

Agata Magdziak<http://orcid.org/0000-0003-4897-7577>

Uniwersytet Rzeszowski

agatam@dokt.ur.edu.pl

DOI: 10.35765/pk.2024.4401.25

Witolorauda Józefa Ignacego Kraszewskiego w twórczości Stanisława Moniuszki

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest analizie metod adaptacji artystycznej *Witoloraudy* Józefa Ignacego Kraszewskiego przez Stanisława Moniuszkę w kantatach mitologicznych *Milda*, *Nijoła* i *Krumine*, a także opisowi związków słowa i muzyki w utworach Moniuszki inspirowanych tą epopeją Kraszewskiego. Na podstawie korespondencji oraz tekstów publicystycznych obydwu twórców omówione zostały kulisy ich współpracy, a także Moniuszkowska wizja sztuki (zwłaszcza muzyki i literatury oraz związków między nimi). Wykorzystane w badaniach źródła są świadectwem stosunku kompozytora do muzycznych opracowań wielkiej poezji, a nawet zawierają jego deklaracje programowe w tym zakresie. Prócz próby zobrazowania konkretnych, retorycznych związków dźwięków ze słowem w opisywanej parze dzieł artykuł zawiera analizę sposobu, w jaki „litewskość” literackiej fantazji Kraszewskiego została oddana w muzyce związanej z Wileńszczyzną Moniuszki. Wnioski płynące z analiz pozwoliły dookreślić i pogłębić rozumienie osobowości twórczej Stanisława Moniuszki, a także są przykładem realizacji idei powinowactwa sztuk w okresie polskiego romantyzmu.

SŁOWA KLUCZE: Stanisław Moniuszko, Józef Ignacy Kraszewski, *Witolorauda*, „starożytności” litewskie, muzyka i literatura

ABSTRACT

Witolorauda by Józef Ignacy Kraszewski in the Works by Stanisław Moniuszko

The article presents an analysis of Stanisław Moniuszko's artistic adaptation methods of Józef Ignacy Kraszewski's *Witolorauda* in the mythological cantatas *Milda*, *Nijoła*, and *Krumine*, alongside an examination of the interplay between words and music in Moniuszko's compositions inspired by Kraszewski's epic. Drawing on correspondence and journalistic texts of both artists, the study explores their behind-the-scenes collaboration and Moniuszko's

artistic vision, particularly concerning the relationship between music and literature. The sources utilized in the article serve as a testament to the composer's approach to setting great poetry to music, encompassing his programmatic declarations on this subject matter. Apart from elucidating specific rhetorical connection between sounds and words in the aforementioned works, the article analyzes how Moniuszko's music reflected the "Lithuanianness" of Kraszewski's literary fantasy, given Moniuszko's own connection to the Vilnius Region. The conclusions derived from this analysis have the potential to delineate and enrich comprehension of the creative persona of Stanisław Moniuszko, while also exemplifying the manifestation of the interconnectedness of the arts during the era of Polish Romanticism.

KEYWORDS: Stanisław Moniuszko, Józef Ignacy Kraszewski, *Witolorauda*, Lithuanian "antiquities", music and literature

Gdy w roku 1839¹ Józef Ignacy Kraszewski ukończył *Witoloraudę*, a w 1840 wydał epos po raz pierwszy², nie mógł się chyba spodziewać tak wyjątkowej kariery dla swojego utworu. Nie mniej zaskakujące mogłyby się okazać także późniejsze losy tego entuzjastycznie przyjętego dzieła, łączącego dwie, symptomatycznie bliskie w dobie romantyzmu, dziedziny sztuki – literaturę i muzykę. W 1842 r. młody Moniuszko napisał w liście do Kraszewskiego, cenionego wówczas zwłaszcza za wydaną trzy lata wcześniej głośną powieść *Poeta i świat*, o swoim zauroczeniu litewskim eposem pisarza: „(...) miejsca przeznaczone do muzyki w *Witoloraudzie* nie uszły moim melodiom (...)” (1842, za: Rudziński, 1969, s. 135). Owe melodie urzeczywistniły się kilkakrotnie pod piórem Stanisława Moniuszki – na przestrzeni lat 1846–1859 kompozytor stworzył do słów *Witoloraudy* kilka utworów o jednolitej stylistyce, różniących się jednak obsadą i podejmujących różne wątki z eposu. Były to kolejno: 9 pieśni z fortepianem oraz dwie kantaty mitologiczne: *Milda* i *Nijoła*. Kompozytor pracował również nad trzecią kantatą pt. *Krumine*, której jednak nie ukończył.

Już drugie wydanie *Witoloraudy* ukazało się w 1846 r. w Wilnie nakładem wydawnictwa Józefa Zawadzkiego z 50 drzeworytami malarza Wincentego Smokowskiego i muzyką Moniuszki do raud i piosenek (Moniuszko pisał: „[p]rzyczepiłem do tej książki kilka piosenek i chórów w ścieśnionej partyturze” [1846, za: Rudziński, 1969, s. 111]). Tekst

1 „I wreście w roku ubiegłym [Kraszewski wydał] epopeję z podań Litewskich, poemat – *Witoloraudę*”, za: [Anonim], *Witolorauda. Pieśń z podań przez I. J. Kraszewskiego. Wilno 1840*, „Biblioteka Warszawska”, t. 1, Warszawa 1841, s. 166.

