wojewody do żony – lub też dowodzi mistrzostwa manipulacji ze strony młodego, który używa skutecznych argumentów chcąc zbrzydzić ukochanej małżeństwo. Samemu młodzieńcowi Mickiewicz zresztą też nie poskąpił rysu dyskretnej kpiny, każąc mu sentymentalnie zapewniać, że „na wiernym koniku, przy księżycu promyku” będzie odwiedzał swą ukochaną.

W części trzeciej ballady dochodzi do rozwiązania sytuacji nieoczekiwaną puentą. Czającego się za krzakiem sługę „jakiś bies napada”, odbierające pewność siebie wzruszenie („Gdym półkurcze odwodził, / zimny dreszcz mię przechodził / I stoczyła się łza do panewki”). Ostatecznie to wojewoda, równie jak wcześniej grubiański („Ciszej, plemię hajducze, ja cię płakać nauczę”) i wciąż przesadny w swych reakcjach staje się celem strzału kozaka („I ugodził w sam łeb – wojewody”). O dalszym losie cudem uratowanych kochanków ballada milczy. Czytelnik zaś pozostaje przed takim dylematem, czy oto zapoznał się z budzącą lęk opowieścią o gromowładnym wojewodzie, zamierzającym bezwzględnie ukarać tych, którzy go zdradzili i tylko boski palec, obdarzywszy kozaka czułym sercem, ratuje młodych przed katastrofą? Czy jest to może raczej drwina z literackich przyzwyczajień romantycznych odbiorców, literacki pastisz sporządzony ze sprawdzonych składników, które – przyprawione odpowiednią dozą przesady – dały wykrzywiony, karykaturalny obraz nocnej opowieści? Swoimi interpretacjami muzycznymi Loewe i Moniuszko dają ciekawe odpowiedzi na wyrażoną wyżej wątpliwość: pierwszy z nich bowiem czyta balladę Mickiewicza w tonie serio i nastroju grozy, drugi bez wahania eksponuje ton komicznej przesady.

Zapisana w tonacji e-moll ballada *Der Woywode*, wedle adnotacji w wydaniu nutowym skomponowana 14 stycznia 1835 roku, rozpoczyna się nastrojotwórczymi

progresywnymi motywami, w partii akompaniamentu opartymi na dynamicznej repetycji podnoszących się po pół tonu triol. Narastające napięcie tego motywu zostaje wsparte linią wokalu, również rozwijającą się w stopniowym pochodzie w górę; całość przechodzi od dynamiki piano, przez nasilające się crescendo, aż do forte. Harmonicznie dwie pierwsze części pierwszej zwrotki (Loewe, postępując za tekstem, sekwencjonuje opracowanie muzyczne zgodnie z rytmem Mickiewiczowskich zdań), rozdzielone na dwa wznoszące się coraz wyżej pochody, finiszują mocnym zawieszeniem dominantowym (H-dur), zatrzymując się zatem w momencie największego napięcia i oczekiwania na, póki co nienadchodzące, rozwiązanie toniczne. Wyraźnie widać od pierwszych taktów kompozycji Loewego, że gromadzi on wszystkie – rytmiczne, dynamiczne, melodyczne i harmoniczne – środki służące budowaniu napięcia. Chce pochwycić uwagę słuchacza i narzucić mu własną wizję mrocznego świata mściwego wojewody, pulsującego dreszczem nerwowych repetycji. Charakterystyka gniewu bohatera wydaje się raczej poprowadzona w kierunku poważnym – z muzycznymi krzykami na końcach frazy, powtarzanym często w całej balladzie motywem skoku oktawowego. Miarą jego wzburzenia wydaje się maksymalna odległość skoku o nonę małą, przy słowach „Ha! elender Wicht, warum Waren mir nicht” („Hej, kozaku, ty chamie, czemu sadzie przy bramie”), ale także wzmożona motoryka akompaniamentu w tym miejscu, który, odchodząc od repetycji grupowanych w triole, w szybkich przebiegach wykorzystuje motyw wymiany dźwięków o odległości oktawy.

