

Agnieszka Topolska

„Hrabina” Stanisława Moniuszki
opracowanie partytury do wydania źródłowego
i opatrzenie komentarzem krytycznym

instytut muzyki i tańca



Niniejsza praca powstała w ramach programu
„Muzyczne białe plamy” Instytutu Muzyki i Tańca

Warszawa 2014

Opera-widmo (*Hrabina*)

Stanisław Moniuszko, kompozytor potocznie nazywany ojcem polskiej opery narodowej, rozpoczął swą artystyczną karierę od warszawskiej premiery opery *Halka* w 1858 roku. Wprawdzie dzieło powstało ok. dziesięć lat przed tą inscenizacją, to jednak wersja napisana dla potrzeb środowiska wileńskiego nie zyskała sławy poza granicami powiatu, a Moniuszko, mimo że aktywny na niwie kompozytorskiej prawie od dekady, wciąż pozostawał, słowami autora jednej z recenzji, „małą, lokalną wielkością”¹. Dopiero wystawienie rozszerzonej wersji *Halki* w Teatrze Wielkim w Warszawie otworzyło przed nim furtkę do kariery.

Ciesząc się poparciem dyrektora Warszawskich Teatrów Rządowych, Ignacego Abramowicza, objął, zgodnie z dawną nomenklaturą, stanowisko dyrektora, czyli dyrygenta oper polskich w warszawskim Teatrze Wielkim. Decyzje władz inspirowane były w dużej mierze sympatią elit, do których w Warszawie należało małżeństwo Muchanowów, Maria Kalergis i jej małżonek, Sergiusz, późniejszy zastępca Abramowicza na stanowisku zarządcy teatrów warszawskich. Dzięki wsparciu finansowemu Marii Kalergis, szczerzej wielbicielki twórczości Moniuszki, kompozytor mógł zorganizować koncert, z którego cały dochód przeznaczony został na jego pierwszą zagraniczną podróż. Mimo szerokiego horyzontu, jaki otworzył się przed nim wraz z przybyciem do Paryża, ukończył tam jednoaktówkę *Flis*, wystawioną w niecały rok po premierze *Halki*. Przeprowadzka, rozpoczęcie pracy w Warszawie, zagraniczny wojaż twórczo zapłodniły jego umysł i po upływie kolejnego roku szykował się Moniuszko do premiery trzeciego już dużego dzieła scenicznego, którym okazała się *Hrabina*.

Dzieło powstało specjalnie z myślą o warszawskiej publiczności, jej też zostało zadedykowane. Na karcie tytułowej wyciągu fortepianowego znajdziemy wpis:

¹ F. Sachse, Przebieg VI Zjazdu Śpiewaków i Uroczystości Moniuszkowskich, [w:] „Śpiewak” 1930, nr 6/7, s. 90.

„Publiczności Warszawskiej w dowód wdzięczności za uprzejme przyjęcie mojej muzyki i zachętę do dalszej pracy poświęca Stanisław Moniuszko”. Opera, pierwotnie opatrzona roboczym tytułem *Hrabina-Dianna*², za życia kompozytora nie ukazała się drukiem. Wyjątki drukował jednak Moniuszko u Gebethnera i Wolffa jeszcze przed premierą, w 1859 roku³.

Premiera, mimo wcześniejszych planów, zamiast tradycyjnie 1 stycznia, odbyła się 7 lutego 1860 roku. Na opóźnienie wpłynęły kłopoty zdrowotne kompozytora i problemy z koordynacją pracy librecisty. Pisał Moniuszko w liście do Edwarda Ilcewicza:

Ja teraz okrutnie jestem zajęty instrumentowaniem i próbami *Hrabiny* i polowaniem na Wolskiego, który mi się jak lis przed chartem po knajpach kryje! A to co moment potrzebuję mieć tego prałata pod ręką! Ale zresztą dobrze idzie i zdaje się, że powodzenie będzie niezgorsze⁴.

Włodzimierz Wolski, warszawski literat i reprezentant Cyganerii Warszawskiej, poznał Moniuszkę w salonie artystycznym Łuszczewskich, gdy ten w latach 40. stawiał w Warszawie pierwsze artystyczne kroki. Spotkali się później już przy pracy nad *Halką*, do której Wolski z inicjatywy Moniuszki napisał libretto. Dziesięć lat później zwrócił się do tego kompozytora ponownie, pisząc w jednym z listów: „mam ochotę przysłużyć ci się nowym librettem, którego przedmiot racz wężowi mojemu zostawić”⁵. „Węch” był to szczególny, wzięwszy pod uwagę polityczne sympatie Wolskiego. Już w młodości autor ten opowiadał się za rewolucyjnym rozwiązaniem kwestii niepodległości Rzeczypospolitej, pisał pamflety na władzę zaborczą, a w późniejszych latach aktywnie uczestniczył w zrywach niepodległościowych. Tak wspominał początki pracy nad *Hrabina*:

² Zob. S. Moniuszko, list do Edwarda Ilcewicza, [w:] S. Moniuszko, *Listy zebrane*, W. Rudziński (red.), Kraków 1969, s. 364.

³ Zob. dwa listy Stanisława Moniuszki do Gustawa Gebethnera, [w:] *Ibidem*, s. 370.

⁴ Zob. S. Moniuszko, list do Edwarda Ilcewicza z 18.11.1859, [w:] S. Moniuszko, *Listy zebrane*, W. Rudziński (red.), Kraków 1969, s. 374-375.

⁵ List Włodzimierza Wolskiego do Stanisława Moniuszki z 11 maja 1857, cyt. [za:] program do opery „Hrabina”, Teatr Wielki w Łodzi, Łódź 1979, strony nienumerowane.

„Na żądanie Moniuszki miał to być obraz ubiegłej doby, która zewnętrznie przystrajała się w rokoko niestylowe, ale miała aspiracje stylu, a wewnętrznie oddawała się zbytkowi i zabawie, lecz nosła daninę krwi w legionach, które przyniosły nad Wisłę nowe tradycje i początki stylu empire”⁶.

Po premierze *Hrabina* szybko zyskała jednak przydomek „dramatu rozdartej spódnicy”. Tak prześmiewczo nazwał dzieło twórcy „Ruchu Muzycznego”, Józef Sikorski. Portret osiemnastowiecznej Warszawy rozdzielonej na dwa główne obozy, zorientowanej proniepodległościowo szlachty polskiej i sfrancuziałej arystokracji, był zdaniem Sikorskiego zagranem nie dającym się uzasadnić ani koniunkturalnie, ani towarzysko. Pisał w swojej recenzji:

(...) wolelibyśmy, aby nam bez potrzeby nie przypominano roli smutnej i poniżającej jaką część ówczesnego społeczeństwa odgrywała, tem więcej, że z mnóstwem innych nieprzyjemnych wspomnień się wiąże – a jako przechodnia, wyjątkowa, nie osobliwie się przyczynia do przedstawienia naszego obyczaju; ale zaprzeczyć jej istnieniu nie możemy. Wynagradza nas autor ślicznymi drobiazgami; cicha Bronia, obywatelski chorąży, jego dom wiejski, piosenka »Pomnę, ojciec waścin gadał«, chóry myśliwskie, wiele drobnych wyrażań, sam nawet Podczaszyk repolonizowany pod koniec sztuki, wszystko to sympatyczne i miłe⁷.

