

GRZEGORZ ZIEZIULA
 INSTYTUT SZTUKI, POLSKA AKADEMIA NAUK

DIE SCHWEIZERHÜTTE, MONIUSZKOWSKA PRAPREMIERA
 SPÓŹNIONA O BLISKO DWA STULECIA: PYTANIA,
 HIPOTEZY, NOWE PERSPEKTYWY BADAWCZE*

WPROWADZENIE

Najwcześniejszy okres biografii i twórczości Moniuszki ciągle kryje wiele zagadek. Z pozoru imponująca, bo przecież dość długa lista powstałych wówczas utworów operowych i quasi-operowych (tak zwanych „operetek”), którą znaleźć można w „dużej” encyklopedii muzycznej PWM, rozbudzić może apetyt niejednego niewtajemniczonego w archiwalne realia melomana¹. Każdy dociekliwy muzykolog, który na poważnie zaczyna penetrować ten wyjątkowo słabo rozpoznany obszar badawczy², błyskawicznie dochodzi do przekonania, że stąpa po gruncie grząskim i niepewnym. Może się to wydawać paradoksalne, ale cała, niezbyt obszerna literatura przedmiotu nie pozwala na ustalenie podstawowych danych, takich jak dokładne daty premier, imienna obsada poszczególnych ról, czy liczba i miejsce kolejnych spektakli danego dzieła³. Drażąc po kolei problematykę każdego z tych utworów, wpadamy w ogromne zdumienie, jak wiele półprawd i przekłamań na ich temat krążyło przez lata w dostępnych publikacjach i jak dalece stan zachowania ich źródeł różni się z tym, czego moglibyśmy się spodziewać.

* Artykuł jest znacznie poszerzoną i zaktualizowaną wersją referatu, który wygłosiłem 28 IX 2019 r. w Gdańsku, w trakcie Międzynarodowego Kongresu „Stanisław Moniuszko w kulturze polskiej i światowej: nowe perspektywy i interpretacje”.

1 Zob.: Elżbieta Dziębowska, Krystyna Duszyk, „Moniuszko, Stanisław”, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 6, Kraków 2000, s. 307–308.

2 W ostatnim czasie badania na tym polu prowadziła białoruska badaczka Sviatlena Niemahaj, autorka kilku cennych publikacji, zob. zwłaszcza: Sviatlena Niemahaj, „Operetki i wodewile”, w: *Moniuszko. Kompendium*, red. Ryszard Daniel Goliańek, Kraków 2020, s. 283–328.

3 Problem ten został szczegółowo omówiony w: Grzegorz Zieziula, „Teatr muzyczny młodego Moniuszki w świetle zachowanych źródeł i w zwierciadle spektakli współczesnych: pytania i dylematy”, w: *Długi wiek XIX w muzyce: pytania – problemy – interpretacje*, red. Małgorzata Sułek, Grzegorz Zieziula, Warszawa 2020, s. 67–90.

O rozpoczęciu moich długich, naukowych zmagani z tą problematyką zdecydował szczęśliwy zbieg okoliczności. Jesienią 2011 r., w oczekiwaniu na zapowiedzianą na rok 2012 konferencję naukową „La Pologne en France – La France en Pologne. Inspiracje muzyczne w XIX–XX wieku”, zacząłem zbierać materiały związane z tematem francuskich wątków w twórczości Moniuszki (stanowiło to zresztą kontynuację moich badań nad teatrem muzycznym „ojca opery polskiej” rozpoczętych przygotowaniem faksymilowej reedycji pierwodruku partytury *Halki* z 1861 roku⁴). Początkowo mój plan był minimalistyczny: prześledzić źródła muzyczne oraz genezę, życie sceniczne i dalsze losy dwóch wczesnych „operetek” Moniuszki wykorzystujących francuskie libretta (chodziło o spolszczonego *Karmaniola* oraz o *Betty*, w której kompozytor wykorzystał oryginalny tekst francuski). To właśnie wówczas, studiując rękopisy skojarzone w archiwalnych katalogach z *Betty*, odkryłem z zaskoczeniem istnienie niemal nigdy nie wzmiankowanej, przeoczonej w muzycznych leksykonach i encyklopediach niemieckojęzycznej „komische Oper” *Die Schweizerhütte* (zob. il. 1)⁵. Co prawda wiadomo było od dawna o kilku tzw. „niezrealizowanych projektach operowych Moniuszki”, chronologicznie dużo późniejszych⁶, ale przypadek *Die Schweizerhütte* jest nieco inny: chodzi tu jak najbardziej o dzieło „zrealizowane”, które z niewiadomych nam dzisiaj przyczyn trafiło do kompozytorskiej szuflady. Z moich wstępnych ustaleń zdałem wówczas pokrótce sprawę w referacie *Moniuszko i Paryż* wygłoszonym w trakcie wspomnianej konferencji oraz w opublikowanym rok później artykule⁷. Analizę źródłową starałem się w późniejszym czasie pogłębić, stąd moje wystąpienie *Dylematy edytora: co nam zostało z „Betty” Moniuszki?* (podczas konferencji naukowej „Z problemów edytorstwa muzyki dawnej”, która odbyła się w Instytucie Sztuki PAN w 2014 r.) oraz obszerny artykuł na temat obu blisko spokrewnionych, obcojęzycznych oper kompozytora, *Betty* i *Die Schweizerhütte*, opublikowany w 2015 roku⁸.