Część środkowa niemieckiej ballady, uspokojona i wyciszona dynamiką piano, artykulacją legato, ze zmienionym metrum (z 4/4 na kołyszące 6/8), a wreszcie i modulacją do Es-dur, sięga po środki kantylenowe, by zarysować liryczny charakter nocnej sceny między kochankami. Warto zwrócić uwagę, że choć niemiecki tłumacz nie uchyla się od ujawnienia finansowych pobudek małżeństwa, jakie wytyka kochance młodzieniec, jednak robi to w mniej dosadny sposób i tylko jeden raz; drobne odkształcenia tekstu dotyczą też odzieży niewiasty (biała suknia – nie bielizna) i okoliczności w jakich spieszy do niej ukochany (przez burze i pioruny, a nie Mickiewiczowskie pokpiwające „chłody i słoty”), nade wszystko zaś w opracowaniu muzycznym nie ma zwrotki rysującej ironiczny obraz obowiązków małżeńskich młodej żony względem starca²⁶. Wszystko to daje Loewemu mocniejsze podstawy do całkowicie poważnego potraktowania sceny, uwypuklenia jej

²⁶ Fragment ten jednak Blankensee przetłumaczył, rezygnacja z niego jest zatem wynikiem świadomej decyzji Loewego, który w ten sposób zmniejszył ryzyko innej niż sentymentalna i poważna interpretacji sceny altanowej. Zwrotka ta u niemieckiego tłumacza brzmi: „Jeden Abend, o Graun!/ Wird auf schwellendem Daun/ An den Busen der Alte dir sinken,/ Und vom rosigen Mund/ Und der Wangen Rund/ Mir verbotene Seeligkeit trinken”. A. Mickiewicz, *Sämtliche Werke...*, s. 104.

sentymentalnego i miłosnego charakteru, z którym doskonale kontrastuje również na serio odmalowana groźna figura wojewody i jego gniewu. O tym, że „wojewoda z kozakiem przyklęknięli za krzakiem” przypomina szybka zmiana tonacji – powrót do pół tonu wyższej e-moll, uzupełniony rytmiczną pulsacją przywracającą nerwowe metrum parzyste i przypominającą w akompaniamencie ów pełen podskórnego napięcia rychliwy motyw z początku ballady. Słuchacz od razu orientuje się, że jego uwaga musi się przesunąć, niczym oko kamery, z tkliwej sceny miłosnej w kierunku czającego się w ciemności niebezpieczeństwa. Powracają muzyczne motywy skoków, obrazujących wściekłość wojewody oraz narastające oczekiwanie na finał, podbudowane znanym motywem wnoszącej progresji. Ostatnia scena, rozgrywająca się przy dźwiękach wibrujących oktaw akompaniamentu oraz z wokalem rozdzielonym pauzami, co przypomina wydawanie komend w czasie egzekucji, w potężniejącej dynamice i z wznoszącą linią melodyczną kończy się dramatycznym skokiem o oktawę w dół, przynoszącym nagłe rozwiązanie – wyzwolenie od strachu, zagrożenia, grozy sytuacji.

Lektura tej samej ballady przez Moniuszkę rysuje odmienną interpretację wydarzeń, choć kompozycja utworu pozostaje w wielu elementach zbieżna z modelem zaproponowanym przez niemieckiego poprzednika – dotyczy to zwłaszcza trzyczęściowej budowy, z wyraźnie skontrastowaną częścią środkową, ale także oscylacji metrum (parzystego w częściach skrajnych i trójdzielnego w scenie ogrodowej), czy nawet drobnych zabiegów retorycznych – będących zresztą u obu wynikiem wiernego podążania za tekstem (a więc np. figury krzyku w wypowiedziach wojewody, czy dobitnych pauz przy stwierdzeniu, że alkowa małżeńska okazała się pusta). Pierwszą uderzającą różnicą jest zastosowana przez Moniuszkę tonacja. Dla swojej rubasznie pogodnej, a miejscami satyrycznej opowieści z życia kresowego tyrana wybrał on bowiem optymistyczne Es-dur. Motoryka pierwszych fraz polskiej ballady, rozpoczętej wspólnym wejściem wokalu i fortepianu (nie ma tu żadnego wstępu instrumentalnego, przygotowania scenerii i nastroju), opiera się na dwóch rytmicznych osobliwościach: aż przesadnie wybijanym anapestycznym rytmie oraz artykulacji staccato. Trudno uniknąć skojarzenia tego motywu z ilustracyjną sugestią ruchu „wojewody zdyszanego”, który „bieży do zamku”. Trudno też o powagę i wzniosłość bohatera, wściekłego i pełnego trwogi, ale niezdarnie podskakującego – tym bardziej, że anapest ów tworzą dwa krótkie uderzenia ósemkowe w przedtackie i tym bardziej wzmocnione swoją akcentowaną pozycją ćwierćnutowe zatrzymanie na pierwszej części taktu. Komiczny dystans muzycznej narracji wobec tego truchtu podkreślają figuracyjne frazy akompaniamentu, w których fortepian wyraźnie przyspiesza, prześciga swoją dynamiką nienadążającego za