Zgodnie z tymi słowami, ubódł Sikorskiego krytyczny obraz części społeczeństwa polskiego, w świat którego wchodzimy od pierwszych taktów uwertury. Wkraczamy wówczas w rzeczywistość Pałacu pod Blachą, gdzie warszawska elita szykuje się do balu u hrabiny de Vauban. Na to wielkie towarzyskie wydarzenie zjechać ma niejeden znamienity gość, a gospodyni Pałacu pod Blachą szykuje na tę okazję wyjątkowy strój. Przygotowania do balu bogato przetykane rozmowami jako żywo przypominającymi rozważania towarzystwa stolikowego i grupy przy drzwiach z Mickiewiczowskich *Dziadów*, a także próbami występów artystycznych, które

⁶ W. Wolski, artykuł bez tytułu [w:] „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1898, nr 45.

⁷ J. Sikorski, *Hrabina*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1860, nr 7.

uświetnić mają przebieg imprezy, zmierzają nieuchronnie do katastrofy. Otóż, po wesołych przekomarzankach Podczaszyca z Chorążym, próbach scenek dramatycznych, tańców i przebieranek, przeplatanych gdzieniegdzie rzewną wstawką stęsknionej za „wsią wesołą” Broni, pierwszy w kolejce do serca Hrabiny Kazimierz niezgrabnie następuje na suknię, rwąc delikatny tiul, który swym trzaskiem przecina także nić sympatii, jaką darzyła młodzieńca tytułowa bohaterka. Szał i rozpacz ogarnia humorzastą wdówkę i choć Kazimierz miłym był kompanem we flirtach i towarzyskich grach, to jedno zdarzenie wymazuje go z kretelem z pamięci i serca Hrabiny. Zakochana w Kazimierzu Bronia z żalem odprowadza wzrokiem Kazimierza, który w niesławie odjeżdża hen, służyć Ojczyźnie w boju.

W trzecim akcie akcja rozgrywa się w scenerii wiejskiego dworku Chorążego. To tam oczekuje powrotu Kazimierza Bronia, tęsknie wypatrując oczy, czy bliski sercu nie nadjeżdża. To tam zjawia się też Hrabina i mimo, że w towarzystwie wpatzonego w nią Dzidziego, to jednak, po przemyśleniach, chętna do odnowienia dawnej zażyłości z Kazimierzem. Nadjeżdża i on, który, po serii komicznych scenek rozwiązujących pętlę intryg, żeni się z dobroduszną wierną Bronią, modną i frywolną Hrabinię odsyłając w objęcia tego, z którym przyjechała. Zwycięża patriotyzm, prawość i szczere uczucie, przed którymi kosmopolityzm musi się ugiąć.

Mimo tak jednoznacznej wymowy dzieła, obecności bohatera pozytywnego, popremierowe reakcje prasy były zróżnicowane. Być może to właśnie zestawienie dwóch środowisk, obu przynależnych do narodu polskiego, ale jednego ewidentnie skażonego wirusem konformizmu i mody, wywołało taką reakcję Sikorskiego. Wypada jedynie odnotować, że pomysł Moniuszki i Wolskiego bynajmniej nie powinien zaskakiwać. Już siedemdziesiąt lat wcześniej, w 1790 roku, krytyki sfrancuziałej szlachty podjął się Julian Ursyn Niemcewicz w *Powrocie posła*, a jeszcze wcześniej, w 1784 roku Ignacy Krasicki opublikował poruszającą ten sam temat satyrę *Żona modna*. A historia polskiego teatru od podobnego konfliktu się rozpoczęła – polaryzację dwóch środowisk przedstawili w *Krakowiakach i góralach* Jan Stefani i Wojciech Bogusławski. Ale choć przywołany w *Hrabinie* temat był już

w połowie XIX wieku nienowy, drażnił, jak widać, wciąż wrażliwą na tym punkcie publiczność.

Przywołanie nazwisk Krasickiego i Niemcewicza zasadne jest jeszcze z jednego powodu. Tematycznie bowiem *Hrabina* stanowi skrzyżowanie wspomnianych wyżej utworów, ukazuje zantagonizowane postawy wzmocnione z jednej strony kreacją prawego bohatera-patrioty, a z drugiej – zatraconej w modzie na Francję, wyzutej z uczuć patriotycznych gospodyni Pałacu pod Blachą.

Do schematów osiemnastowiecznych *Hrabina* nawiązuje także formalnie. Jest reminiscencją dawnych schematów, archaicznym już w drugiej połowie XIX wieku numerowym singspielem łączącym słowo mówione ze śpiewem. Moniuszko wplótł w tkanę muzyczną wstawki deklamowane, przerzucając pomost nad wcześniejszym pięćdziesięcioleciem i kierując się w stronę pierwszych kompozycji scenicznych w języku polskim, zwracając się do fundamentalnych dla polskiej opery śpiewogier Macieja Kamińskiego, Macieja Radziwiłła czy Jana Stefaniego. Ale trzeba wziąć pod uwagę, że być może to jednak nie szacowna przeszłość polskiego teatru, a obejście wytycznych cenzury uzasadniają wybory formalne. Singspiel o tematyce osiemnastowiecznej, deklamacje i chwytliwe melodie o salonowym charakterze – wszystko to, zdaniem niektórych krytyków, posłużyć miało kompozytorowi jako chwyt usypiający czujność cenzury:

Rozumiem historyczne przyczyny, dzięki którym „Hrabina” ekscytowała warszawską publiczność przed stu laty: owe aluzje, podteksty, ukryte znaczenia zwrotów muzycznych i poszczególnych wyrażeń, cały ten szyfr patriotyczny, który krzepił, pocieszał i bawił jako figiel spleatany carskiej cenzurze. Były to jednak przyczyny pozaartystyczne, związane z doraźnymi okolicznościami politycznymi⁸.

Po to być może, by konfliktu polsko-rosyjskich nie potraktowano jako krytyki aktualnych stosunków polsko-rosyjskich, osadził Moniuszko akcję w XVIII wieku, podkreślając to jeszcze zastosowaniem form muzycznych kojarzonych z epoką

⁸ L. Erhardt, *Uczczenie rocznicy*, [w:] „Kultura” 1969, nr 46.

muzyki salonowej. Za ten krok w stronę operetki/śpiewogry „doigrał się” w XX wieku nawet miana ojca polskiego musicalu, którego chciał w nim widzieć Stefan Wysocki, pisząc recenzję z inscenizacji *Hrabiny* w Poznaniu (1966)⁹.

Powrót do muzycznych wzorów przed kilku dekad wyraża się także obecnością w dziele jednego ustępu wprost odwołującego się do tradycji włoskiego *bel canta*. Chodzi o arię Ewy z aktu I eksponującą koloraturę o włoskiej, rossiniowskiej proveniencji. Dodatkowo sam tekst arii jest zapisany po włosku (*Perche belli*). Na to nakładają się licznie stosowane przez Moniuszkę zabiegi stylizacyjne, nadające muzyce brzmienie salonowej muzyki francuskiego klasycyzmu.