Bo dżcem dla moich obecnych przemyśleń stała się światowa prapremiera *Die Schweizerhütte*. To oczywiste, że sceniczna konkretyzacja każdego dzieła operowego wydobywanego z archiwalnego *purgatorium* pobudza nas do nowych refleksji i sprawia, że dopiero wówczas utwierdzamy się we wcześniejszych domniemaniach i prowizorycznych ze swej natury opiniach, dla których podstawę stanowił pierwotnie zapełniony nutami, „nieożywiony” rękopis. W przypadku badań nad *Die Schweizerhütte* chodzi

4 Stanisław Moniuszko, *Halka, Partytura orkiestrowa / Orchestral Score (Warszawa 1861)*. Wydanie faksymilowe / Facsimile Edition, wyd. Grzegorz Zieziula, t. 1–4, Warszawa 2012 (= Monumenta Musicae in Polonia).

5 Jako jedyny wspominał o niej tylko Henryk Opieński, podając zresztą mylne informacje, zob: Henryk Opieński, *Stanisław Moniuszko. Życie i dzieła*, Lwów–Poznań 1924, s. 175.

6 Jan Prosnak, „Niezrealizowane projekty operowe Moniuszki”, *Kwartalnik Muzyczny* 1 (1948) nr 21–22, s. 243–251.

7 Grzegorz Zieziula, „Moniuszko i Paryż”, *Muzyka* 58 (2013) nr 3, s. 75–91 (na temat *Die Schweizerhütte* zob. s. 83–84).

8 Grzegorz Zieziula, „From *Betty* in French to *Die Schweizerhütte* in German: The Foreign-Language Operas of Stanisław Moniuszko”, *Muzyka* 60 (2015) nr 4, s. 69–96.

jednak o coś więcej, gdyż wnioski na temat stylistycznego oblicza tej najwcześniejszej bodaj Moniuszkowskiej opery⁹ mogą w znaczący sposób uzupełnić, a nawet odmienić nasze dotychczasowe zapatrywania odnoszące się do źródeł i późniejszego ewoluowania Moniuszkowskiego idiomu operowego.

Trzeba podkreślić, że pierwsze pojawienie się na scenie nieznannej opery Moniuszki, które doszło do skutku 16 XI 2018 r. w Warszawskiej Operze Kameralnej¹⁰ (a więc po około 180 latach od momentu jej powstania), jako wykonanie pełnospektaklowe skutkujące wprowadzeniem dzieła do repertuaru, pozytywnie wyróżniało się na tle popularnych w ostatnich latach prawykonań koncertowych, w trakcie których zapomniane dzieła operowe polskich twórców wskrzeszane bywają jednorazowo (dodajmy, że w roku 2019 zespół WOK zaprezentował spektakl *Die Schweizerhütte* także poza Warszawą, w Kudowie-Zdroju, w trakcie 57. Międzynarodowego Festiwalu Moniuszkowskiego). Z racji ograniczonych ram niniejszego artykułu pominię tutaj bliższe szczegóły tego wydarzenia, relacjonowanego w swoim czasie przez prasę i telewizję. Wykonanie to było zresztą – powiedzmy to szczerze – jedynie rekonstrukcją. Co prawda muzykologicznie poinformowaną¹¹, a więc do pewnego stopnia uprawdopodobnioną, ale zawierającą także uzupełnienia występujących w źródłach „nieciągłości”¹², a także niekiedy nawet drobne, aczkolwiek z reżyserskiego punktu widzenia konieczne, nadinterpretacje¹³.