2 Piotr Chmielowski w 1894 r. podaje, że *Witoloraudę* w całości Kraszewski wydał w roku 1840, natomiast rok wcześniej opublikował epos we fragmentach pod tytułem *Wyjętek z Witoloraudy* (Chmielowski, 1894).

Kraszewskiego został dopełniony przez trzy pieśni Romussy na sopran i fortepian: *Hola, ptaszki, Oj, polecę ja daleko!*, *O! sama nie wiem* i sopranową *Pieśń drużek* oraz pięć pieśni pogrzebowych na chór męski z towarzyszeniem fortepianu: *Czy ci brakowało?*, *Poszedł, gdzie cienie*, *Widzimy duchy*, *Nie płaczcie po nim*, *Już się duch jego na Anafiel drapie*. Słowa tych pieśni Moniuszko zaczerpnął wprost z rymowanych ustępów *Witolorauldy*, tzw. raud. Dwa lata później (w 1848 r.) Moniuszko, zachęcony przez jednego z najwybitniejszych warszawskich krytyków muzycznych, Józefa Sikorskiego (1846), ukończył pierwsze z trzech planowanych dzieł oratoryjnych inspirowanych eposem Kraszewskiego, czyli kantatę mitologiczną *Milda*. Jeden z biografów Moniuszki, Jan Prosnak, podaje, że „Dzieło [Moniuszki szybko] zyskało opinię kompozycji genialnej” (1964, s. 161). Libretto utworu pierwotnie opracował Edward Chłopicki – był to tekst niemal w całości skompilowany z dokładnie powtórzonych fragmentów *Witolorauldy*, pisany białym wierszem, z nielicznymi wstawkami Chłopickiego. Kraszewskiego jednak nie zadowoliła wersja opracowana przez Chłopickiego, był ponadto usilnie proszony o napisanie jakiegokolwiek libretta przez samego Moniuszkę, a także niezależnie (w listach) przez jego żonę. W wyniku zaistniałych okoliczności w lutym 1859 r. Kraszewski przysłał Moniuszce rymowane libretto do *Mildy* „urządzone” – jak mawiał Moniuszko – na podstawie swojej *Witolorauldy*. Kompozytor przyjął je z nadzwyczajną radością („*Milda* taka, jaką jest teraz, jest już cennym upominkiem dla literatury” [1859, za: Rudziński, 1969, s. 344] – pisał do Kraszewskiego w odpowiedzi na przysłany z Kijowa tekst). Wynika z tego, że przez pierwsze 10 lat *Milda* funkcjonowała z innym librettem niż to, które znamy dziś ze współczesnych wykonń kantaty. W czasie, gdy *Milda* zmieniała swój poetycki kształt, w 1848 r. Moniuszko napisał jeszcze jedną kantatę inspirowaną nieco innym wątkiem z eposu. Była to mniejszych rozmiarów *Nijoła* (funkcjonująca także pod alternatywnym tytułem *Wundyny*). Z muzycznego punktu widzenia można w niej znaleźć wiele paraleli względem *Mildy*. Opracowanie tekstu kantaty Moniuszko znów powierzył Edwardowi Chłopickiemu, a prawykonanie utworu odbyło się w Wilnie w 1852 r. Ta druga kantata nie miała już tyle szczęścia, co *Milda* – Kraszewski nie skorygował jej libretta. *Nijoła* do dziś funkcjonuje zatem w swej pierwotnej wersji. Trzecia, nieukończona i zaginiona kantata *Krumine*, z librettem Stefana Kowerskiego, na etapie tworzenia najprawdopodobniej nie wyszła poza samą uwerturę (Rudziński, 1969, s. 153).

O wspomnianych kantatach Moniuszki w kontekście całej jego twórczości napisano wiele wartościowych tekstów naukowych. Można w nich znaleźć szczegółową charakterystykę muzykologiczną kształtu formalnego kantat, a także historię recepcji tych utworów. Sposób wykorzystania

samej *Witolorauddy* przez Moniuszkę zajmuje jednak we wspomnianych opracowaniach miejsce raczej marginalne. W moim artykule poruszę właśnie ten temat, podejmując również próbę odpowiedzi na pytanie: dlaczego wspólne dzieło Kraszewskiego i Moniuszki przestało przemawiać i zostało dziś niemal zupełnie zapomniane?