Pozostając przy kwestiach lingwistycznych warto zaznaczyć, że udział języka francuskiego w librecie jest ogromny – tekst polski przeplatają nie tylko słowa, ale i całe frazy wypowiedane lub śpiewane po francusku (np. chór otwierający I akt). Muzyka zresztą stara się oddać charakter słów, pozostaje w zgodności z tematem. *Hrabina* jest operą komiczną osnutą wokół żartu, z akcją z żartu wywiedzioną, jak i zmierzającą do wesołego zakończenia. Nie ma tu dramatu, jak w *Halce* czy pisanej równolegle *Parii*, jest komizm i trywialność, wręcz banał. I taka też jest muzyka. Trudno szukać w niej głębokości harmoniczej, muzycznego skomplikowania. Mamy do czynienia z dobrze skrojonym wobec tematyki utworu ujmującym melodycznie potpourri, potwierdzającym, że mimo upatrywania w Moniuszce przez niektórych krytyków polskiego następcy Richarda Wagnera, kompozytor ten był twórcą tradycyjnym. Łatwo wpadające w ucho melodie, wsparte na akordowym akompaniamencie harmonicznym bazującym na podstawowych funkcjach, to cecha charakterystyczna całej muzyki *Hrabiny*. Ale z tego też powodu pewnie okrzyknięto ją trzecią, po *Halce* i *Strasznym dworze*, najlepszą operą Moniuszki. Łatwo w niej wskazać węzłowe punkty muzycznego przebiegu, na których zatrzymuje się uwaga słuchacza, przykuwając swoim konwencjonalnym pięknem.

⁹ S. Wysocki, *O ojcu który wnuków nie ma*, [w:] „Kultura” 1966, nr 43.

W latach 80. prym na polskim rynku fonograficznym wiodły Polskie Nagrania. Staraniem tej wytwórni ukazała się wówczas płyta z wyborem najpiękniejszych melodii z opery *Hrabina*, a wśród nich najładniejsze: *Piosnka Chorążego*, *Piosnka Broni*, aria Kazimierza, aria Hrabiny *Suknio*, *coś mnie tak ubrała*, a spośród fragmentów czysto muzycznych – *Uwertura* i *Polonez „Pan Chorąży”*.

Mówiąc o najważniejszych pod względem muzycznym wyjątkach z tej opery, trzeba zwrócić uwagę zwłaszcza na *Polonez „Pan Chorąży”*. Najwięcej w piśmiennictwie dedykowanym Stanisławowi Moniuszce i jego twórczości poświęcono miejsca temu ustępowi, podkreślając jego ogromne walory artystyczne, jak i patriotyczny charakter. Bonifacy Dziadulewicz tak wspominał moment włączenia tego poloneza do opery:

Ostatni akt miał się rozpocząć w ten sposób, że otwierała się kurtyna i chorąży z podczaszym mieli zaraz rozpoczynać swoją scenę. Otóż Troszel, wyborny muzyk i śpiewak, podszedłszy do pulpitu zawołał: - Mój dyrektorze, czyby to nie dobrze było, żeby przed podniesieniem kurtyny orkiestra choć parę akordów zagrała! - Aha, dobrze. I to był moment, w którym wyskoczył polonez. Skończyła się próba. Wszyscy się rozeszli. Poprosiłem tylko o zatrzymanie się wiolonczelisty Szablińskiego i kilku innych członków orkiestry. Polonez z głowy szybko został naszkicowany na papierze - próbka się odbyła i na tym koniec. (...) Żółkowski z Troszlem, nic nie wiedząc o polonezie, już się usadowili za stolikiem i siedzą za kurtyną, a tymczasem, dziej się wola Boża, Szabliński zaczyna grać, ale jak gra. - Skończył, a mnie się zdawało, że cały teatr wali się na moją głowę. - tymczasem był to jeden ogólny oklask i jeden ogólny krzyk: bis! Powtarzamy raz, drugi, powtarzamy trzeci i czwarty. Nareszcie kurtyna się otwiera i Żółkowski woła: Mój chorąży, ot, siurpryza, gdyby tak i dla nas zagrać chcieli! Miły Boże, co to się nie działo, zagraliśmy... jeszcze raz¹⁰.

Chodzi o polonez wiolonczelowy umieszczony w niemej scenie stanowiącej preludium do III aktu opery. Jego powstanie i droga do miejsca w dziele znalazły wyraz w publikowanych wspomnieniach rzekomych świadków tego wydarzenia, jak m.in. powyższa. Poniosła jednak Dziadulewicza fantazja, nie jest to bowiem

¹⁰ B. Dziadulewicz, *Ze wspomnień osobistych*, [w:] „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1898, nr 45.

oryginalnie skomponowany dla potrzeb opery fragment. Wykorzystał tu Moniuszko ostatni z *Sześciu polonezów na fortepian*, które udało mu się opublikować w Wilnie w drukarni Zawadzkiego¹¹, a wcześniej wydać w innym jeszcze zbiorze sfinansowanym własnymi siłami. Do *Hrabiny* wszedł szósty polonez ze zbioru Zawadzkiego¹². Pod względem obsady wykonawczej kompozycja ta przeznaczona jest na trzy wiolonczele, altówkę i kontrabas. Przy opisie muzyki *Pana Chorążego* autorzy uciekali się głównie do rozmytych, poetyckich metafor podkreślających przede wszystkim wartość emocjonalną poloneza. Pisali o geniuszu, perle muzyki narodowej, streszczeniu w muzyce cech najbardziej polskich czy dawnym świecie przywoływanym melancholijnie przez Moniuszkę¹³. Miało chodzić głównie o ładunek uczuć patriotycznych związanych z polonezem jako tańcem narodowym i czyniących go jednym z wiodących nośników symboli narodowych¹⁴.

Sięganie do powszechnie rozpoznawalnych gestów muzycznych w przypadku *Hrabiny* jej twórcy zrealizowali w jeszcze inny sposób. Na początku III aktu znajdujemy bowiem popularną piosenkę *Pojedziemy na łów* (Chór. Nr 15) wykorzystaną w scenie polowania. Jak możemy przeczytać w relacjach prasowych, prosił podobno w tej sprawie Józefa Grajnerta librecista opery, Wolski, by ten wskazał mu znaną powszechnie ludowi (sic!) pieśń¹⁵. Muzyka polska, „narodowa”, którą rozumie Moniuszko przez cytaty z popularnego repertuaru ma stanowić opozycję dla muzycznych „kosmopolityzmów”, zapisując w brzmieniu sygnału rogów starą dobrą tradycję szlachecką.

¹¹ Zob. Z. Jachimecki, op. cit., s. 124; St. Moniuszko, *Six Polonaises pour le piano par Stanislas Moniuszko*, Chez Joseph Zawadzki, Wilno ok. 1858, kopia [w:] Biblioteka Narodowa w Warszawie, BN Mus. III.78.730 Cim.

¹² Zob. K. Mazur, *Muzyka instrumentalna w twórczości Moniuszki*, [w:] *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku. Studia i materiały*, t. 4, Z. Chechlińska (red.), Warszawa 1980, s. 117-148. Jak pisze w tym fragmencie Mazur, wartość tych kompozycji była wysoka, czego dowodzi uznanie zagranicznych twórców dla twórczości Moniuszki. Trzy spośród sześciu polonezów wydał w 1857 roku Ferenc Liszt w czasopiśmie nutowym „Das Pianoforte”.