Inspirując się tym wydarzeniem, spróbuję zatem przybliżyć nieznanie dotychczas – niewykluczone, że najwcześniejsze¹⁴ – dzieło operowe Moniuszki. Jestem pewien, że

- 9 Wbrew zaproponowanej przez Sviatlenę Niemahaj bardzo szerokiej definicji terminu „opera” w odniesieniu do wczesnej twórczości scenicznej Moniuszki (zob. Sviatlena Niemahaj, „*Biuraliści* Stanisława Moniuszki: wokół komediooper Fryderyka Skarbka oraz partytur warszawskiej i krakowskiej”, w: *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, red. Magdalena Dziadek, Elżbieta Nowicka, Poznań 2014, s. 57, przyp. 1) za dzieła operowe *sensu stricto* trudno uznać utwory o charakterze wodewilowym (pisane z myślą o śpiewających aktorach nie zaś o profesjonalnych śpiewakach). Według przypuszczeń Witolda Rudzińskiego niektóre z nich, takie jak np. komedioopera *Biuraliści*, mogły powstać jeszcze przed podjęciem przez kompozytora studiów muzycznych u Carla F. Rungenhagena w berlińskiej Singakademie, jednak białoruska badaczka sugeruje późniejsze datowanie wspomnianej komediooper, zob.: Witold Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. 1, W Wilnie, Kraków 1955, s. 41 oraz 46, przyp. 31; por. polemika z poglądami Rudzińskiego: S. Niemahaj, „*Biuraliści* Stanisława Moniuszki”, s. 72–73.
- 10 Kierownictwo muzyczne Stanisław Rybarczyk, reżyseria Roberto Skolmowski, opracowanie, instrumentacja i rekonstrukcja partytury Maciej Prochaska, obsada: Joanna Moskowicz (Mary), Bartosz Nowak (Michel), Szymon Kobylński (Maks), Zespół Wokalny WOK pod kier. Krzysztofa Kusiel-Moroza, Zespół Instrumentów Dawnych WOK MACV. Scenografia Katarzyna Garbat-Szymańska, kostiumy Maria Balcerek, choreografia Elżbieta Lejman-Krzyszczyniak, multimedia Wojciech Hejno.
- 11 Na afiszach i w programie zostałem wymieniony jako konsultant naukowy. Moje konsultacje dotyczyły przede wszystkim zlokalizowania i wyboru źródeł, z których rekonstruowano partyturę dzieła, niekiedy sposobu pozyskania ich kopii, rzadziej doprecyzowania kontekstu historycznego i literackiego.
- 12 W sprawie kilku istotnych luk w przekazie źródłowym zob.: G. Zieziula, „From *Betty* in French”, s. 89–90.
- 13 Zob.: G. Zieziula, „Teatr muzyczny młodego Moniuszki”, s. 84–85.
- 14 W sprawie argumentów przemawiających za tak wczesnym datowaniem omawianego tutaj utworu zob.: G. Zieziula, „From *Betty* in French”, s. 86–89.

bez takiej, może nieco „przewodnikowej” prezentacji moje zapowiedziane w tytule niniejszego eseju końcowe wnioski mogłyby się okazać pozbawione uzasadnień. Do odwołania się do poetyki przewodnika operowego skłania mnie także niemiała dla każdego „odkrywcy” okoliczność, że ani zapisu audio, ani video ze spektaklu nie upubliczniono i wcale się na to nie zanoszą. Swoją drogą – niechaj czytelnik wybaczy mi tę ostatnią osobistą dygresję – chyba żaden teatr operowy na świecie, mając w ręku taki rarytas, jak wydobyte po 180 latach z archiwalnych czeluści nieznane dzieło kluczowego dla danej kultury twórcy, nie zaniechałby wprowadzenia jego nagrania na rynek fonograficzny, a instytucje odpowiadające za państwowy mecenat chętnie by takie przedsięwzięcie dofinansowały.

