

„OBCY NA WŁASNEJ
KRAINY SWEJ ŁONIE”¹?
PARIA NA TLE
TWÓRCZOŚCI OPEROWEJ
STANISŁAWA MONIUSZKI.
SZKIC

Do niniejszej publikacji tekst został przyjęty w trybie *double blind review process*.

11 grudnia 1869 roku na scenie Teatru Wielkiego odbyła się premiera *Parii* Stanisława Moniuszki. Z pewnością nowy utwór uznanego i cenionego twórcy był wyczekiwany, tym bardziej że od wystawienia jego ostatniego dzieła scenicznego – *Strasznego dworu*, który po trzech spektaklach został przez cenzurę zdjęty z afisza – minęły aż cztery lata. Prawykonania wyglądał również sam kompozytor, który uważał *Parię* za najdojrzałszą ze wszystkich swoich oper².

Biografowie Moniuszki, wśród których znaleźli się również pierwsi recenzenci *Parii* – Aleksander Walicki, Bolesław Wilczyński – wskazywali w swoich opracowaniach, że opera nie spełniła pokładanych w niej nadziei, poniosła klęskę. Na poparcie tej tezy przywoływano dwa argumenty: po pierwsze negatywne opinie o operze zawarte w popremierowych relacjach prasowych³, a po drugie – mała liczba jej przedstawień za życia kompozytora (zaledwie sześć), której prawdziwą przyczynę trudno dziś ustalić na podstawie dostępnych obecnie dokumentów. Natomiast co do niepocholebnych recenzji, to należy zwrócić uwagę, że żadna z oper Moniuszki nie została przyjęta przez prasę bezkrytycznie. Główne zarzuty stawiano librettom⁴, choć wobec opracowania muzycznego również wysuwano zastrzeżenia⁵.

W przypadku *Parii* sytuacja była podobna. Jednak tym, co odróżnia recenzje tej opery od recenzji dzieł wcześniejszych, są sprzeczne opinie krytyków co do trafności zastosowania niektórych środków. Kluczowy wydaje się problem sięgnięcia po niepolską tematykę czy też różnice zdań w kwestii wprowadzenia w operze pewnych rozwiązań, np. odtworzenia kolorytu lokalnego.

Zapewne ten przebijający się w recenzjach dwugłos był główną przesłanką uznania *Parii* przez biografów za dzieło nieudane. Natomiast to, że opera została osnuta na niepolskim temacie, dało pretekst do potraktowania jej jako tworu obcego pośród dzieł Moniuszki. Pozytywnej ocenie nie sprzyjało także odkrycie w *Parii* zapożyczeń z wcześniej skomponowanej kantaty *Milda*.

1 Cytat pochodzi z recytatywu poprzedzającego arię Idamora w prologu opery *Paria* Stanisława Moniuszki.

2 Por. list Moniuszki do Oskara Tarwida z 12 XII 1869, *Stanisław Moniuszko. Listy Zebrane*, opr. Witold Rudziński, Magdalena Stokowska, Kraków 1969, s. 545.

3 Szerzej o popremierowej recepcji *Parii* w: Dominika Szymocha, *Recepcja Parii Stanisława Moniuszki przez krytyków warszawskich XIX wieku*, w: *Teatr operowy Stanisława Moniuszki: rekoncesanse*, red. Maciej Jabłoński, Elżbieta Nowicka, Poznań 2005, s. 57–67 oraz przypis 6.

4 Wystarczy w tym miejscu wspomnieć chociażby uwagi Józefa Sikorskiego (bliższego przyjaciela Moniuszki i jednego z wybitniejszych krytyków muzycznych działających w ówczesnej Warszawie) do postaci Dziemby, który miał chwilami przypominać wręcz figurę karbowego (chodzi tu o zachowanie bohatera w akcie IV), czy do zmieszania uczuć matki ze sponiewieranym uczuciem kochanki w finałowych kwesiach głównej bohaterki. Recenzent wyraźnie zaznacza, że wyekspozowanie rozdrażnienia „ślubem niewiernego z inną samo do wybuchu [śmierci] doprowadzić mogło, a nie zwichnęłoby pod koniec prawdy w głównej figurze, tak szczęśliwie utrzymanej dotąd”. [Józef Sikorski, *Halka. Opera w 4-ech aktach. Słowa Wł. Wolskiego, muzyka St. Moniuszki...*, „Ruch Muzyczny” 1 (1858), s. 2, <https://polona.pl/item/ruch-muzyczny-pismo-peryodyczne-muzyce-poswiecone-r-2-nr-1-6-stycznia-1858,ODlYNTU1NzE/8/#info:metadata> (dostęp: 15.05.2019) – przyp. S.Z].