¹³ Zob. W. Bogusławski, *Hrabina*, [w:] „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 45.

¹⁴ Zob. E. Dahlig-Turek, *U źródeł muzyki narodowej*, [w:] Eadem, „Rytmy polskie” w muzyce XVI-XIX wieku. *Studium morfologiczne*, Warszawa 2006, s. 305-311.

¹⁵ Zob. J. Grajnert, *Moje wspomnienia o Moniuszce*, [w:] „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 19.

Do serc Polaków miał również przemówić Moniuszko nawiązaniem do muzyki wojskowej. Pisał Władysław Żeleński: „Moniuszko umie trącać w wojenną nutę”, odnosząc się do *Piosnki Chorążego* z I aktu tej opery. Przypadek tej pieśni jest o tyle ciekawy, że o znaczeniu tego fragmentu decyduje nie tylko charakter muzyki, ale przede wszystkim tekst, który na przestrzeni lat był przedmiotem niejednej ingerencji. Jak dowiodła analiza istniejących wariantów tej arii, towarzyszący muzyce tekst funkcjonował przez lata w kilku wersjach. Prosta, chwytliwa piosenka zyskiwała w zależności od panującej sytuacji politycznej różnorodne, niekiedy pochodzące od Wolskiego, brzmienie. W oryginale wpisanym ręką Moniuszki do partytury mamy do czynienia z trzema zwrotkami:

Pomnę, ojciec waścin gadał,
Jeśli w sercu co zakole
Lub kto sęka w głowę zadał,
Gdy masz troski w domu
Ruszaj bracie! Ruszaj w pole! Ruszaj bracie w pole.

Gdy zagrają ci ogary,
A za zwierzem człek się zziaje,
Diabli wezmą jak przez czary
Babskie te ambaje.
Ruszaj bracie! Ruszaj w pole! Ruszaj bracie w pole.

Radzęć więc, gdy w sercu kole,
Siądź do sanek albo bryki,
Pyszne teraz u nas pole,
Jakie wilki, dziki!
Ruszaj bracie! Ruszaj w pole! Ruszaj bracie w pole.

Ale innym kolorem atramentu i najprawdopodobniej inną ręką (sugeruje to inny sposób zapisywania litery „s”) dopisana została jeszcze jedna zwrotka, zmieniająca zupełnie znaczenie całości:

A jeżeli pola, knieje
Są dla ciebie mdłą zabawą,
Ruszaj tam gdzie krew się leje,

Tam się okryj sławą!
Bracie! Tam cię ujrzeć wolę! Ruszaj bracie w pole!

Wśród późniejszych wersji libretta pojawiają się także inne propozycje brzmienia czwartej strofy, które wchodzi do drukowanych arii z akompaniamentem fortepianowym:

Słuchaj, płyną do nas wieści,
Biją nasi w tarabany,
Pora rzucić kraj niewieści,
Wzywa kraj, Kochany!
Ruszaj Bracie, ruszaj w pole!¹⁶

Pozostaje tajemnicą, czy za życia Moniuszki wykonane zostały kiedykolwiek cztery strofy tej pieśni. Żadne ze źródeł tego nie potwierdza, nie istnieje w dokumentach po Moniuszce zapis większej ilości strof niż trzy. Zapewnie bez rozstrzygnięcia pozostanie, czy owo dostrzeżone przez Żeleńskiego „trącanie w wojenną nutę” było obserwacją wynikającą z odczytania *Piosnki Chorążego* jako swoistej metafory walki o niepodległość, czy z podania tego przesłania wprost.

Libretto *Hrabiny* było na przestrzeni czasu poddawane licznym przeróbkom, mającym za zadanie przekształcić lekką historyjkę w wykład patriotyzmu. Najpoważniejsze i najbardziej brzemienne w skutki, biorąc pod uwagę późniejszą recepcję tej opery i oparte na niej kształtowanie wizerunku Stanisława Moniuszki jako wieszczki narodowej¹⁷, okazały się zmiany wprowadzone w drugiej połowie XX wieku przez Leona Schillera, a następnie powtórzone przez Marię Fołtyn.

Podczas przygotowań do premiery *Hrabiny* w 1951 roku w Warszawie, Leon Schiller wprowadził do libretta znaczące zmiany. Ogółem do tekstu Wolskiego dopisał ponad pięćset nowych wersów, które włożył w usta istniejących bohaterów

¹⁶ W egzemplarzu libretta przechowywanym w Bibliotece Muzycznej Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Oryginał Schillerowskiej modyfikacji libretta znajduje się w tamtejszym Muzeum Teatralnym.

¹⁷ A. Topolska, *Mit wieszczka. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858-1989*, Poznań 2014, w druku.

opery lub, co istotne, całkiem nowych, których do dzieła wprowadził. Wzmiankowany w oryginalnym librecie książę Pepi to Józef Poniatowski, bratanek Stanisława Augusta Poniatowskiego, dzielny wódz, ale i aktywny towarzysko członek elit artystycznych. W roli swoistego mistrza ceremonii wchodzi na scenę Wojciech Bogusławski, bo, jak wyjaśniał Leon Schiller w programie wydanym do premiery 1951 roku:

Inscenizacja nasza jest pierwszą próbą zaznaczenia tła historycznego opery i odszyfrowania jej tendencji politycznych i społecznych.¹⁸

W ramach tego „odszyfrowania” na scenie pojawia się więc Wojciech Bogusławski, „rodzic teatru polskiego” – jak pisze o nim Schiller – „zafrasowany, jakby tu wykorzystać tę sposobność, że go zaprzańcy narodu, wrogowie sztuki ojczystej do siebie zaprosili, życząc, by im pomógł w amatorskiej reprezentacji teatrowej”¹⁹. Bogusławskiemu przypisana została rola wodzireja, reżysera scenek teatralnych (wstawki baletowe), które wypełniają znaczną część aktu II. Towarzyszy mu także postać Nieznajomego, który pełni swoistą rolę narratora, który co jakiś czas „na stronie” komentuje przebieg wydarzeń.

Zmiany w inscenizacji Schillera dotknęły także same wstawki baletowe, którym reżyser nadał znaczenie diametralnie inne od oryginalnego. Wyjaśniał:

I tak zmienione zostały scenariusze wszystkich niemal baletów: „Zefir goniący Florę” stał się „Herkulesem u stóp Omfalii”, „Taniec Satyrów” antypruską „Sielanką nadwiślańską”, niewinny kotylionik kostiumowy przeobraził się w taniec markiz i markizów w blasku płonącej Bastylji. Słowem konwencjonalny dywertymen baletowy, który takim być musiał w czasie niewoli, dziś mógł właściwe oblicze ukazać²⁰.

Pisze więc Schiller swą własną operę, wspierając się na Moniuszkowskiej *Hrabinie*. Przygotowana przez niego inscenizacja okazała się nie tyle nowym wystawieniem

¹⁸ L. Schiller, „*Hrabina*” *na nowo odczytana*, program do spektaklu, Państwowa Opera i Filharmonia w Warszawie, Warszawa 1951.

¹⁹ Ibidem, s. 21.