~

Zanim przejdę do szczegółów, poczynić muszę jeszcze pewne istotne zastrzeżenie. Otóż scalenie partytury *Die Schweizerhütte* (zachowanej – przypomnijmy – w postaci zawierającego niewielkie ubytki wyciągu fortepianowego, obejmującego jedynie ustępy muzyczne¹⁵) z pełnym tekstem opery komicznej Carla Bluma pt. *Mary, Max und Michel* (zawierającym także nieobecne w Moniuszkowskim przekazie, bardzo obszerne partie mówione), którego dokonano w roku 2018 w trakcie przygotowywania materiałów wykonawczych, było rekonstrukcją wymuszoną przez bliską – notabene bardzo pożądaną – perspektywę sceniczną prapremiery. Rekonstrukcja ta z konieczności opierała się na zachowanych i dostępnych materiałach przy optymistycznym założeniu pełnej przystawalności rękopiśmiennego zapisu dzieła Moniuszki¹⁶ (datowanego przeze mnie na lata ok. 1838–39) i drukowanego libretta Carla Bluma, opublikowanego w roku 1836¹⁷. Należy jednak pamiętać o tym, że przekaz libretta uznać można za w pełni kompatybilny jedynie z partyturą orkiestrową Carla Bluma¹⁸ (zob. il. 2), który był zarazem i librecistą, i autorem muzyki własnego dzieła, nigdy też zapewne nie dowiedział się o tym, że Moniuszko wziął na warsztat jego tekst.

- 15 Śladem po pełnej partyturze orkiestrowej *Die Schweizerhütte* jest jedna strona zapisu partyturowego uwertury (9 taktów) pisana ręką Moniuszki współprawna (sądzę, że przez przypadek, gdyż w jej celowe „zmakulaturowanie” przez kompozytora trudno uwierzyć) w zachowanym autografie operetki *Ideal, czyli Nowa Precjoza* (rękopis PL-Wtm R 658/M, wspomniany zapis znajduje się na k. 89 r, na której widnieją t. 175–183 uwertury). Ten drobny, ale jakże cenny relikwiarz został zidentyfikowany przez Macieja Prochaskę. Z pewnością może być potraktowany jako wystarczający argument uzasadniający nasze domniemanie, że rękopis partytury orkiestrowej rzeczywiście istniał (przynajmniej w szkicach), ale zaginął.
- 16 *Die Schweizerhütte. / Komische Oper in zwei Acten / Text nach dem Französischen „le Chalet” von Scribe. / Musik von S. Moniuszko*, rękopiśmienny wyciąg fortepianowy, poprawki ręką Moniuszki, PL-Wtm R 655/M.
- 17 Zob. uwagi na temat drukowanych przekazów libretta i muzyki Carla Bluma w: G. Zieziula, „From Betty in French”.
- 18 Wydanie partytury orkiestrowej Bluma: *Mary, Max und Michel. Komische Oper in einem Aufzuge, Musik von Carl Blum. Partitur. und Textbuch., Op. 155, Eingetragen ins Vereins=Archiv, Berlin [1836], Verlag und Eigenthum von Moritz Westphal, Breilestr. 20. Zob. il. 2.*