5 W tym kontekście znamienne są uwagi zgłaszane przez Maurycego Karasowskiego (*Stanisław Moniuszko jako kompozytor dramatyczny*, „Biblioteka Warszawska” 1861/2, s. 276, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/96820/edition/91247/content?ref=desc> [dostęp: 02.05.2019]) i odnoszące się do monotonii tonacji w *Halce*.

6

Pośród recenzentów jedynie Jan Kleczyński („Bluszcz” nr 51 z 22 XII 1869, rubryka: „Ruch Muzyczny”, s. 338–339, <https://polona.pl/item/bluszcz-pismo-tygodniowe-illustrowane-dla-kobiet-r-4-t-5-nr-51-22-grudnia-1869,NDc2OTEONDQ/19/#info:metadata> [dostęp: 02.05.2019]; cała recenzja cytowana przez Witolda Rudzińskiego, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. II, Kraków 1961, s. 669–670) i recenzent „Kuriera Warszawskiego”, najprawdopodobniej Aleksander Walicki („Kurier Warszawski” nr 274 z 13 XII 1869, także przytoczony przez Rudzińskiego, op. cit., s. 667–668) nie ganili twórcy za wybór tematyki nowej opery. Natomiast spośród biografów należy wskazać Zdzisława Jachimeckiego (*Moniuszko*, Warszawa 1921, “wyd. Kraków 1983, s. 177), który dopatrywał się wspólnych cech z późniejszym od *Parii* librettem Verdiowskiej *Aidy*. Biografem, który piętnował wybór tematu opery był Bolesław Wilczyński (*Stanisław Moniuszko. Dziedzictwo, życiorys i muzyka. Zarys biograficzny*, Petersburg 1900, s.106, <http://pbc.biaman.pl/dlibra/doccontent?id=1874> [dostęp: 04.05.2019]).

7

Jak wynika z poniższego listu, tematyka historyczna – ze względu na potrzebę weryzmu – była przez Moniuszkę odrzucana.

8

Zachowany we fragmencie list Moniuszki do nieznanego adresata, pisany ok. 1840 r. (*Stanisław Moniuszko. Listy Zebrane*, op. cit., s. 59). Na podstawie sporządzonego przez Witolda Rudzińskiego przypisu odnoszącego się do Zamku Zawieprzycznego (wskazanie na utwór Aleksandra von Oppeln-Bronikowskiego *Zawieprzycze. Powieść historyczna*, tłum. Jan Kazimierz Ordyniec, N. Glücksberg, Warszawa 1828; tytuł w oryginale: *Das Schloß am Eberflub*, 1827), można przypuszczać, że zawarte w cytacji referencje były interpretowane przez biografa jako nawiązania do tytułów konkretnych utworów literackich, a nie jako przywołanie wybranych wydarzeń, postaci historycznych, legend. Uwaga ta istotna jest z punktu widzenia dalszego tekstu, patrz przypis 10.

9

Pisał on w pracy o Moniuszce: „Do tego stopnia narodowość była rdzenną jego [Moniuszki] istotą, że nic uczuć, nic pomysłów nie mógł poza jej obrębem i bez jej udziału”, Aleksander Walicki, *Stanisław Moniuszko*, Warszawa 1873, s. 76, <http://pbc.biaman.pl/dlibra/doccontent?id=9870> [dostęp: 02.05.2019].

W efekcie tego opera ta została zepchnięta na margines rozważań o Moniuszkowskiej twórczości. Całą skromną, toczącą się wokół niej debatę można sprowadzić do prób wykazania, że była ona objawem twórczego kryzysu, kompozytorskim regresem.

Na podstawie analizy dostępnych źródeł można wykazać, że *Paria* ma o wiele więcej wspólnego z wcześniej skomponowanymi operami Moniuszki – tytułami tworzonymi dla sceny warszawskiej (tj. począwszy od 4-aktowej *Halki*) – niż wydawało się to współczesnym kompozytorowi i późniejszym krytykom tego dzieła. Uwaga ta odnosi się w szczególności do wyboru tematyki kompozycji, wobec której wysuwano najcięższe zarzuty⁶.