²⁰ Ibidem, s. 19.

dzieła Moniuszki, ile reżyserską wizją przeszłości, a także manifestacją jego politycznych sympatii. W ten sposób dzieło, nabrawszy charakteru propagandowego, może zakończyć się dopisaną przez reżysera pieśnią, której tekstu nie powstydziliby się popularna i wysoce rekomendowana w czasach tej inscenizacji pieśń masowa:

CHÓR:

A kiedy się pora zdarza,
Pora zdarza,
Wojny minął trud,
Czcijmy ziem tych gospodarza,
Jest ci nim nasz lud

KAZIMIERZ:

Wolność, Równość i Braterstwo
Za nie szliśmy w bój.
Siłą ludu, młoda, czerstwą, kraj odrodzimy swój!

BRONIA:

Niechaj płynie pieśń radosna
Hen w daleki świat
Że zajrzała do nas wiosna
Do wieśniaczych chat!

I Z LUDU:

Zmienia się hej pola, lasy

II Z LUDU:

Nowy wszędzie płód

I i II Z LUDU:

A tą ziemią po wsze czasy

Władać będzie lud!

Wprowadzone przez Leona Schillera zmiany wykorzystane zostały trzydzieści lat później przez Marię Fołtyn podczas przygotowań do inscenizacji *Hrabiny* w 1982 roku. Godny to odnotowania fakt, gdyż wizerunek Moniuszki jako „bojownika o wolność chłopów”, jak pisał o nim Witold Rudziński w jednej z poświęconych kompozytorowi książek, ugruntował się na tyle, że dwudziestowieczne wstawki zlały się w całość z dziewiętnastowiecznym dziełem. Dla bardziej zorientowanych były przejawem innowacyjności tandemu artystycznego Fołtyn/Rudziński, spychając na daleki plan fakt, że był to już kolejny stopień ingerencji w oryginał, a dokładnie kolejne opracowanie wcześniejszej adaptacji. Wprawdzie od inspiracji tekstem Schillera realizatorzy odzegnawali się w zacieklej wymianie zdań

z Tadeuszem Kaczyńskim na łamach „Ruchu Muzycznego”²¹, trudno jednak im uwierzyć, porównując ze sobą oba teksty. Libretto Fołtyn/Rudzińskiego czerpie z wniesionych przez Schillera zmian garściami, powtarzając całe ustępy napisanego w połowie XX wieku tekstu, co wykazał też Tadeusz Kaczyński, wypunktowując miejsca skopiowane w skali jeden do jednego.

Istotna jest w całej tej wymianie zdań uwaga dotycząca wcześniej omawianej *Piosnki Chorążego*. W tekście *W obronie Moniuszki i Wolskiego* Maria Fołtyn zaznacza, że ostatnia zwrotka tekstu, zaczynająca się od słów „Słuchaj, płyną do nas wieści...”, o której pochodzeniu nic z pozostałych po Moniuszce źródeł nie wiemy, pochodzi ze zbiorku poezji Wolskiego wydanego w 1852 roku. Na razie jednak wskazanie to nie znalazło potwierdzenia, co pod znakiem zapytania stawia wciąż autorstwo dodanych strof.

Swoboda interpretacyjna i dowolność w adaptowaniu *Hrabiny* wynikać może ze statusu dzieła: z jednej strony to uznawana za jedną z najlepszych oper Moniuszki, z drugiej – nigdy niewydana. Druk dzieła nie istnieje, podstawę wykonawczą stanowi rękopis złożony w Archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (sygnatura BWTM R 630 1-3/M) sporządzony w 1861 roku przez Franciszka Lehnhardta, dla wygody przepisany w dwóch egzemplarzach na zlecenie Polskiego Wydawnictwa Muzycznego przez Tadeusza Mazurkiewicza. Rękopis składa się z trzech tomów, każdy akt zapisany został w oddzielnej księdze. Każdy tom oprawiony jest w twardą, tekturową okładkę. Pierwszy i drugi tom otwiera strona tytułowa z zapisaną ręcznie u góry adnotacją: „Egzemplarz pamiątkowy, z którego Moniuszko w Teatrze Wielkim w r. 1860 i następnych, dyrygował. Słowa tekstu oraz napisy czerwonym atramentem, uskutecznione są ręką naszego Mistrza”. Poniżej podpis: „w r. 1898” i parafka Adama Munchheimera. Poniżej tytułu dzieła znajduje się także dopisek: „opera w 3ch aktach, słowa Włodzimierza Wolskiego, muzyka Stanisława Moniuszki”. Poniżej między dwiema niebieskimi pieczęciami

²¹ Zob. T. Kaczyński, *Hrabina dopowiedziana*, „Ruch Muzyczny” 1982 nr 5, s. 10-11; W. Rudziński, *Replika w sprawie „Hrabiny”*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1982 nr 11, s. 6; T. Kaczyński, *W obronie Leona Schillera*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1982 nr 11, s. 6; M. Fołtyn, *W obronie Moniuszki i Wolskiego*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1982 nr 15, s. 16-17.

Towarzystwa Muzycznego Sekcji im. S. Moniuszki ręką dopisana uwaga: „z Biblioteki Teatru Wielkiego w zamian dostarczonego przez Sekcję wiarogodnego odpisu. 20/7.98”, po którym następuje podpis Władysława Zahorowskiego, ówczesnego dyrektora WTM. Te same słowa znajdują się również na pierwszej stronie kolejnych dwóch tomów partytury.

Zastosowany przez Moniuszkę układ głosów odbiega od późniejszych zapisów partytur orkiestrowych. Głosy występują w kolejności: flet, piccolo, obój, klarnet, fagot, rogi, trąbka, puzon I i II, ofiklejda/tuba, kotły, skrzypce I, skrzypce II, altówki, wiolonczele, kontrabasy. Pojawiające się w trakcie przebiegu muzycznego dodatkowe instrumenty perkusyjne (tamburyn, trójkąt, bęben wielki, talerze) dopisywane są niekiedy na dole, poniżej wszystkich instrumentów, a niekiedy pisane wszystkie razem w sekcji. Natomiast partie wokalne (solowe i chóralne) wpisywane są w środek kwintetu smyczkowego, pomiędzy altówki a wiolonczele. Zapis partytury nie jest konsekwentny, bardzo często pojawiają się różnice w układzie głosów w następujących po sobie numerach, czasami kolejny numer ma inny układ głosów. Dodatkowo, w trakcie przebiegu muzycznego muzycy powinni pamiętać o zmianie instrumentów. Stosuje bowiem Moniuszko waltornie i trąbki w różnych strojach, sygnalizując zmianę w tekście bez wcześniejszego przygotowania. Taka różnorodność i nierzadko niekonsekwencja wymagały szczególnej uwagi od dyrygenta prowadzącego spektakl z tej partytury. Być może tym tłumaczyć by wypadało znikomy rezonans muzyki Moniuszki za granicą.