własnym gniewem wojewodę. Ta sama motywika towarzyszy historycznej przemowie wojewody do kozaka.

Porównanie tego fragmentu u Loewego i Moniuszki pozwala zobaczyć, jak przy użyciu pozornie zbliżonych elementów (skoki o duże interwały – odpowiednik muzycznego krzyku) obaj otrzymują rozbieżne rezultaty. W balladzie niemieckiej oktawa skoki, szybkie wymienianie wysokiego i niskiego rejestru, wzmocnione efektem sforzando oraz alternacjami kolejnych dźwięków (najpierw chromatyczne opadanie oktaw, potem wznoszący pasaż półtonów aż do osiągnięcia kulminacji) tworzą efekt tytanicznego, poważnie potraktowanego gniewu wojewody. W analogicznej perorze u Moniuszki seksta opadająca w dół powiązana została z owym skocznym anapestem, który słuchacz mógł już skojarzyć z okulawionym biegiem bohatera – jego krzyk nie ma ani tej dynamiki, ani takiego ładunku prawdziwej wściekłości, jak to było u Loewego. Cała zaś wypowiedź rozmywa się ostatecznie w wyciszająco-opadającej drugiej części frazy (począwszy od „Weź mą torbę...”).

Scena ogrodowa w balladzie Moniuszki także opiera się na efekcie karykaturalnego przerysowania. Widać go zwłaszcza w partii młodzieńca, śpiewnej kantylenie, najdalszej od komicznych podskoków wojewody dzięki zastosowaniu artykulacji legato. Bardziej jeszcze niż w dziele niemieckim, Moniuszkowski kochanek osiąga szczyty ekspresji i retorycznej skuteczności operując ambitusem melodii, kulminującej na szczególnie ważnych w swojej funkcji perswazyjnych obrazach („Wojewoda już z góry zapłacił”, „tyś mu wszystko oddała na wieki”, „mnie wzbronione rozkosze wysysał”), a także dyskretnie zmieniając tryb z durowego na molowy (rzewna nuta tonacji b-moll pobrzmiewa w deklaracji „Ja na wiernym koniku...”, jak gdyby pragnął roztkliwić kobietę i skłonić ją do współczucia). Wreszcie dwukrotnie powtarza ironiczne życzenie „dobrej nocy i długiej pieśczozy”, uzmysławiające ukochanej, na co się zdecydowała wychodząc za starca.

Powrót narracji do czyhających w krzakach wojewodzie i kozaku przywołuje znany już skoczny motyw, po czym następuje bojaźliwy sprzeciw służącego, z miejsca ucięty znanym już z pierwszej części ballady historycznym krzykiem pana. Choć część ta, podobnie jak u Loewego, jest symetrycznym powrotem do początkowych sekwencji ballady, Moniuszko odmiennie potraktował sam finał. Środki muzyczne zmierzające do zbudowania napięcia początkowo wydają się podobne (tremolo akompaniamentu, chromatyka śpiewu wojewody), ale nagle ów nerwowy i dynamiczny pochód się zatrzymuje. Momentalnie zmienia się tonacja, ostatnie dwa wersje ballady brzmią w triumfalnym C-dur i z bardzo ascetycznym, nagle ograniczonym akompaniamentem („Kozak odwiódł, wycelił”). Nie ma tu zagadki i niepewności dotyczącej tego, jak skończy się nocny strzał, nie ma lęku o młodych –

koniec nadchodzi bowiem z absolutną pewnością, że tylko jedno rozwiązanie jest możliwe („I ugodził w sam łeb – wojewody!”). Pewność tę podkreśla finalny rozbuchany akompaniament, ale przede wszystkim jej źródła trzeba szukać w karykaturalnym potraktowaniu wojewody. Moniuszko w swojej interpretacji odebrał mu nie tylko siłę i powagę, ale też sympatię odbiorcy, który wobec karykatury mściwego męża gotów jest zawiesić moralny osąd sytuacji. Hałaśliwie radosny finał ballady potwierdza emocjonalną rację młodych i życia, ocalonego przez w słusznej sprawie zbuntowanego kozaka.