Witoloraudda, czyli pierwsza część trylogii litewskiej *Anafielas* Józefa Ignacego Kraszewskiego, pisana głównie białym jedenastozgłoskowcem, opiewa czasy przedchrześcijańskiej, starożytnej Litwy. Epos opowiada o losach Witola, syna Romoisa (człowieka) i Mildy (litewskiej bogini miłości). Zakazane uczucie Mildy do śmiertelnika zostaje zdemaskowana przez Jutrzenkę, która donosi o sprawie ojcu Mildy, Perkunowi (bogowi wszystkich bogów, „litewskiemu Zeusowi”). Gniew Perkuna jest tak silny, że prowadzi do zabójstwa Romoisa, wyklęcia córki na wieki, a jej półboskiego syna, Witola, skazuje na życie w wiecznym ukryciu lub ryzyko śmierci z rąk mściwych bogów. Witol, ukryty przez matkę przed zemstą bogów, wzrasta pod opieką litewskiej kobiety o imieniu Małda. Na jego życie jednak nieustannie czyha Grajtas, posłaniec boga Perkuna, zabójca Romoisa. Zły duch nie musi długo czekać – pierwsza okazja do wymierzenia kary nadarza się, gdy nastoletni chłopiec wyrusza z przybrany ojcem na swoje pierwsze polowanie. Podstęp Grajtasa sprawia, że prządki snujące nić losu Witola płaczą przędzę, w wyniku czego chłopiec gubi się w leśnej gęstwinie i będąc w pułapce, zostaje zaatakowany. W ostatniej chwili chłopca ochrania matka, wyłoniwszy się z nieba. Milda wyjawia Witolowi prawdę o jego pochodzeniu. Wtedy po raz pierwszy zdaje sobie on sprawę ze swojej boskości i siły. Witol na skrzydłach matki zostaje przeniesiony do domu Krewe Krewejty w Romnowe. Krewe jest litewskim mędrcom i wujem Witola, bratem Romoisa. Przez kolejne lata Krewe wychowuje młodzieńca, by przekazać mu swoje doświadczenie i wiedzę.

Dalsze losy Witola naznaczone są nieustannymi zmaganiem z losem. Mężczyzna zręcznie pokonuje przeszkody – otoczony boską opieką matki pokonuje złego księcia, Raudona, a także spotyka dziewczynę, z którą łączy go miłość. Witol poślubia piękną Romusę. Weselna biesiada dobiega jednak uszu nieustępliwego Grajtasa, który usiłuje zabić nowożeńców. Ostatecznie, dzięki ingerencji Mildy, Witol i Romussa zostają zamienieni w dwa białe orły i zyskują nieśmiertelność pod tą postacią.

Obrazowość i romantyczna „prawda idei” literatury Kraszewskiego musiały silnie przemówić do Moniuszki, skoro poświęcił jego *Witolorauddzie* aż dziewięć pieśni i dwie (a w zamiarze trzy) kantaty. Trudno byłoby wyobrazić sobie, że związany z Litwą kompozytor upodobał sobie *Witolorauddę* ze względu na wierność jej narracji wobec źródeł historycznych. I choć dziś nikt raczej nie oczekuje od dzieła literackiego utrwalania historycznej prawdy, w I połowie XIX w. okoliczności te rysowały się nieco

inaczej. Swobodne podejście Kraszewskiego do rekonstrukcji staroliteńskiej mitologii spotkało się z wieloma głosami sprzeciwu. Pomimo że Kraszewski niekoniecznie jest dziś ceniony jako dramaturg czy historiograf, a tym bardziej poeta, właśnie ten aspekt jego twórczości zainteresował kompozytora. Podejmując próbę zarysowania perspektywy pierwszych odbiorców *Witoloraudy*, Radosław Okulicz-Kozaryn ujawnia zaskakującą refleksję: „Tymczasem dla Moniuszki najważniejszy jest Kraszewski poeta i Kraszewski znawca Litwy” (2019, s. 62).

Na łamach „Tygodnika Petersburskiego” w kolumnie *Sztuki piękne. Muzyka* Stanisław August Lachowicz, pisząc o *Mildzie*, uznał przetransponowaną na dźwięki *Witoloraudę* za dzieło wybitne³ (Lachowicz, 1842). Jako poeta, dramaturg i meloman podjął refleksję nad relacją słów i dźwięków, a także nad powinnościami muzyki względem poezji. Pieśniową twórczość Moniuszki usytuował na najwyższym poziomie, pisząc że

(...) umiał P. Moniuszko uniknąć tego niewolniczego pilnowania się słów (...) – zawsze jednak pamiętać trzeba, że muzyka wyraża, a przynajmniej winna wyrażać uczucia, nie wyrazy. (...) Bo, śmiem powiedzieć więcej, muzyka jest kamieniem probierczym poezji. Ukształcony słuchacz wymaga tylko, żeby uczucia i myśli odbite były wiernie i prawdziwie – mniejsza o wyrazy” (Lachowicz, 1842, s. 550).

Ta trafna uwaga Lachowicza wpleciona w pochlebną opinię o Moniuszkowskiej wizji sztuki znajduje pokrycie w poglądach estetycznych kompozytora. „Uważaj, Panie Stefanie – pisał do Kowerskiego – muzyka potrzebuje wyrazów jak najniej, ale tak one mają dokładnie myśł rozwijać, że niby jak łopatą do głowy sadzić słuchaczowi” (1850, za: Rudziński, 1969, s. 152).