Ciekawostką jest stosowanie przez Moniuszkę ofiklejdy, instrumentu popularnego na początku XIX wieku, a od 1850 roku coraz rzadziej, za wyjątkiem muzyki francuskiej, stosowanego w orkiestrach. Od 1848 roku instrument ten, będący rogiem basowym w kształcie nawiązującym do fagotu, systematycznie zastępowała wynaleziona wtedy tuba. Najszybszą karierę tuba zrobiła na terenach niemieckojęzycznych, w orkiestrach Niemiec i Austro-Węgier. Za wyborem Moniuszki stać mogą dwa motywy. Pisząc *Hrabinę*, był Moniuszko tuż po podróży do Paryża, gdzie spędził kilka miesięcy, odwiedzając tamtejsze sale koncertowe i słuchając tamtejszych orkiestr. Ponieważ w operze paryskiej ofiklejda utrzymała się najdłużej, do 1874 roku, pierwsza po powrocie pisana opera mogła zyskać

obsadę inspirowaną tym pobytem. Drugą rzeczą to tematyka *Hrabiny*. Skoro ważnym elementem dzieła o znaczeniu dramaturgicznym, jest kultura francuska, to zastosowanie ofiklejdy miało być może stworzyć wiarygodne brzmienie muzyki francuskiej. Dopisane w późniejszym czasie w akcie II, zwłaszcza w ustępach tanecznych, skróty nazw instrumentów na każdej stronie partytury uwzględniają już jednak tubę. Oznaczać to może, że nawet jeśli dopiski te czynione były ręką Munchheimera czy nawet Moniuszki, to można domniemywać, że zastosowanie ofiklejdy w orkiestrze warszawskiego Teatru Wielkiego nie było w drugiej połowie XIX wieku zjawiskiem powszechnym.

Partytura orkiestrowa zapisana została na jednym rodzaju papieru czarnym atramentem. Strony ponumerowane. Pismo jest jednolite, równe, czytelne. Tekst libretta wpisany został do partytury, jak głosi wzmianka na karcie tytułowej, czerwonym atramentem i pochodzi od samego Moniuszki. Rękopis nosi ślady poprawek, w niektórych miejscach (rzadko) czerwonym atramentem poprawiony został zapis nutowy, co sugeruje, że zmiany te wprowadzał również kompozytor. Zastanawiać może jedynie sporadyczność ingerencji w przebieg muzyczny, ponieważ dźwięków wymagających korekty ze względów harmoniczných (czystość współbrzmień) jest dużo więcej. Niniejsze opracowanie prezentuje tekst źródłowy, zawiera więc materiał niezmienny. Wydaje się więc, że są to pomyłki bądź kompozytora, bądź kopisty. Łatwiej można by przystać na drugą z tych opcji, jednak informacja, jakoby Moniuszko dyrygował przez dziesięć lat z tego egzemplarza i nie naniósł poprawek wydaje się jednak mocno tajemnicza. Zastanawiające jest również stosowanie przez Moniuszkę dźwięków spoza skali. I chodzi tu zarówno o partie instrumentalne, jak i wokalne. Rzadko wprawdzie występują dźwięki ewidentnie powyżej lub poniżej skali, ale balansowanie na górnej zwłaszcza granicy możliwości jest już powszechniejszą praktyką. Zastanawia to, biorąc pod uwagę ilość kompozycji napisanych przez Moniuszkę na głos, codzienne niemal obcowanie z muzyką wokalną zarówno jako autor pieśni, oper, kantat, mszy i wielu innych form na głos solo, jak i chóralnych, jak również jako słuchacz i przyjaciel śpiewaków.

W prezentowanym materiale wprowadzono tylko nieliczne poprawki w stosunku do oryginału. W całym dziele uzupełniono brakujące klucze i znaki przykluczowe, które w rękopisie wpisane są z reguły jedynie w pierwszym takcie każdej części. W jednym przypadku poprawiono oznaczenie tonacji – *Pieśń myśliwska* z początku III aktu zapisana jest w tonacji F-dur, natomiast kształt melodii i harmonia podpowiadają, że powinna być to tonacja B-dur. Zachowano oryginalny zapis ilości głosów z tego względu, że partytura *Hrabiny* nie wskazuje na liczebność obsady. W tym przypadku wszędzie wprowadzono oznaczenia podwójnej obsady instrumentów dętych (np. 2 Clarinetti) w miejsce określeń nieściślych (np. Clarinetti). Zmieniono również zapis dotyczący obsady kwintetu smyczkowego, a dokładnie obsady altówek, wiolonczel i kontrabasów. W partyturze tylko skrzypce zapisane są w liczbie mnogiej (Violini 1 i Violini 2), wyżej wymienione instrumenty mają obsadę pojedynczą. Trudno wyobrazić sobie, by dzieło operowe przeznaczone było na pojedynczą altówkę, wiolonczelę i kontrabas – wszędzie zatem wprowadzono liczbę mnogą (virole, violoncelli, contrabassi). Wszędzie zostały również wprowadzone dokładne oznaczenia temp zgodnie z M.M. – w rękopisie funkcjonują wyłącznie oznaczenia włoskie. W III akcie rozpisano wszystkie skróty (powtórki taktów lub grup taktów) z uwagi na fakt, że w stosunku do poprzednich aktów nie obejmowały większych partii a jedynie najdalej kilka taktów. W przypadku rytmiki partii harfy, tam gdzie zaznaczone były jedynie wysokości nut samymi główkami, zapisano je zgodnie z oznaczeniem metrycznym. Wprowadzono także wszędzie tam, gdzie powinno się to pojawić, oznaczenia triol ósemkowych. Brak tych oznaczeń w rękopisie wnosił zamęt w sposobie odczytywania wykonania wartości rytmicznych nut, potęgowany dodatkowo niezapisywanym na początku systemu oznaczeniem metrycznym. Zasadnicze zmiany wprowadzono w zakresie belkowania. Zastosowano belki zgodnie z tradycyjnym sposobem łączenia nut w grupy wynikające z metrum. W rękopisie pojawiała się w tym względzie duża dowolność wynikająca, jak się wydaje, z próby ujęcia w zapisie kwestii frazowania. Zastosowano również tradycyjny kierunek lasek, w rękopisie również w wielu miejscach dowolny. W Nr 18 aktu III uzupełniono w partii wiolonczeli klucze pojawiające się w trakcie tej części (powroty do klucza basowego po zmianie na klucz tenorowy). Wprowadzono nową numerację taktów – w rękopisie takty zostały

oznaczone przez późniejszych użytkowników partytury i uwzględniały liczne skrótory. Zlikwidowano fermaty tam, gdzie w całym takcie występują pauzy. Pozostawiono fermaty tylko w przypadku tych instrumentów i/lub głosów, które w danym momencie wykonują swą partię.

W odniesieniu do tekstu słownego, zauważyć też należy, że prozodia jest przez Moniuszkę traktowana nie do końca zgodnie z regułami polszczyzny. Bardzo częstym zjawiskiem jest wzmocnianie sylab nieakcentowanych odbywające się najczęściej wykonywaniem skoku o duży interwał w górę lub w dół czy stosowaniem ornamentów. Daje to do myślenia, biorąc pod uwagę, jak wiele napisano o zasługach Moniuszki dla twórczości w języku polskim. Nie da się temu zaprzeczyć na pewno w odniesieniu do ilości, jakości tej pracy natomiast można z pewnością poddać pod dyskusję.

Każdą część mówioną oznacza pierwszy wers tekstu umieszczony na środku strony za podwójną kreską kończącą dany ustęp muzyczny, a koniec partii mówionej – ostatni wers umieszczony poniżej.