Na podstawie omówionych wyżej przykładów łatwo zorientować się, że choć formalnie ballady Loewego i Moniuszki rzeczywiście zdradzają szereg podobieństw, bliższe przyjrzenie się paralelnym opracowaniom ujawnia całkowicie nieraz odmienne podejście obu kompozytorów do tekstów Mickiewicza. Generalizując, można byłoby uznać Moniuszkę za wierniejszego czytelnika Mickiewiczowskiego humoru, z oczywistych względów także lepiej rozumiejącego niuanse tradycji, w jakiej ballady powstały. Loewe z kolei mocniej wpisuje wybrane przez siebie utwory w europejską tradycję romantyczną, widząc w nich dzieła stojące na jednej półce obok ballad Goethego i Schillera – w czym jednak nie miały udziału tłumacz, von Blankensee. Kompozytor niemiecki stara się ballady Mickiewicza zdynamizować, uczynić z nich udratyzowane scenki, podkreślając drobne nawet zmiany nastroju, operując kontrastami, co sprawia, że najważniejszą cechą ballady staje się jej narracyjność. Niewolny od takich ambicji, Moniuszko częściej swoje opracowania liryzuje, stawiając na melodię i kantylenę. Praktycznie dla każdej cechy jednej z kompozycji znaleźć możemy przeciwwagę dowodzącą, że dana tendencja pojawia się też w opracowaniach drugiego z twórców, a zbyt daleko posunięte uogólnienia prowadzą do niezbyt precyzyjnych ocen. Dowodzi to jednego: czytanie poezji przez Loewego i Moniuszkę było zadaniem indywidualnym, prowadziło do tworzenia muzyki na miarę potrzeb każdego z tekstów, nie zaś dopasowywania ich do jakichś odgórných koncepcji, czy także pożyczania pomysłów interpretacyjnych jeden od drugiego. W efekcie ballady polskie Loewego i ballady Mickiewiczowskie Moniuszki trzeba za dwa autonomiczne, o niezależnych od siebie wartościach artystycznych cykle.

Bibliografia:

Jachimecki Zdzisław, *Karol Loewe jako twórca muzyki do ballad A. Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1907, r. 6, nr 1, s. 77-80.

Jachimecki Zdzisław, *Stanisław Moniuszko (1819-1872)*, Kraków 1921.

Korytowska Maria, *Raz tylko... „Polenlieder”*, „Rocznik Komparatystyczny” 2015, nr 6, s. 109-138.

Matracka-Kościelny Alicja, *„Świtezianka” Mickiewicza w pieśniach M. Szymanowskiej, Moniuszki i Rymskiego-Korsakowa*, „Muzyka i Liryka” 1991, z. 3.

Mickiewicz Adam, *Sämmtliche Werke. Erster Theil: Gedichte*, przeł. C. Blankensee, Berlin 1836.

Mickiewicz Adam, *Wiersze*, Warszawa 1965.

Lukas Katarzyna, *Obraz świata i konwencja literacka w przekładzie. O niemieckich tłumaczeniach dzieł Adama Mickiewicza*, Wrocław 2008.

Opieński Henryk, *Stanisław Moniuszko. Życie i dzieła*, Lwów-Poznań 1924.

Poetyka. Zarys encyklopedyczny, red. L. Pszczołowska, Wrocław 1970.

Rudziński Witold, *Moniuszko*, Kraków 1972.

Runze Max, *Vorwort zu Band VII*, w: C. Loewe, *Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge*, t. 7, Breitkopf & Härtl, [ok. 1900].

Sulek Małgorzata, *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne*, Kraków 2016.

Szczeciński kompozytor i jego liryka wokalna. Carl Loewe, red. S. Burnicka-Kalischewska, Toruń 2017.

Walicki Aleksander, *Stanisław Moniuszko*, Warszawa 1873.