Sięgnięcie przez Moniuszkę po dramat obcego twórcy, Casimira Delavigne’a, rozgrywający się w egzotycznej scenerii (Indie, okolice miasta Benares) mogło zostać uznane za odejście kompozytora od dotychczasowego wzorca doboru osnowy nowego utworu, ale tylko pod warunkiem bardzo powierzchownego podejścia do problemu i przy ograniczeniu pola badawczego wyłącznie do oper, pomijając kompozycje innych gatunków u Moniuszki. Z perspektywy całej jego twórczości wybór ten nie wydaje się już aż tak bardzo dyskusyjny. Wystarczy przytoczyć przykład pieśni komponowanych do tekstów obcych poetów (m.in. Victora Hugo, Heinricha Heinego, Johanna Goethego) czy operetek, komedio-oper, których akcja rozgrywa się w niepolskiej scenerii (jak *Nocleg w Apeninach*, *Karmaniol*). Także nieliczne zachowane listy Moniuszki, które zawierają odniesienia do jego preferencji, wskazują, że kluczowe dla wyboru przedmiotu opery nie było miejsce akcji czy wątki patriotyczne, ale rodzaj występującego w dziele konfliktu, potencjał sceniczny (efektowność) utworu, a także jego zdolność do pobudzenia wyobraźni kompozytora⁷.

„[...] Treść opery zostawiam autorowi, byle ta była serio – co najwięcej pogrzebów – modlitw, albo żeby to były jakieś czary, strachy czy coś bardziej wesołego. Jeżeliby zaś mógł, czyli chciał, to treść może być Lukrecja Bordzia albo Twardowski, albo Zamek Zawieprzyczny”⁸. Te słowa Moniuszki, pisane na początku kompozytorskiej kariery, świadczą o tym, jak daleki w swoich planach operowych był on od sugerowanych później – chociażby przez pierwszego biografa, Aleksandra Walickiego⁹

– treści patriotycznych¹⁰. Cytat ten wskazuje również na jedną z pierwszych wspólnych cech librett oper Moniuszki: zostały one zaprojektowane z myślą o ewentualnym uwzględnieniu tekstów, które można zinterpretować jako modlitwy – albo towarzyszące obrzędowi (np. chór z kościoła w IV akcie *Halki*), albo przyjmujące charakter osobisty (np. modlitwa Zosi z *Flisa* czy aria Pana Łagody z *Verbum nobile*). W przypadku *Parii* można wymienić przynajmniej trzy fragmenty, które wykazują cechy modlitwy: hymn wykonywany przez chór i Nealę *Słońce wspaniałe* z I obrazu w akcie I (tekst Neali należałoby sklasyfikować jako modlitwę osobistą), hymn *O Suria wspaniałe* z II obrazu aktu II oraz arię Akebara *Bogowie miłości* (tu mamy do czynienia z połączeniem modlitwy osobistej Akebara ojca z modlitwą obrzędową Akebara arcykapłana sprawującego ceremonię zaślubin) z III aktu opery. Dodatkowo w tekstach przewijają się pojedyncze wezwania skierowane do bogów. Konsekwentne wprowadzanie do oper modlitw jest elementem, który dałoby się wskazywać na własną myśl przewodnią twórcy, jednak równie dobrze można je uznać za poddanie się kompozytora pewnej konwencji¹¹. Zatem dostrzeżone podobieństwo należałoby potraktować jeżeli nie jako przypadkowe, to powierzchowne, i poszukać więzi zakodowanych w znacznie głębszej warstwie przekazu.

Już Henryk Opieński zwracał uwagę na pokrewieństwo ideowe *Parii* i *Halki*¹². Stanowić je miało poruszenie w tych operach problemów społecznych, co świadczyło według biografa o sympatii Moniuszki do społecznie ucisnionych¹³. Niełatwo współcześnie stwierdzić, co miał na myśli autor, pisząc o „ucisnionych”, i jakie intencje przyświecały kompozytorowi oraz jakie były jego przekonania polityczne i społeczne tego ostatniego. Jednak równie trudno obronić sformułowane przez Opieńskiego twierdzenie, szczególnie w świetle dzieł operowych, które rzeczywiście w swoich treściach nawiązują do mechanizmów nadużyć, ucisku i niesprawiedliwości społecznej. Przede wszystkim należałoby się powołać na często podawany w kontekście rozważań o *Halce* przykład *Niemiej z Portici* Aubera, a z dzieł nieco późniejszych na plan pierwszy wysuwają się dwa dramaty Modesta Musorgskiego – *Borys Godunow* i *Chowańszczyzna*.