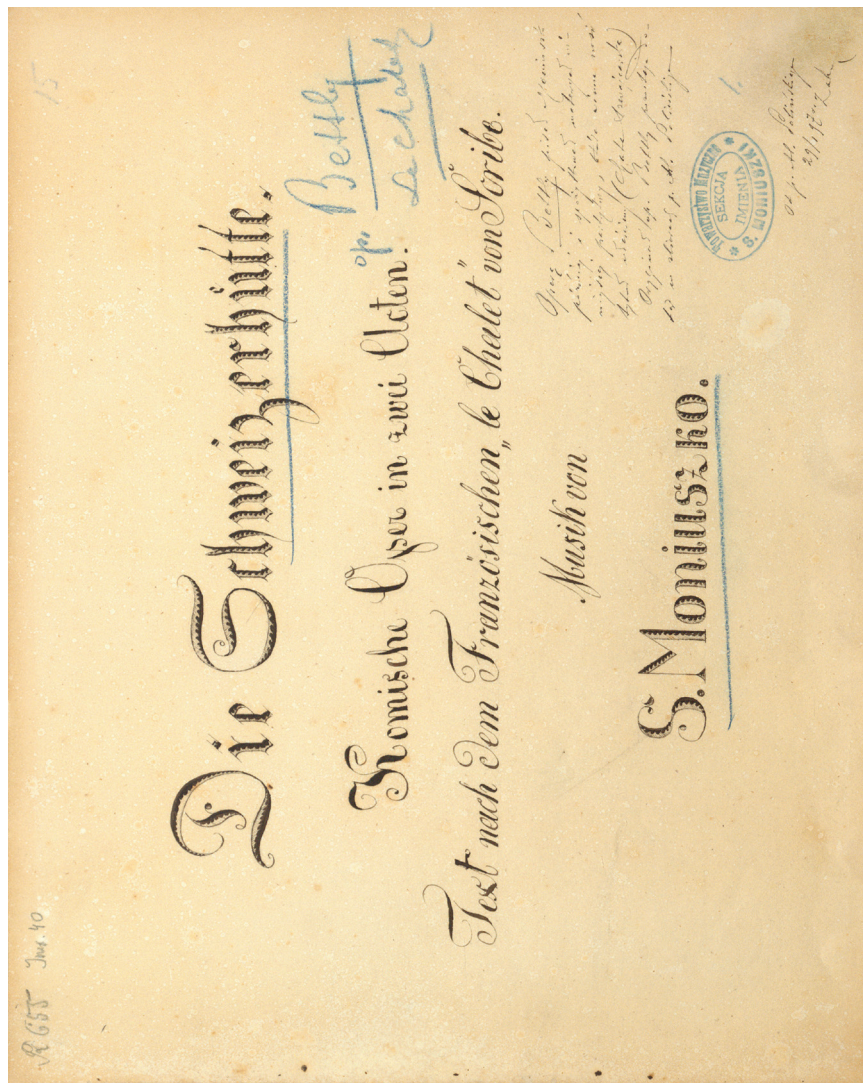
Z naukowego punktu widzenia relacja między partyturą Moniuszki a tekstem „pierwowzoru” jest zatem nieco bardziej skomplikowana. Moniuszko udowadniał przecież wielokrotnie, że teksty librett potrafił mocno redagować. Mamy podstawy aby sądzić, że tak też postąpił, komponując *Die Schweizerhütte*. Najlepszym, choć nie jedynym tego dowodem jest romans (*Romanze*) Mary z początku II aktu (*Soll ich nimmer fröhlich sein*), będący interpolacją tekstową nieznanego autorstwa. Sytuację idealną stworzyłoby ewentualne odnalezienie tej wersji libretta Bluma, którą zredagował Moniuszko.

Według moich przypuszczeń kompozytor zamiast trudno dostępnego, pełnego libretta (opublikowanego wraz z partyturą „jako manuskrypt”, zob. il. 3)¹⁹ wykorzystywał w swojej pracy jego popularne wydanie skrócone, zawierające jedynie teksty „śpiewów” (zob. il. 4)²⁰. W druku tym pominięto tekst numeru 7 opery komicznej Bluma, ariettę Mary rozpoczynającą się od słów „Mary, stille deine Klagen”. Brak tego ustępu w wydaniu „śpiewów” uzasadnia umieszczony w tym miejscu przez Moniuszkę dodatek tekstowy (niewystępujący u Bluma, wspomniany wcześniej romans *Soll ich nimmer fröhlich sein*). Zaskakiwać nas mogą jednakże pojawiające się w rękopisie muzycznym dzieła Moniuszki fragmenty didaskaliów (we wspomnianym wydaniu „śpiewów” niewystępujących), przy czym owe szcątkowe didaskalia, jakkolwiek zbieżne z pierwowzorem pod względem treści, sformułowane są inaczej, niż w pełnym wydaniu libretta. Prowadzi to do logicznego wniosku, że Moniuszko nie tylko dysponował tekstami „śpiewów”, lecz znał także doskonale fabułę dziełka Carla Bluma (a więc zapewne oglądał jedno z jego berlińskich przedstawień, może nabył też rozpowszechniany zwyczajowo w ówczesnych teatrach druk ulotny zawierający omówienie fabuły, albo zapoznał się przynajmniej z jakimś prasowym streszczeniem)²¹. Reasumując, pomimo możliwych i w pełni uzasadnionych wątpliwości co do bezkrytycznego scalenia muzyki Moniuszki z pełnym tekstem niemieckojęzycznego libretta (które nasuwać mogą również różnice dostrzegalne na poziomie struktury formalnej obydwu oper, zob. il. 5 i 6), dokonywane przez nas obecnie usytuowanie skomponowanych przez Moniuszkę numerów muzycznych w kontekście fabuły zawartej w dziele Carla Bluma nie będzie żadnym nadużyciem.