Rękopis nosi także inne poprawki, zaznaczone niebieską kredką. Są to najprawdopodobniej uwagi Adama Münchheimera, wytrawnego dyrygenta, który po śmierci Moniuszki prowadził nieraz spektakle *Hrabiny*. Adnotacje niebieską kredką dotyczą przede wszystkim skrótów (wielokrotnie pokaźne partie dzieła objęte są oznaczeniem „vide” lub po prostu przekreślone całe strony), ale dużo również naniesionych zostało oznaczeń dynamicznych, agogicznych, artykulacyjnych, niektóre nuty/współbrzmienia zostały skreślone, w innych miejscach dodany został drugi głos. Pojawiają się poprawki dotyczące chromatyki – dopisane kasowniki, krzyżyki, bemole. Gdziekolwiek oznaczone jest inicjałem lub skrótem wejście konkretnej postaci, czasami w nawiasie dopisana ilość powtórzeń.

Pojawia się też czerwona kredka. Trudno stwierdzić, czy to Münchheimer wymienił przybory do pisania, czy za poprawki odpowiedzialna jest jeszcze inna osoba. Czerwoną kredką dopisywane bywają w partyturze oznaczenia dynamiczne, artykulacyjne, podkreślone oznaczenia tempa, metrum, znaki dodatkowe (oznaczenia volt).

Tom II i III otwierają karty tytułowe, na której starannym pismem napisano: „St. Moniuszko, Hrabina, opera w 3ch aktach, akt II, kart 144” i „St. Moniuszko, Hrabina, opera w 3ch aktach, akt 3ci, kart 123”. Po lewej stronie w obu tomach dodano dopisek „Półrękopis”. Poniżej niebieska pieczęć WTM i data z podpisem: 28/X 1906. Zahorowski. W obu tomach na samym dole strony widnieje również pieczęćka Polskiego Wydawnictwa Muzycznego.

W tomie II, na stronie 476, w *Kotylionie*, mamy doklejony fragment cieńszego papieru nutowego, na którym zapisana jest jedna linijka partii tamburynu i wielkiego bębna z adnotacją, że to poprawka kompozytora.

Choć w całości partytura *Hrabiny* nigdy nie została wydana, to w programach koncertów i recitali obecne są wyjątki z tego dzieła. Stało się tak za sprawą starań Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, które jeszcze w latach 80. wypuściło na rynek druki jedenastu w sumie ustępów z opery, co gdyby zebrać je w całość stanowi ponad połowę całości dzieła. To jednak, z czym mamy do czynienia na rynku wydawniczym nie oddaje w całości obrazu i brzmienia oryginału. Funkcjonują one w opracowaniu Grzegorza Fitelberga, część z nich została nieznacznie tylko przez niego zmieniona, ale są i takie, które w stosunku do oryginału prezentują materiał diametralnie różny, stanowią, rzec by można, skomponowane na nowo fragmenty opery.

Tak dzieje się w przypadku uwertury, która wobec oryginału Moniuszki prezentuje znacznie bogatszą fakturę. Fitelberg, zgodnie z tradycją wielkiej symfoniki drugiej połowy XIX wieku, uczynił brzmienie orkiestry bardziej masywnym, zwielokrotniając materiał muzyczny poprzez powierzenie tych samych motywów muzycznych różnym instrumentom. Znać w tym wyczucie praktyka i świetną znajomość trendów instrumentacyjnych. Orkiestra brzmi w jego opracowaniu pełnią swych możliwości, brzmieniem Brahmsa i Mahlera. Przeciwnicy myślenia o Moniuszce jako pierwszym talencie Rzeczypospolitej mówili, że tego rodzaju wyobraźni zabrakło mu w pisaniu na orkiestrę. Wprawdzie nierzadko pojawiają się w recenzjach pochwały pod adresem Moniuszki-orkiestratora („instrumentacja

daleko bardziej przejrzysta niż w *Halce*²², „instrumentacja wyśmienita”²³), ale i dość często pojawiają się głosy krytyczne wobec jego umiejętności warsztatowych. W *Uwerturze* wydanej przez PWM znajdziemy więc pełniejsze brzmienie orkiestry, a także wiele innych zmian wpływających na końcowy efekt, jakim jest wykonanie. Skrupulatnie zapisane zostały wskazówki artykulacyjne tam, gdzie Moniuszko nie napisał nic, w innych miejscach zaś zamienione (np. *staccato* na *portato*). Dodał też Fitelberg wiele oznaczeń dookreślających kwestie kolorystyki, przemyślał gruntownie dynamikę, bardziej ją doprecyzowując. U Moniuszki dynamika zarysowana jest właściwie tylko ramowo, oznaczone są kulminacyjne punkty muzycznego przebiegu. Fitelberg natomiast wniósł wiele oznaczeń wewnątrzstrukturalnych, często kładąc nacisk na cieniowanie i ekspozycję pośrednich szczybli w dochodzeniu do kulminacji. Zredukował ją także miejscami, nieco bardziej sprowadzając wolumen do średniego rejestru, z „ff” zdjął jedno „f”, z „p” zrobił „mp”. Sporo ważących na ostatecznym kształcie uwertury zmian wniósł w zakresie rytmiki, w głównych tematach wydobywają z niej taneczny potencjał. W opracowaniu Fitelberga mazur brzmi bardziej zamasyście, a walc – lżej, mniej ospale (skracając o połowę niektóre wartości rytmiczne i wypełniając czas trwania pauzą).

Najwięcej chyba zmian w stosunku do oryginału Fitelberg wprowadził do *Muzyki baletowej*, czyli tanecznych fragmentów z II aktu opery. Po bliższej analizie zaryzykować można stwierdzenie, że właściwie skomponował te ustępy na nowo. Zmiany fakturalne, większa przejrzystość budowy wewnętrznej uzyskana poprzez wyraźnie naprzemienne powierzenie partii poszczególnym grupom instrumentów, to jedne z czołowych zabiegów zastosowanych przez Fitelberga. U Moniuszki brzmienie tych fragmentów jest daleko bardziej kameralne, a przy tym nie tak jednoznacznie da się zauważyć dialogowanie kwintetu smyczkowego z grupą instrumentów dętych.

²² W. Żeleński, *Przegląd muzyczny*, [w:] „Kłosy” 1875 nr 510.

²³ Artykuł anonimowego autora, [w:] „Tygodnik Ilustrowany” 1860, nr 22.