W *Parii*, *Halce*, ale również w pozostałych operach Moniuszki mamy do czynienia z reporterskim wręcz odtworzeniem stosunków i norm społecznych funkcjonujących w danym kręgu i czasie. Każde wykroczenie przeciw instytucji społecznej wiąże się z klęską bohatera, który się tego dopuszcza. Albo zejście przez niego z „błędnej drogi”, albo jego śmierć pozwalają zachować *status quo* – równowagę społeczną. Przykłady tego samego mechanizmu pojawiają się nawet w lżejszych dziełach, *Verbum nobile* czy *Flisie*. W obydwu operach instytucja „danego słowa” jest siłą, przeciwko której musieliby wystąpić bohaterowie, ale nie czynią tego i tylko cudowny zbieg okoliczności łączy pary

10

Przyjmując, że Moniuszko pisząc list miał na myśli konkretne utwory (patrz przypis 8), to jedynie w przypadku *Zamku Zawieprzyckiego* można wskazać na pewne elementy patriotyczne: odwoływanie się do honoru, zasad postępowania, z których słynęła polska szlachta w dawnych czasach, a które były łamane przez jednego z głównych bohaterów powieści, Kasztelana Jana Granowskiego, pana tytułowego zamku. Wspomniane odwołania nie stanowią wszakże wątków pierwszoplanowych powieści, która opowiada dzieje tragicznej i niespełnionej miłości z pierwiastkami egzotycznymi (włoskim i grecko-tureckim) w tle.

11

Modlitwa nie była niczym nowym w literaturze operowej, szczególnie włoskiej, jednak w przypadku Moniuszki uderza konsekwentne wprowadzanie takich ustępów do każdej opery. To natomiast wymagało odpowiedniego doboru tematu i takiego jego ukształtowania, żeby modlitwa była uzasadniona dramaturgicznie. O stronę dramaturgiczną i sceniczną Moniuszko bardzo dbał, o czym świadczą chociażby jego ingerencje w libretta.

12

Henryk Opieński, *Stanisław Moniuszko. Życie i dzieła*, Łwów-Poznań 1924, s. 408.

13

Ibidem, s. 27. Zapewne inspiracją dla tego typu spostrzeżenia była recenzja *Halki* Hansa von Bülowa zamieszczona w „Neue Zeitschrift für Musik” w listopadzie 1858 roku [Moniuszko, Stanisław, „Halka” *Oper in vier Aufzügen*. Clavierauszug. Zwei Theile – Warschau, Gebethner. Leipzig. Senff, „Neue Zeitschrift für Musik” 1858, nr 21, s. 209–212, oraz nr 22, s. 221–223, <https://archive.org/details/NeueZeitschriftFuerMusik1858Jg25Bd49/page/n207> [dostęp: 05.05.2019] – przyp. S.Z].

14

W pierwszym przypadku chodzi – rzecz jasna – o tytułowe *Verbum nobile*, umowę ojców dotyczącą małżeństwa ich dzieci. We *Flisie* przyczyną nieszczęść dwójki zakochanych, Franka i Zosi, jest słowo dane przez ojca dziewczyny, który przyrzekł jej rękę Jakubowi. Dopiero odkrycie, że Franek jest bratem Jakuba, pozwala honorowo sprawę rozwiązać i połączyć parę zakochanych. Warto zwrócić uwagę, że w obydwu operach potrzeba konfrontacji z „danym słowem” powoduje wycofanie się bohaterów z działań (rezygnują z miłości), które miały na celu przeforsowanie ich woli. Rozwiązania znane z *Romea i Julii* były w tych realiach nie do pomyślenia.

15

Warto pamiętać, że nie tylko w realiach Indii prawa te były traktowane jako prawa pochodzenia boskiego. Zatem wystąpienie przeciwko nim było równoznaczne z bluźnierstwem.

16

Henryk Opieński (op. cit., s. 26–27) ustalił datę zapoznania się kompozytora z dramatem na podstawie listu od Rosołowskiego [?]. Treść listu sugeruje nawet, że 18-letni Moniuszko dokonał jego przekładu.

17

Jeżeli chodzi o datowanie *Parii*, to można wskazać w literaturze dwa podejścia. W pierwszym, reprezentowanym przez Henryka Opieńskiego, przyjmuje się, że Moniuszko komponował operę przez 10 lat (ibidem, s. 407), natomiast Zdzisław Jachimecki sugeruje podział procesu na dwa etapy: jeden miał przypadać na lata 1859–1860, a drugi na 1868–1869 (Zdzisław Jachimecki, op. cit., s. 180).

18

Rękopis wyciągu fortepianowego znajdujący się w Bibliotece i Archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego pod sygn. 637.