3 Podczas lektury tekstu Lachowicza uważnego obserwatora zaintryguje z pewnością pewna nieścisłość chronologiczna, którą spróbuję tutaj rozwikłać – autor w swej analizie niewydanego jeszcze *Śpiewnika domowego* Moniuszki stwierdził, że „co najwięcej nas zachwyciło i bez wątpienia wszystkich zachwyci to muzyki do śpiewów *Witoloraudy*”. Artykuł ten został opublikowany jako reperkusja prospektu Moniuszki o *Śpiewniku domowym* w 1842 r. Autor komentarza do *Listów* Moniuszki, Witold Rudziński, ustalił, że pierwsza wzmianka kompozytora o *Mildzie* pochodzi z jego listu do krytyka muzycznego i przyjaciela Moniuszki, Józefa Sikorskiego, datowanego na 1848 r. Biorąc pod uwagę dwa lata wcześniejsze wydanie *Witoloraudy* z nutowymi wstawkami Moniuszki (czyli dziewięcioma pieśniami, które stały się później kanwą dla kantaty), nadal trudno wyjaśnić, w jaki sposób Lachowicz mógł się wypowiadać o muzyce do *Witoloraudy* już w 1842 r. Najprawdopodobniej Lachowicz znalazł te pieśni w przygotowywanym przez Moniuszkę *Śpiewniku domowym* jeszcze przed jego wydaniem. Trzy pieśni Romussy i sześć pieśni pogrzebowych znalazło się jednak w tomach trzecim i piątym *Śpiewnika* – tomy te zostały wydane dopiero w 1852 r. w Wilnie. Jest to zatem dowód na to, że Moniuszko musiał pracować nad adaptacją muzyczną wyjątków z *Witoloraudy* już przed 1842 r., a więc stosunkowo długo przed pierwszym wydaniem dziewięciu pieśni z *Witoloraudy* J.I. Kraszewskiego.

Inna, wiele mówiąca, estetyczna deklaracja twórcza Moniuszki, która brzmi niemal jak wypowiedź programowa, zdradza jego stosunek do relacji tekstu poetyckiego z muzycznym opracowaniem. Według Moniuszki decyzja o materiale literackim i o tym, jak go udźwiękować, powinna zapaść częściowo poza jego wolą – to sam utwór powinien niejako wybrać kompozytora:

Mnie przynajmniej zdaje się, że każdy dobry wiersz przynosi z sobą gotową melodię, a umiejący ją podслуchać i przelać na papier jedna sobie nazwanie szczęśliwego kompozytora wtenczas, gdy niczym innym jak tylko tłumaczem w muzycznym języku nazwać by się był powinien” (1842, za: Rudziński, 1969, s. 61).

Choć charakter tej wypowiedzi Moniuszki wynika najpewniej z retorycznej dozy skromności i kokieterii w stosunku do adresata listu, Kraszewskiego, można wyłowić z niej główną myśl dobrze obrazującą Moniuszkowską wizję sztuki interdyscyplinarnej. Epos Kraszewskiego był dla Moniuszki właśnie takim, przemawiającym do wyobraźni muzycznej dziełem: w liście do poety pisał „(...) od czasu przeczytania *Witoloraudy* czułem niezawodną treść muzycznego poematu w samym jej prologu” (1854, za: Rudziński, 1969, s. 198).

W czasie pracy nad *Mildą* Moniuszko tak pisał do Józefa Sikorskiego: „Będzie, zdaje mi się, utwór dość interesujący – treść pozwala użyć zupełnie nowych materiałów z pieśni stron naszych” (1848, za: Rudziński, 1969, s. 131). Spróbujmy zatem owe „zupełnie nowe materiały” wyodrębnić z całości i sprowadzić do muzycznego konkretnego. Zanim jednak przejdę do bardziej szczegółowej analizy, pragnę zaznaczyć, że kantaty mitologiczne Moniuszki nie wydają się dziś dziełami oryginalnymi – choć należy przyznać, że sam kompozytor odżegnywał się od zamiaru powielania konwencji:

Muzyka jakaś nowa, nie naśladownicza, snuła się łatwo, bez najmniejszego wyszukania, jak gdyby wywołana zaklęciem uroczego przedmiotu. (...) Treść więc litewska (nie historyczna) najpojętniejsza dla mnie, a forma – nie opera, ale kantata, nieobliczoną wyższość pod każdym względem nad operą mająca” (1854, za: Rudziński, 1969, s. 198).

Ta wypowiedź Moniuszki dowodzi także jego uznania dla formy kantaty w ogóle – kompozytor wyraźnie dowartościowuje możliwości literackiego gatunku, podkreślając również praktyczny aspekt takiego przedsięwzięcia, czyli możliwość uniknięcia teatralnych ograniczeń (wykazując tym samym wyższość kantaty nad operą pod tym względem).

Pierwsza kantata mitologiczna Moniuszki, *Milda*, składa się z trzech części, z których każda zawiera kilka ustępów. Na gruncie formy Moniuszko odwołuje się do budowy tradycyjnej kantaty, zachowując naprzemienny układ recytatywów i arii, choć wprowadza pewne zmiany, choćby na poziomie nomenklatury. Każdą część rozpoczyna bowiem *Opowiadaniem* – jest to swoista alternatywa dla recytatywu. Sama nazwa ma podkreślać narracyjny, napędzający akcję charakter fragmentów. Moniuszkowskie *Opowiadanie* jest w zasadzie rodzajem *recitativo accompagnato* o zmiennym tempie, swobodnej rytmice i ze zróżnicowanym pod względem intensywności orkiestrowym akompaniamentem.