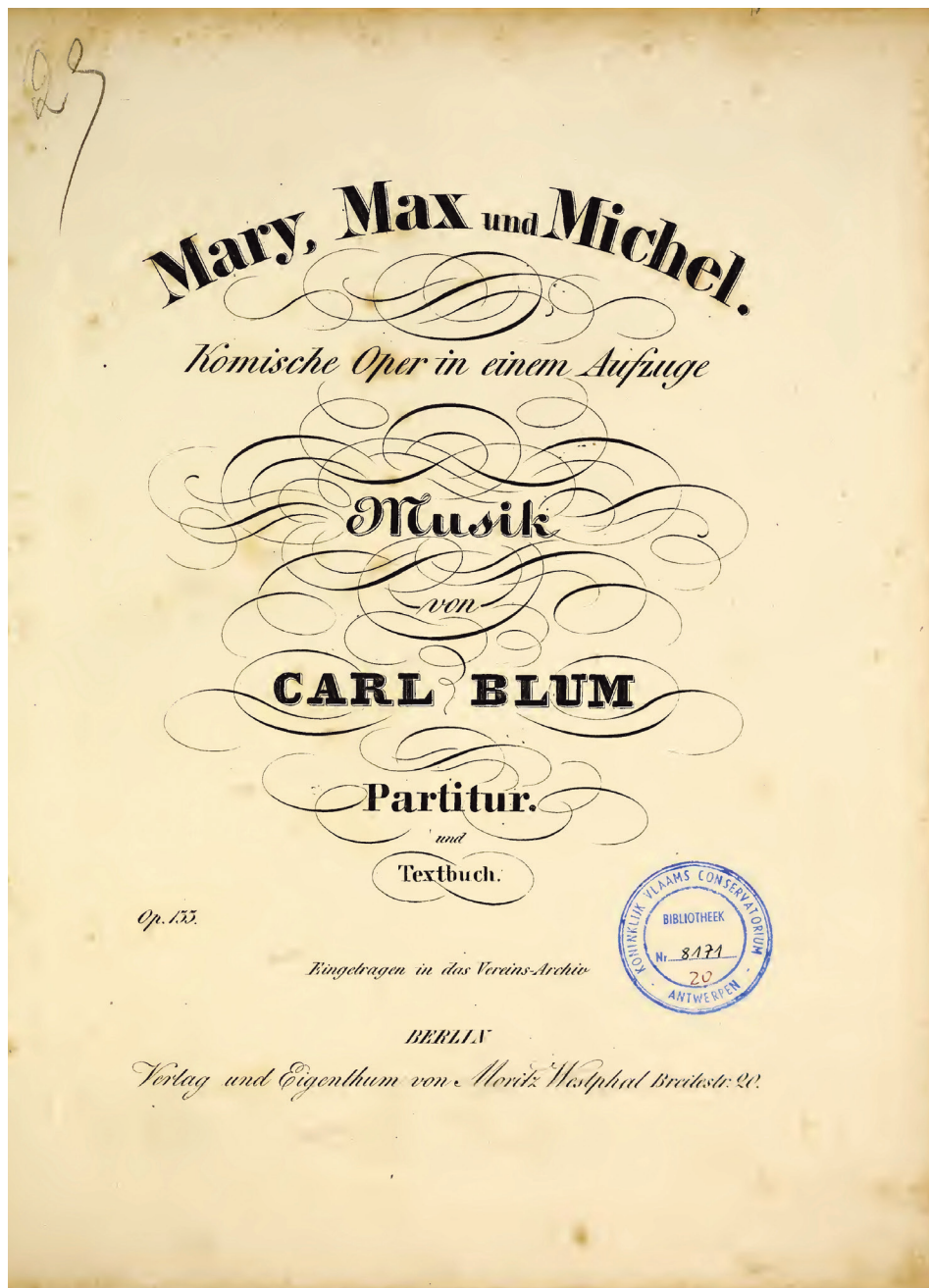
19 Wydanie libretta Bluma: *Mary, Max und Michel, komische Oper in einem Aufzuge, Musik von Carl Blum. Als Manuscript gedruckt, Berlin, bei M. Westphal, 1836. Verlag und Eigenthum des Verlegers. Eingetragen ins Vereins=Archiv. (M.W. 169)*. Zob. il. 3.