19

Paria. Opera w trzech aktach (podług myśli wyjętej z tragedii Kazimierza Delavigne), słowa Jana Chęcińskiego, muzyka Stanisława Moniuszki, Gebethner i Wolff, Warszawa 1869.

zakochanych¹⁴. W żadnej z oper Moniuszki, a w *Parii* w szczególności, nie pojawia się charakterystyczny dla modelu włoskiego czy francuskiego wątek trójkąta miłosnego, w którym główną rolę odgrywają osobiste, sprzeczne dążenia jego uczestników. Jeżeli w przypadku librett oper Moniuszki chciałoby się zastosować kryterium trójkąta, to przeciwnikiem realizacji zamierzeń bohaterów nie byłby urażony odrzuceniem amant czy amantka, lecz twór abstrakcyjny – instytucja społeczna (przynależność stanowa i przypisane jej prawa, honor).

O ile wskazany powyżej konflikt pomiędzy prawem jednostki do samostanowienia a instytucją społeczną w *Halce*, *Verbum nobile*, *Flisie*, *Hrabinie* i *Strasznym dworze* nie wybija się na pierwszy plan, o tyle w *Parii* gra on kluczową rolę. Przyczyną śmierci głównego bohatera opery, Idamora, nie jest ani zakazana miłość, ani bezpośrednio jego pochodzenie (wówczas ten sam los powinien spotkać również jego ojca, Dżaresa). Idamor ginie, bo poprzez swoje bohaterskie czyny śmiało zaprzeczył prawom leżącym u podstaw porządku społecznego¹⁵. Swoim postępowaniem, a także słowami dowiódł, że o wartości jednostki świadczą jej dokonania, człowieczeństwo zaś jest niezbywalną cechą każdej istoty ludzkiej (są to motywy dwu solowych wystąpień Idamora: recytatywu i arii *Paria! To jeszcze jeden z tej kasty wzgardzony* z prologu, a także monologu *Tak, ja jestem Paria* z aktu III). Z historii Idamora płynie bardzo smutna nauka: nawet najbardziej wzniosłe czyny nie uchronią jednostki przed unicestwieniem, gdy ta wystąpi przeciw uznanym instytucjom społecznym, a pochodzenie jest jedyną determinantą roli społecznej.

O tym, jak bardzo bliska Moniuszce była historia pariasa, świadczą dwa fakty. Najpierw: kilkakrotny powrót twórcy do tej tematyki – po raz pierwszy zetknął się z dramatem Delavigne’a już około 1837 roku¹⁶, następnie pomiędzy rokiem 1858 a 1859 zlecił Janowi Chęcińskiemu napisanie libretta operowego na jego podstawie i najprawdopodobniej rozpoczął komponowanie opery, które z nieznanymi przyczyni przerwał, by powrócić do niego dopiero w drugiej połowie lat 60¹⁷; dodatkowo stworzył muzykę sceniczną wykorzystaną podczas premiery dramatu na scenie warszawskiej (1868). Ponadto za powyższym twierdzeniem przemawia zaangażowanie kompozytora w proces nadawania ostatecznego kształtu librettu opery – Moniuszkę można uznać wręcz za jego współautora, w przypadku żadnej z pozostałych oper nie zachodzą bowiem aż tak duże różnice pomiędzy tekstem zapisanym w dostępnych źródłach muzycznych¹⁸ a wersją znaną nam z pierwodruku libretta¹⁹. O znaczącym udziale Moniuszki w kształtowaniu treści świadczą także słowa Chęcińskiego zapisane we wstępie poprzedzającym tekst libretta w pierwodruku. Najprawdopodobniej Chęciński nie zgadzał się ze

wszystkimi ingerencjami kompozytora, stąd część modyfikacji nie została w tym wydaniu uwzględniona. Był świadom stopnia rozbieżności i poczuł wobec odbiorcy obowiązek wyjaśnienia zaistniałej sytuacji.

Aby wyobrazić sobie skalę kompozytorskich ingerencji, wystarczy wyliczyć tylko podstawowe zmiany wprowadzone przez Moniuszkę do libretta *Parii*. Modyfikacjom poddane zostały interpunkcja, słownictwo (zastępowanie zwrotami bliskoznacznymi, usuwanie, dodawanie wyrazów), szyk wyrazów w wersie. Oprócz tego można wskazać na usuwanie scen (3 scena aktu III), wprowadzenie tekstów nieobecnych w wersji drukowanej, m.in. romansu Neali z II aktu (*On Paria*), usuwanie, zmienianie, dopisywanie całych wersów (np. do zakończenia arii Idamora z prologu *W lasach Orisy* Moniuszko wprowadził ogniste wyznanie *Jam Paria!*, co zmieniło wydźwięk całego prologu). Kompozytor zastosował także nową dystrybucję tekstu w niektórych partiach chóralnych (szczególnie w chórze weselnym *Już ołtarz gotów* z III aktu) oraz włączył doń znacznie więcej ustępów solowych niż w poprzednich operach (głównie *Halce*). Po tych zabiegach 772 wersy zaprojektowane przez Chęcińskiego rozrosły się do 1068 (wartość ta nie uwzględnia powtórzeń poszczególnych wersów). Także podział opery na prolog i trzy akty oraz pomysł rozbicia aktu pierwszego na dwa obrazy najprawdopodobniej jest autorstwa Moniuszki.