Pierwsza część kantaty służy przedstawieniu miejsca akcji, czyli ołtarza Mildy (Mildorohu) w litewskim gaju i prezentacji postaci samej bogini miłości. Chóralna *Pieśń Pielgrzymów* (w wersji Chłopickiego to *Chór pobożnych w podróży*, a w nutach *Chór wiejski*) przedstawia lud z całej Litwy odbywający pielgrzymkę do ołtarza, by uczcić Mildę i prosić boginię o miłość na ziemi (w mezzosopranowej partii narratorki słyszymy: „raz w rok tu z Kowna tłoczy się lud mnogi”). Część druga wprowadza do akcji głównych bohaterów – Mildę (wykonywaną przez głos sporanowy) i Romoisa (baryton). Kochankowie śpiewają o wzajemnym oddaniu. Wiedzą, że ich uczucie i czyny są zakazane. Miłość Mildy miesza się z lękiem przed gniewem bogów, zwłaszcza Perkuna, jej ojca, natomiast Romois uspokaja ukochaną, upajając się szczęśliwymi chwilami – nie chce trwonić czasu na strach, gdy może doświadczać spełnionej miłości. W części trzeciej słyszymy o losach kochanków, którzy zasypiają w miłosnym uścisku i budzą się dopiero o świcie. Dostrzega ich Aussra, czyli Jutrzenka, i natychmiast donosi o romansie Perkunowi. *Cavatina* Mildy, w której bogini błaga ojca o litość, poprzedza pełną retorycznych efektów dynamicznych *Kłatwę Perkuna* (wykonywaną przez głos basowy). Rozgniewany Perkun karze córkę wygnaniem z Dungusu, czyli z niebios. Kantatę kończy *Chór z Ziemi* wykonywany przez chór mieszany. Jego treść stanowi przyjęcie Mildy w ziemskie progi, zaproszenie, by zamieszkała między ludźmi.

Libretto – zarówno w wersji Chłopickiego, jak i późniejszej Kraszewskiego – nie podejmuje tytułowego wątku eposu, czyli tematu samego Witola. Omija także wątek zabójstwa Romoisa. Kłątwa Perkuna według *Witoloraudy* polegała głównie na wydaniu wyroku śmierci na kochanka Mildy oraz nienarodzonego jeszcze Witola, następnie zaś na wygnaniu samej Mildy z litewskiego Olimpu. Milda, chcąc chronić życie syna, zdecydowała się na rozłąkę i przekazała nowo narodzonego Witola Nijole, żonie boga Poklusa, prosząc, by ta oddała dziecko pod opiekę jakiejś prostej, litewskiej kobiecie, nie informując o półboskim pochodzeniu dziecka dla jego bezpieczeństwa. W literackim ekstrakcie Moniuszki zakres

fabularny zostaje zatem zawężony do jednego wątku – zakazanej miłości bogini i człowieka oraz jej konsekwencji.

Stylizacja *Mildy* nawiązująca do tradycji muzycznej przedchrześcijańskiej Litwy (a raczej fantazji na jej temat) dotyczy w największym stopniu warstwy melodycznej i harmonicznej. Trzeba podkreślić, że owa sztuczna muzycznie stylizacja jest oparta na czysto apriorycznej archaizacji. Moniuszko nie mógł przecież znać tradycji muzycznej przedchrześcijańskiej Litwy (bowiem wiedza o dziejach muzyki starożytnej w XIX w. była nikła) – wystylizował więc kantaty mitologiczne na kształt, który uchodził za dawny.

Na gruncie zdecydowanie dominującej faktury homofonicznej Moniuszko sporadycznie stosował niewielkie alteracje melodii głównych – jak chociażby w duecie Romoisa i Mildy. W partii tenorowej pojawia się obniżony czwarty stopień skali w repetycjach melodii – zabieg ten wywołuje konkretne efekty retoryczne, przekładalne na odczucia estetyczne odbiorcy. Ta niewielka alteracja w połączeniu z regularną, skoczną rytmiką konotuje takie cechy kochanka jak waleczność i upór. Dzięki temu skala będąca podstawą partii Romoisa brzmi niemal jak osadzona na skali cygańskiej, która wywołuje podobne odczucia. Te muzyczne odstępstwa od harmonicznej klarowności poprzedzają z reguły zagęszczenie ruchu dramatycznego, który z kolei znajduje odprężenie w tonalnym, konsonansowym recytatywie.

Efekt surowości i szlachetności pradawnej litewskiej przyrody i obyczajów został oddany w muzyce m.in. poprzez użycie antycznych skal modalnych – skala miksolidyjska zastosowana do ustępów chóralnych w kadencjach *Pieśni Pielgrzymów* (vel. *Chórze Litwinów*) wyraźnie odróżnia te fragmenty od ustępów solowych i odsyła słuchacza do estetyki ludowej piosenki.

Arię Jutrzenki i recytatyw tenorowy przedstawiający gniew i groźby Perkuna zestawili Moniuszko na zasadzie kontrastu, co zostało docenione jako wyjątkowo silny efekt wyrazowy przez kilku krytyków z epoki, m.in. Romualda Podbereskiego i Franciszka Bylickiego. Ten pierwszy zachwycał się również łatwością i zręcznością, z jaką kompozytor snuje wokalne kantyleny – Moniuszkowska „miętkość śpiewności” czy „belliniowski liryzm” *Modlitwy ludu u ołtarza Mildy*, jak pisał Podbereski w recenzji na łamach „Tygodnika Petersburskiego”, przypominały mu włoskie *bel canto*, a więc estetykę dominującą w życiu muzycznym niemal wszystkich ówczesnych miast na wschód od Warszawy. Na tych przykładach wyraźnie uwidacznia się omawiany wyżej „stylizacyjny paradoks” – Moniuszko, chcąc wywołać wrażenie dawności, stworzył konfabulację na temat tradycji północnoeuropejskiej za pomocą środków muzycznych o proveniencji południowoeuropejskiej.