Historię wystawień *Hrabiny* opisała zwięźle Janina Pudełek²⁴. Zgodnie z przeprowadzonymi przez nią badaniami, *Hrabina* po raz pierwszy wystawiona została 7 lutego 1860 roku (z opóźnieniem w stosunku do „tradycji” Moniuszkowskich premier przypadających na dzień 1 stycznia), po czym w latach 1861-1864 spektakle tego tytułu miały być zawieszane. Trudno się jednak z tym zgodzić, czytając listy kompozytora, w których pisze w roku powstania styczniowego: „...”. Janina Pudełek wskazuje jednak na wznowienie dzieła w 1867 roku i cykliczne powroty na scenę warszawskiego Teatru Wielkiego do 1883 roku. Następnie, po kilku latach przerwy Warszawa zobaczyła tę operę ponownie w 1898 roku w nowej inscenizacji Józefa Chodkowskiego pod dyrekcją Emila Młynarskiego. Rok ten istotny jest w kontekście omawianego materiału. Data 1898, widniejąca na pierwszych stronach każdego tomu rękopisu, uzasadnia „porządki”, które być może właśnie przy tej właśnie okazji przeprowadzono w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym i bibliotece muzycznej Teatru Wielkiego. 23 listopada 1904 roku odbyło się dwusetne przedstawienie opery na scenie Teatru Wielkiego. Lata pierwszej wojny światowej to także okres premiery trzeciej inscenizacji *Hrabiny* w Warszawie (reż. Wiktor Grąbczewski, dyr. Henryk Melcer), a kolejne nowe propozycje reżyserskie pojawiły się już w 1916, 1919 i potem w 1927 roku. Ostatnie przedwojenne wystawienie *Hrabiny* w nowej inscenizacji odbyło się 19 marca 1938 roku. Do tego zestawienia dodać trzeba, że powojenne losy tej Moniuszkowskiej opery wyznaczają w Warszawie trzy inscenizacje, Leona Schillera z 1951 roku, Emila Chaberskiego z roku 1960 i Marii Fołtyn z 1982 roku. Miało dojść również do wystawienia tego tytułu w 2009 roku, jednak tuż po zaprogramowaniu sezonu przez Michała Znanieckiego został on odwołany z funkcji dyrektora artystycznego i do wystawienia ostatecznie nie doszło.

Chronologicznie drugą sceną, która wystawiła *Hrabinę*, była po Warszawie opera lwowska (1872), która przedstawiła dzieło w niemieckiej wersji językowej pt. *Die Gräfin*, a dwa lata później (1874) Lwów usłyszał *Hrabinę* po raz pierwszy po

²⁴ Zob. J. Pudełek, *Dzieje sceniczne „Hrabiny”*, [w:] *Hrabina*, program operowy, Teatr Wielki, Warszawa 1969.

polsku. Ostatnie przedstawienie przed wojną odbyło się prawdopodobnie 3 maja 1937 roku.

W Poznaniu premiera odbyła się w 1911 roku. Na kolejne spektakle czekać musiano dziesięć lat, dopiero w 1929 roku ponownie wystawiono tam *Hrabinę*. Po wojnie w pod batutą Zygmunta Latoszewskiego dzieło to zabrzmiało w 1946 roku, a następnie po dwudziestu latach, w 1966 w reżyserii Danuty Baduszkowej i pod dyrekcją Roberta Satanowskiego. Ostatnie dekady przyniosły dwie inscenizacje, w 1981 roku i 1994 (reż. Sławomir Żerdzicki, dyr. Jan Kulaszewicz).

W pozostałych ośrodkach *Hrabina* pojawiała się tylko sporadycznie: w Wilnie w 1925 roku, w nowo przywróconych „macierzy” Katowicach w 1926, w Krakowie dwukrotnie – w 1945 i 1974, Bytomiu – w 1953 (wznowienie w 1960), we Wrocławiu – w 1954 i prawie dwadzieścia lat później, w 1963 roku, w Bydgoszczy – w 1959 (lub 1960 według danych pozyskanych z Opery Nowej w Bydgoszczy) i 1982. W Gdańsku *Hrabinę* wystawiono 11 listopada 1978 roku z okazji 60-lecia odzyskania niepodległości, a w Szczecinie całkiem niedawno, bo w 2004 (reż. Adam Opatowicz, dyr. Piotr Deptuch), inicjując całą późniejszą serię wykonań moniuszkowskich dzieł, w ślad za którymi ukazały się zapisy płytowe spektakli. Miała nawet *Hrabina* zagraniczny epizod sceniczny – w 1926 roku wystawiono ją w Nowym Jorku.

W życiu scenicznym *Hrabiny* istotną rolę odegrał wspomniany wyżej Zygmunt Latoszewski. Po jego doświadczeniach z poznańską inscenizacją zatrzymał się przy tym tytule na dłużej, prowadząc muzycznie wiele późniejszych spektakli. To on również poprowadził warszawską premierę w reżyserii Marii Fołtyn w 1982 roku, podejmując się w niedługi czas potem całościowego opracowania partytury pod kątem wydawniczym. Wielkie doświadczenie Latoszewskiego zarówno jako muzykologa, jak i dyrygenta, zaprocentować miały rzetelnym opracowaniem całości materiału. Niniejsza praca wydaje się więc wykonaniem tego samego wysiłku. W obliczu faktów nie jest to jednak trud jałowy – wielka praca Zygmunta Latoszewskiego pozostaje do dziś nieznana ogółowi, a dotarcie do niej nawet w celu badań naukowych i publikacji istniejącego materiału jest z wielu powodów niemożliwe. W związku z istnieniem rzetelnego, zwłaszcza pod kątem

wykonawczym, opracowania dzieła, pozostaje raz jeszcze podjąć trud przybliżenia Moniuszki współczesnym odbiorcom, licząc na to, że praca wykonana przez Latoszewskiego ujrzy kiedyś światło dzienne, stanowiąc w stosunku do obecnego opracowania ciekawy kontrapunkt.

Losy Moniuszkowskiej *Hrabiny* sublimują stosunek Polaków do całej twórczości tego kompozytora. Ze strzępów danych, mglistych relacji i ułamków źródeł odbywa się rekonstrukcja spuścizny twórczej artysty, którego w powszechnej świadomości uznać wypada za najwybitniejszego obok Chopina twórcę polskiej muzyki w jej odsłonie narodowej. Z bliska jednak widać, jak wiele nie wiemy jeszcze o twórczości artysty, którego powszechnie sławimy. *Hrabina*, która nigdy nie doczekała się wydania drukiem, a uchodzi za trzecią, po *Halce* i *Strasznym dworze*, najlepszą operę Moniuszki, mimo co jakiś czas podejmowanych starań wykonania, pozostaje dziełem właściwie nieznanym. Pozostaje żywić nadzieję, że zarówno ona, jak i inne kompozycje Stanisława Moniuszki znajdą wreszcie swoje miejsce w powszechnym odbiorze. Tym szybciej, że strażnicy pamięci powoli odchodzą, zabierając ze sobą to, co najcenniejsze dla budowania tożsamości narodowej – pamięć.

*Bardzo dziękuję p. Andrzejowi Spózowi
i całemu Archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego.*

dr Agnieszka Topolska

**Partytura, w postaci 32 plików PDF,
jest zamieszczona w pliku ZIP do pobrania na stronie Instytutu Muzyki i Tańca**



Agnieszka Topolska - muzykolog, polonistka.

Studiowała na Uniwersytecie Warszawskim, doktorat w Instytucie Muzykologii UW pod kierunkiem prof. dr hab. Sławomiry Żerańskiej-Kominek. Na co dzień pracuje w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, prowadzi też działalność pedagogiczną w Collegium Civitas w Warszawie.

Autorka książki *Mit wieszca. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858-1989* (PTPN, Poznań 2014, w druku)

oraz szeregu artykułów naukowych i popularnonaukowych poświęconych temu kompozytorowi. Współpracuje z Fundacją „Ogrody Muzyczne”, portalem meakultura.pl, okazjonalnie publikuje w „Ruchu Muzycznym”.