Choć większość dokonanych przez kompozytora zmian w libretcie miała na celu wzmocnienie dramatycznej wymowy dzieła, to jednak nie wszystkie wywarły pozytywny wpływ na ostateczny kształt opery. Niektóre uzupełnienia, szczególnie o spójniki, wprowadzały zaburzenia albo toku rytmicznego wersów, albo deklamacji (dodawanie spójników, będących nieakcentowanymi częściami mowy, w miejsca, w których powinna występować sylaba akcentowana). Stąd też pojawiające się tu i ówdzie błędy prozodii, również w warstwie muzycznej. Natomiast wprowadzenie w akcie II romansu Neali i nieopatrzenie go odpowiednimi didaskaliami może współcześnie stanowić wyzwanie dla realizatorów. Romans, który ma charakter intymnego wyznania, wymaga opuszczenia sceny przez obecne na niej braminki. Tymczasem w następującej po romanse scenie ich obecność jest wymagana, a ani tekst, ani opracowanie muzyczne nie ułatwiają przeprowadzenia tego ruchu scenicznego w sposób płynny i logiczny.

Oprócz wspomnianego wcześniej celu wzmocnienia wyrazu dzieła, za drugą przyczynę modyfikowania libretta należałoby przyjąć względy czysto muzyczne – kompozytorską koncepcją przebiegu formalnego poszczególnych fragmentów. I na tym polu Moniuszko wykazał inwencję, jednak szczegółowa ocena jej wartości oraz uchwycenie relacji z pozostałymi operami jest ograniczona ze względu na wspomniany wcześniej brak źródłowo opracowanych wersji jego oper. Nie utrudnia to jednak wskazania generalnych cech muzyki opery.

Jak już zaznaczono powyżej, w warstwie muzycznej *Parii* można odnaleźć zapożyczenia z kantaty *Milda*²⁰. Należą do nich *Intrada*, dziesięć pierwszych taktów rozmowy Ratefa z Idamorem z Prologu (sc. 1), inicjalna fraza środkowej części duetu z I aktu (sc. 3)²¹ oraz *cavatina* Neali z III aktu, która pod względem linii wokalne pokrywa się z *cavatina* Mildy z III części (nr II) kantaty. Przy tym należy zaznaczyć, że w przypadku *Intrady* kompozytor wykorzystał jedynie strukturę harmoniczną-melodyczną, którą przystroił w nową szatę brzmieniową. W przypadku ustępów wokально-instrumentalnych sięgnął po linię melodyczną głosu wokalnego, dostosowując ją do wymogów nowego tekstu, i tylko częściowo przeniósł strukturę harmoniczną.

Innym wspomnianym wcześniej zagadnieniem był problem z określeniem czasu powstawania *Parii*. Analizując budowę linii melodycznej ustępów aryjnych, można wskazać na dwa odmienne podejścia Moniuszki do wymienionych zagadnień, co mogłoby potwierdzać hipotezę Jachimeckiego o powstawaniu dzieła w dwu odległych od siebie okresach.

Łagodny przebieg melodyczny oparty na postębach sekundowych i skokach o niewielkiej rozpiętości – głównie konsonansowych (dominacja tercji) – bardzo rzadkie występowanie repetycji, dążenie do łukowej budowy frazy, ale ze słabo zaznaczonymi punktami kulminacyjnymi, unikanie rytmów punktowanych, przewaga równych wartości rytmicznych lub zestawianie wartości dłuższej z wartością o połowę krótszą. Ośmiotaktowy okres muzyczny zbudowany z jednostek drobniejszych, dwutaktowych, ale nie zawsze uwzględniających konstrukcję tekstu – takie cechy ma pierwszy typ ukształtowań aryjnych, które najprawdopodobniej musiały zostać skomponowane we wcześniejszym okresie, gdyż wykazują cechy zbieżne z tymi występującymi w *Halce*.