Drugą, późniejszą kantatę Moniuszko osnuł wokół wątku pobocznego eposu – opowiadanej w *Witolorausdzie* retrospektywnie historii Nijoły. Kantata składa się z siedmiu części. Jej struktura formalna ukształtowana jest podobnie jak w *Mildzie* – funkcję recytatywów pełnią *Opowiadania* przeplatane częściami o charakterze ariowym. Choć pod względem muzycznym *Nijoła* wydaje się bardziej spójna niż *Milda*, pod względem nazewnictwa części bywa niekonsekwentna – obok wspomnianego *Opowiadania* występuje *Recitativo* grające tę samą kompozycyjną rolę. Programowe tytuły takie jak *Noc* czy *Wróżba* funkcjonują obok oznaczeń części poprzez techniczne terminy agogiczne, takie jak *Moderato* czy *Allegro alla breve*.

W kompozycji Moniuszki można zaobserwować pewne odstępstwa od pierwowzoru Kraszewskiego. Badacz starożytności litewskich, Aleksander Brückner wypominał zresztą Kraszewskiemu, że wątek Nijoły i Krumine jest zbyt dosłowną trawestacją greckiego mitu o Demeter i Korze. Librecista Moniuszki, Edward Chłopicki, wykorzystał tę paralelę i uzupełnił krótką wzmiankę o *Nijole* z *Witolorausdy* treścią pochodzącą z mitologii greckiej, przetransponowaną w litewskie realia. Postać główna, dziewczyna o imieniu Nijoła, zbierając kwiaty w wiosennych okolicznościach dzikiej, pięknej, litewskiej przyrody, śpiewa swą pieśń *Wkrótce z ziemi będę wzięta*. Treść tej sopranowej arii niejako wyprzedza samą akcję. U Kraszewskiego Nijoła, zwabiona pięknem kwiatów, wpada w pułapkę Poklusa, który porwya dziewczynę, by ją poślubić i porwać do podziemnej krainy, co wywołuje rozpacz matki, Krumine. U Moniuszki natomiast Nijoła zrywa kwiaty, by spleść z nich ofiarny wianek dla zrozapconej matki, przy czym przyczyna rozpacz Krumine pozostaje nieznana. Libretto Chłopickiego w zestawieniu z *Witolorausdą* czy greckim mitem wyraźnie traci na fabularnej zwięzłości i logice wywodu.

Podczas gdy ustępy recytatywne napisano wierszem białym, fragmenty zawierające korespondencję chóru Wandyn z sopranem i dwie arie Nijoły zostały przez librecistę zrymowane. Pod względem muzycznym ciekawie odmalowują rozdarcie bohaterki – zawierają uzasadnione retorycznie wychylenia harmoniczne z trybu molowego do durowego.

Pewną ciekawostką obsadową może być fakt, że Moniuszko uwzględnił w partyturze fortepian. Ten nieorkiestrowy instrument pojawia się w kantacie jako ilustracja fal wód rzeki Rossy. Na tle plusku wody Moniuszko odmalował muzycznie postaci Wandyn, czyli litewskich nimf, które podstępem skłoniły Nijołę do wpłynięcia w głębiny rzeki, skąd porwał ją Poklus. Chór Wandyn w kantacie reprezentują chóralne głosy żeńskie z klarnetem *colla parte*.

Całość spiął Moniuszko czytelną klamrą kompozycyjną – początek i koniec kantaty to jedyne ustępy, które wykonuje cały chór mieszany,

zresztą opracowane na tym samym materiale muzycznym. Słowa „Ziemia tchnie szczęściem. (...) O wiosno! Co zrówna twej nocy!” pozwalają ocenić wydźwięk kantaty jako stosunkowo optymistyczny mimo dramatycznej, mitologicznej treści.

W omawianych kantatach przeważa homofoniczne ukształtowanie fakturalne z niewielką liczbą mało znaczących kontrapunktów. Wpływa to niewątpliwie na zachowanie harmonijnej równowagi między recytatywami, ariami i chórami, choć ma również swoje wady – są nimi jednostajność i brak różnorodności („Moniuszko budował nadzwyczaj łatwo i lekko, ale wszystko z jednego materiału” – pisał w 1880 r. Franciszek Bylicki [1880, s. 31]). Co ciekawe, taka sama faktura zostaje zachowana również w przypadku chórów – być może właśnie ten efekt mają na myśli krytycy, chwając „rzewność, melodyjność i prostotę” kantat w scenach zbiorowych. Cechy te mają też swoje reperkusje w ustępach czysto instrumentalnych, czyli w uwerturach. Bylicki tak pisze o tych fragmentach:

pod względem instrumentalnym Moniuszko (...) nie ugania się za bogactwem kolorytu i efektów, jakie przedstawia orkiestra, ale zadowala się głównymi i skromnymi kolorami, kładąc główny nacisk na samą treść myśli (1880, s. 31).

Biorąc pod uwagę niezbyt wysoki poziom orkiestr⁴, którymi Moniuszko dysponował w czasie pisania *Mildy*, warto zauważyć, że ten czysto artystyczny zabieg mógł mieć również bardzo prozaiczne uwarunkowania – Bylicki zauważa, że „dobrą stroną ma zaś [owa prostota] w tym, że nie przedstawiając orkiestrowych trudności, staje się przystępnym dla miernej nawet orkiestry” (1880, s. 31).

Za docenione przez Romualda Podbereskiego w recenzji z 1849 r. „efekta tonów” można byłoby więc uznać użycie antycznych skal modalnych, „wytężenia akkordów” mogłyby oznaczać sporadyczne wtrącenia harmoniczne, „różnica dźwięków” – alteracje. O Moniuszkowskich modulacjach pisze krytyk, że takie zabiegi harmoniczne są „rzadko praktykowane u nas”. Konstatacja ta może dziwić, zwłaszcza że modulacje w kantatach mitologicznych Moniuszki są raczej mało zaskakujące,

4 Życie muzyczne Warszawy w połowie XIX w. przeżywało istotny kryzys spowodowany wieloma czynnikami. Sytuacja polityczna w zaborze rosyjskim nie sprzyjała rozwojowi kultury, a po upadku powstania listopadowego represje zaborcy tylko się nasiliły. W latach 40. miasto dotknęła klęska głodu oraz szalejące w Europie w epidemie, a także konsekwencje rosyjsko-tureckiej wojny krymskiej (lata 50.). Aż do 1871 r., kiedy to powstało Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, stolica nie miała jakiegokolwiek formy zorganizowanego szkolnictwa muzycznego oraz stałego zespołu kameralnego czy orkiestrowego, dla którego mogliby pisać polscy kompozytorzy (Chechlińska, 2013; Szczepańska-Lange, 2010).

mieszczą się w ramach konwencji, w systemie dur-moll i nie występują bardzo często. Wszystkie te zabiegi nie mogły więc wywoływać szczególnego zaskoczenia w odbiorcy dawnym, lecz zanurzonym już w poczuciu harmonii powagnerowskiej. Wychwalana przez krytyków „oryginalność faktury” z perspektywy dzisiejszego słuchacza może się wydawać anachronizmem, co jednak w żaden sposób nie odbiera dziełu Moniuszki wartości – choć dziś jest to wartość bardziej historyczna niż estetyczna.

Biorąc pod uwagę na wskroś romantyczne ukształtowanie materii artystycznej kantat mitologicznych Moniuszki, należałoby postawiać zasadnicze pytanie: jak to się stało, że utwory napisane do dobrze przyjętego tekstu uznanego autora, który ponadto tak mocno aktualizował konwencje romantyczne (jak choćby ludowość, fascynację światem pozaziemskim, elementy fantastyczne, zainteresowanie czasami przedhistorycznymi), w pewnym momencie zdeaktualizowały się i przestały oddziaływać na odbiorcę?

Na podstawie przeprowadzonych analiz skłonna byłabym postawić dwie hipotezy. Po pierwsze: kantaty mitologiczne to utwory, w których w sposób nie całkiem efektywny wprowadzona została stylizacja na dawność, przez co dzieła zagubiły swą zamierzoną oryginalność. Po drugie: w utworach Moniuszki fabułę zaczerpniętą z *Witolorausdy* niemal w całości zastąpiły wątki liryczne. Udźwiękowione wizje *Witolorausdy* nie poruszały treści patriotycznych ani nie zawierały w sobie pierwiastka melodramatycznego. Moniuszkowskie kantaty mitologiczne i pieśni oparte na *Witolorausdzie* nie rozdzierały ani nie krzepiły serc tak bardzo jak choćby *Halka* i *Straszny dwór*. Można byłoby stwierdzić, że Moniuszko zainspirował się utworem, który odwołuje się do „niewłaściwej” mitologii – wierzenia litewskie nigdy bowiem nie stały się podstawą wspólnych wyobrażeń Polaków. Ponadto, powtórzę za historykami literatury, *Anafiela*s Kraszewskiego „trudno posądzić o arcydzielność literacką” (Opacka, 1988, s. 16). Ocenę literackiej wartości epopei wyrzucam więc poza obręb niniejszych rozważań. Być może dla Moniuszki również nie była to kwestia najważniejsza. Trudno byłoby wyobrazić sobie, że związany z Litwą kompozytor upodobał sobie *Witolorausdę* ze względu na wierność jej narracji wobec źródeł historycznych. Moniuszko bowiem cenił sobie bardziej wyraz muzyczny i ekspresję niż słowo, czyli fabułę.

Współczesna wrażliwość każe odbiorcy albo wymagać poczucia spójności (wzmaga oczekiwanie, by efekt artystyczny był jednolity), albo godzi się na pewien eklektyzm w wyrazie artystycznym pod warunkiem, że będzie to zabieg uświadomiony, zamierzony i udowodniony. Moniuszko w omawianych kantatach nie zachowuje zasady spójności w tym rozumieniu, a jednocześnie nie sygnalizuje też żadnej „zabawy z konwencjami”. Badając pod tym kątem historię twórczości Moniuszki, można stwierdzić, że entuzjaści jego muzyki na arcydzieła tego kompozytora musieli jeszcze poczekać.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