Drugą grupę, w której skład wchodzi arie Akebara z II obrazu aktu I oraz z aktu III, romans Neali z aktu II, aria Dżaresa z aktu II, partia solowa Idamora z duetu z Nealą z aktu II oraz jego aria z aktu III, wykorzystują ukształtowania oparte na ruchu prowadzonym w drobniejszych wartościach rytmicznych niż w poprzedniej grupie. Wykazują one także wzrost udziału rytmów punktowanych, repetycji dźwięków oraz – obok prowadzenia melodyki krokami sekundowymi – pochody po składnikach akordów, a także skoki o znacznym ambitusie (nawet oktawy), choć te ostatnie występują incydentalnie. Budowę okresów charakteryzuje o wiele większa różnorodność. Pojawiają się bowiem arie z niesymetrycznym okresem muzycznym wielkim, np. aria Idamora z III aktu. Zachowane zostaje natomiast wewnętrzne rozczłonkowanie frazy na dwutaktowe jednostki, z tym że podział ten dyktowany jest przebiegiem tekstu i nie wywołuje wrażenia sztuczności, jak miało to miejsce w grupie pierwszej.

Na poziomie makroformy należy wskazać na dominację w *Parii* układów dwudzielnych – typu AA' (pieśń Dżaresa z aktu II),

20

Należy zwrócić uwagę, że kantata ta była pierwotnie skomponowana ok. 1848 r. do słów E. Chłopiczkiego, a następnie w roku 1859 Moniuszko sporządził jej nową wersję do tekstu przerobionego przez Józefa I. Kraszewskiego (Por. Witold Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, Kraków 1955, t. 1, s. 195–196), i wymieniane w niniejszym artykule fragmenty pokrywają się właśnie z tą wersją, co umknęło uwadze większości biografów Moniuszki.

21

Incip. „O ty mój skarbie...”. Wskazując na to zapożyczenie, Zdzisław Jachimecki (op.cit., s. 184) błędnie przypisuje ów fragment partii Neali, choć w rzeczywistości jest on śpiewany przez Idamora. W kancie był to ustęp duetu Mildy i Romoisa śpiewany przez Mildę „Miły mój, miły...”.

AA'A" (np. modlitwa Akebara z III aktu). Ten typ budowy przypisywany jest operze włoskiej, również duety nawiązują do włoskiego modelu. Nie oznacza to, że model kojarzony z dziełami francuskimi – ukształtowanie typu ABA' – jest nieobecny. Występuje on jednak rzadziej (np. aria Idamora z aktu III, *Intrada* z Prologu). Można przypuszczać, że o wyborze konkretnego rodzaju modelu decydował typ napięć dramatycznych występujący w opracowywanym tekście. Model trzyczęściowy łączy się z ustępami o bardziej dynamicznym, dramatycznym charakterze.

Z punktu widzenia osadzenia akcji *Parii* w egzotycznej scenerii należy zwrócić uwagę na podjęte przez Moniuszkę próby oddania tego aspektu w warstwie muzycznej. Jak się wydaje, ciężar realizowania tego efektu został powierzony partii orkiestrowej. Tę natomiast cechuje obniżenie w stosunku do dzieł poprzednich rejestru brzmienia oraz jego większe zgęszczenie. Ten ostatni efekt Moniuszko osiąga dzięki grze *divisi* głównie w partii altówek. Ciemna barwa orkiestry miała najprawdopodobniej wprowadzić do dzieła efekt tajemniczości, niezwykłości, a więc tego, co w XIX wieku wiązano z kategorią egzotyki. Innym środkiem sprzyjającym oddawaniu tego nastroju była odpowiednio zastosowana artykulacja, np. ta w pieśni Dżaresa z II aktu, gdzie ostinatowy akompaniament realizowany *pizzicato* pozwolił osiągnąć rezultat dźwiękowy zbliżony do tego, co Julian Budden określił jako efekt „tropikalnej nocy” w *Aidzie*²². Również częste sięganie do średnich i niskich rejestrów instrumentów sopranowych i prowadzenie ich w dynamice *p-pp* (np. w chwili wejścia Dżaresa w III akcie) można interpretować jako próbę oddania atmosfery tajemniczości, niezwykłości. Opisane rozwiązania należy uznać za nowatorskie w stosunku do dzieł granych wówczas w Warszawie.

Paradoksalnie, stosując najniższe i najgęstsze brzmienie orkiestry ze wszystkich swoich oper, Moniuszko najrzadziej sięgał w *Parii* po grę *tutti*, co wraz z ograniczeniem faktury akordowej pozwoliło uniknąć zbyt ciężkiego dźwięku. Sposób wyróżniania w ramach orkiestry swoistych zespołów kameralnych, choć nie nowatorski, pozwala wyciągnąć wniosek, że kompozytor nie traktował aparatu orkiestrowego jako zestawu grup instrumentów pełniących konkretne funkcje, tzn. melodyczną, wypełnienia harmonicznego i podstawy basowej. Dobór i rola instrumentu w konkretnym zestawieniu były dyktowane żądanym efektem – jak np. w przypadku sceny czytania przepowiedni z II obrazu aktu I, gdzie flet I, klarnet I, klarnet basowy oraz fagoty I i II, prowadzone w średnim i niskim rejestrze, tworzą nastrój grozy, tajemniczości.