- [Anonim] (1841). *Witolorauda. Pieśń z podań przez I. J. Kraszewskiego*. Wilno 1840. *Biblioteka Warszawska*, t. 1, 166–169.
- Bylicki, F. (1880). *Stanisław Moniuszko. Widma, Sonety Krymskie, Milda: studium*. Kraków.
- Chłopicki, E. [na podstawie *Witoloraudy* Kraszewskiego] (1848). *Milda. Kantata mitologiczna* (libretto do muzyki Stanisława Moniuszki). Wilno.
- Lachowicz, S.A. (1842). Stanisław Moniuszko. *Tygodnik Petersburski*, nr 81, 549–550.
- Moniuszko, S. (1842). *Śpiewnik domowy*. *Tygodnik Petersburski*, nr 72, 493–494.
- Moniuszko, S. (1969). *Listy zebrane*, do druku przygotował Witold Rudziński. Kraków.
- Podbereski, R. (1849). *Milda. Kantata mitologiczna*. *Rocznik Literacki*, 95–110.
- Kraszewski, J.I. (1846). *Anafiela. Pieśń z podań Litwy*. Wilno.
- Kraszewski, J.I. (1859). *Milda. Kantata mitologiczna* (libretto do muzyki Stanisława Moniuszki). Warszawa.
- Sikorski, J. (1846). Kompozycje do śpiewu z towarzyszeniem fortepianu pp. Ignacego Komorowskiego, Quattriniego, Teychmana i St. Moniuszki. *Biblioteka Warszawska*, t. 3, 148–158.
- Opracowania
- Bobrzecki, K. (2017). Operowy świat ballad Stanisława Moniuszki. *Muzyka: historia, teoria, edukacja*, nr 7, 11–18.
- Danek, W. (1970). Hasło: Józef Ignacy Kraszewski. W: *Polski słownik biograficzny*, t. XV. Kraków, 221–229.
- Danilewiczowa, M. (1937). Hasło: Edward Chłopicki. W: *Polski słownik biograficzny*, t. III. Kraków, 309–310.
- Dziadek, M. (red.) (2019). *Życie – twórczość – konteksty. Eseje o Stanisławie Moniuszce*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Dziębowska, E. (2000). Hasło: Stanisław Moniuszko. W: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna „m”* t. 6. Kraków, 303–335.
- Jachimecki, Z. (1983). *Moniuszko*. Kraków: PWM.
- Krechowiecki, A. (1912). Józef Ignacy Kraszewski. *Pamiętnik Literacki*, 11/1/4, 371–383.
- Litwinowicz, M. (2003). Litewskie „starożytności” według Kraszewskiego. *Pamiętnik Literacki*, 94/2, 7–27.
- Łoboz, M. (2012). Skrzypce Paganiniego. Józefa Ignacego Kraszewskiego ideał niedościgniony. W: T. Budrewicz, E. Ihnatowicz i E. Owczarz (red.), *Kraszewski. Poeta i światy*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 171–190.

- Opacka, A. (1988). *Litewską epopeję J.I. Kraszewskiego. Szkice o „Anafielas”*. Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Prusinowska, J. (2002). Dwie pieśni – jeden świat. „Witolorauda” i „Kalevala”. *Tautosakos darbai*, XVII (XXIV).
- Prymak-Sawic, A. (2019). Litwa mityczna według Józefa Ignacego Kraszewskiego. *Bibliotekarz Lubelski*, t. 62, 143–182.
- Rudkowska, M. (2001). Gruz i ruiny w twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego. *Napis*, seria VII.
- Rudziński, W. (1955). *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, t. 1. Kraków: PWM.
- Rudziński, W. (1972). *Moniuszko*. Kraków: PWM.
- Rudziński, W. (1976). Hasło: Stanisław Moniuszko. W: *Polski słownik biograficzny*, t. XXI. Wrocław, 655–658.
- Rudziński, W. (1988). *Moniuszko i jego muzyka*. Warszawa: WSiP.
- Sokalska, M. *Carl Loewe i Stanisław Moniuszko czytają ballady Mickiewicza*. Pozyskano z: <https://moniuszko200.pl/pl/publikacje/malgorzata-sokalska-carl-loewe-i-stanislaw-moniuszko-czytaja-ballady-mickiewicza> (dostęp: 21.03.2022).
- Sokalska, M. (2018). Dźwiękiem i słowem o poezjach Mickiewicza. Wokół lektury książki „Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza”. *Konteksty Kultury*, nr 15, z. 2, 214–227.
- Świerczewski, S. (1963). *J.I. Kraszewski i polskie życie muzyczne XIX wieku*. Kraków: PWM.
- Prosnak, J. (1964). *Stanisław Moniuszko*. Kraków: PWM.
- Sulek, M. (2016). *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza*. Kraków: Musica Iagellonica.
- Wypych-Gawrońska, A. (2019). Literatura i literaci w życiu i twórczości Stanisława Moniuszki. *Edukacja Muzyczna*, z. XIV, 77–100.

Agata Magdziak – doktorantka Uniwersytetu Rzeszowskiego w dyscyplinie literaturoznawstwo. Absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu i Uniwersytecie Rzeszowskim, a także Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu w specjalności skrzypce historyczne. Autorka artykułu pt. *Pojedynek wirtuozów. Obraz gry na skrzypcach w warszawskiej publicystyce na tle romantycznego przełomu* opublikowanego na łamach „Bibliotekarza Podlaskiego” (2/2022, LV).