Powyższy opis nie wyczerpuje w pełni zagadnień związanych z relacjami zachodzącymi pomiędzy *Parią* i pozostałymi operami skomponowanymi przez Stanisława Moniuszkę dla sceny warszawskiej, pozwala jednak na podjęcie próby udzielenia odpowiedzi na postawione w tytule pytanie. Na podstawie przytoczonych w tekście argumentów wywiedzionych z analizy libretta i muzycznego

22
Julian Budden, *The Operas of Verdi*, 2 wyd. poprawione, Oxford 1992, t. 3, s. 234.

23
Takiego określenia użył
Bolesław Wilczyński,
Stanisław Moniuszko.
Dziedzictwo..., op. cit.,
s. 106.

opracowania można stwierdzić, że wbrew temu, co sądzili o tej operze recenzenci oraz biografowie kompozytora, *Paria* nie jest obcym tworem w spuściznie Moniuszki, a podjęcie się jej skomponowania nie było „zadaniem [...] zabłąkaną narzuconym fantazją”²³. Jeżeli na obecnym etapie badań nad twórczością Moniuszki nie możemy jednoznacznie ocenić wartości omawianego dzieła, to przynajmniej możemy wskazać na cechy sugerujące rozwój warsztatu kompozytorskiego choćby w stosunku do *Halki*, z którą najczęściej *Paria* bywa porównywana.

ABSTRACT

'Foreign in their own land'? 'Paria' ('The pariah') against the background of Stanisław Moniuszko's operatic output: A sketch

Stanisław Moniuszko's *Paria* ('The pariah') is perceived today through the prism of what was written about it around the turn of the twentieth century. The opinions formulated about this opera at that time were not particularly positive. Commentators sought to show that this work had nothing in common with the other operas written for the Warsaw stage by Moniuszko. Its otherness and inadequacy were supposedly manifested by the libretto, based on a non-Polish subject, which led the composer's musical thinking astray.

This article compares what can be said about *The Pariah* on the basis of sources (not yet entirely examined) relating to the opera, with what can be drawn from the sources (not always complete) of works composed for the Warsaw Opera: *Halka* (the four-act version), *Flis* ('The raftsmen'), *Verbum nobile*, *Hrabina* ('The countess') and *Straszny Dwór* ('The haunted manor'). Already at an early stage in research, it emerges that this opera has many more features in common with the other works than hitherto thought. That applies both to the literary layer, especially the type of subject chosen, and also to the musical setting.

KEYWORDS

Moniuszko, *The Pariah*, *Halka*, Delavigne, Chęciński, nineteenth-century Polish opera

ABSTRAKT

Paria Stanisława Moniuszki postrzegana jest współcześnie poprzez pryzmat tego, co zostało o niej napisane w końcu XIX i początkach XX wieku. A opinie formułowane wówczas o tej operze nie były pozytywne. Starano się wykazać, że dzieło nie ma nic wspólnego z pozostałymi operami stworzonymi dla sceny warszawskiej przez Moniuszkę. O jego odrębności i nieadekwatności świadczyć miało dobitnie libretto oparte na obcym, niepolskim temacie, które sprowadziło myśl muzyczną kompozytora na manowce.

Proponowana praca podejmuje próbę skonfrontowania tego, co można na podstawie jeszcze nie do końca zbadanych źródeł do *Parii* powiedzieć o operze, z tym, co można wyczytać z nie zawsze kompletnych źródeł dzieł skomponowanych dla Opery w Warszawie: *Halki* (w wersji 4-aktowej), *Flisa*, *Verbum nobile*, *Hrabiny*, *Strasznego dworu*. Jak wynika z przeprowadzonych analiz, już na wstępnym etapie badań można stwierdzić, że omawiana opera ma o wiele więcej wspólnych cech z pozostałymi dziełami, niż do tej pory sądzono. Odnosi się to zarówno do warstwy literackiej, a szczególnie typu wybranej tematyki, jak i do opracowania muzycznego.

SŁOWA KLUCZOWE

Moniuszko, *Paria*, *Halka*, Delavigne, Chęciński, opera polska XIX w.

DOMINIKA SZYMOCHA – muzykolog, doktorantka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół zagadnień związanych z operą polską w XIX w., w szczególności wokół twórczości operowej Stanisława Moniuszki.