20 Wydanie tekstów „śpiewów” z opery Bluma: *Mary, Max und Michel, komische Oper in einem Act, Musik von Carl Blum. Text der Gesänge*, [Berlin ok. 1836]. Zob. il. 4.

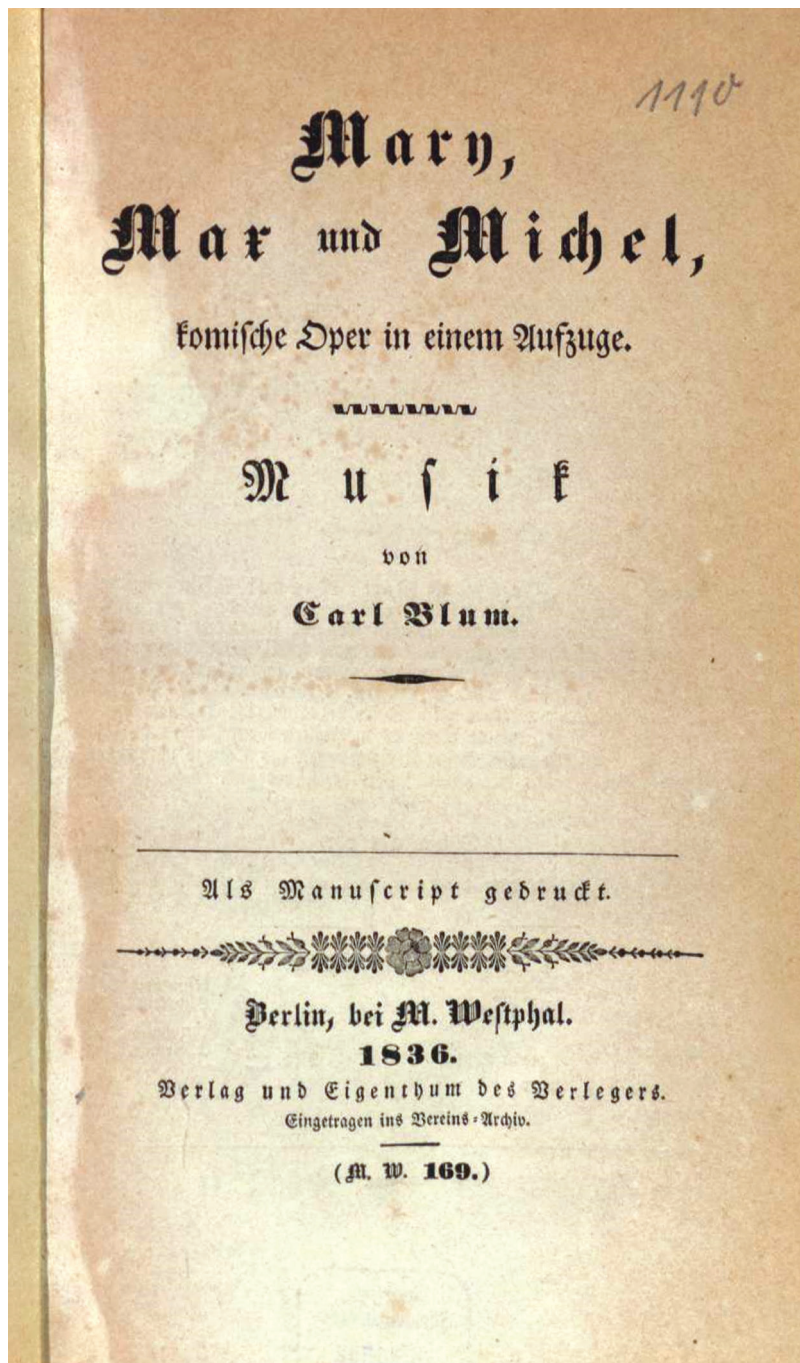
21 Przypomnijmy, że także libretto Carla Bluma było przeróbką o dwa lata wcześniejszego libretta Eugène’a Scribe’a i Mélesville’a do jednoaktowej opéra-comique *Le Chalet* z muzyką Adolphe’a Ch. Adama, zob. dalej.



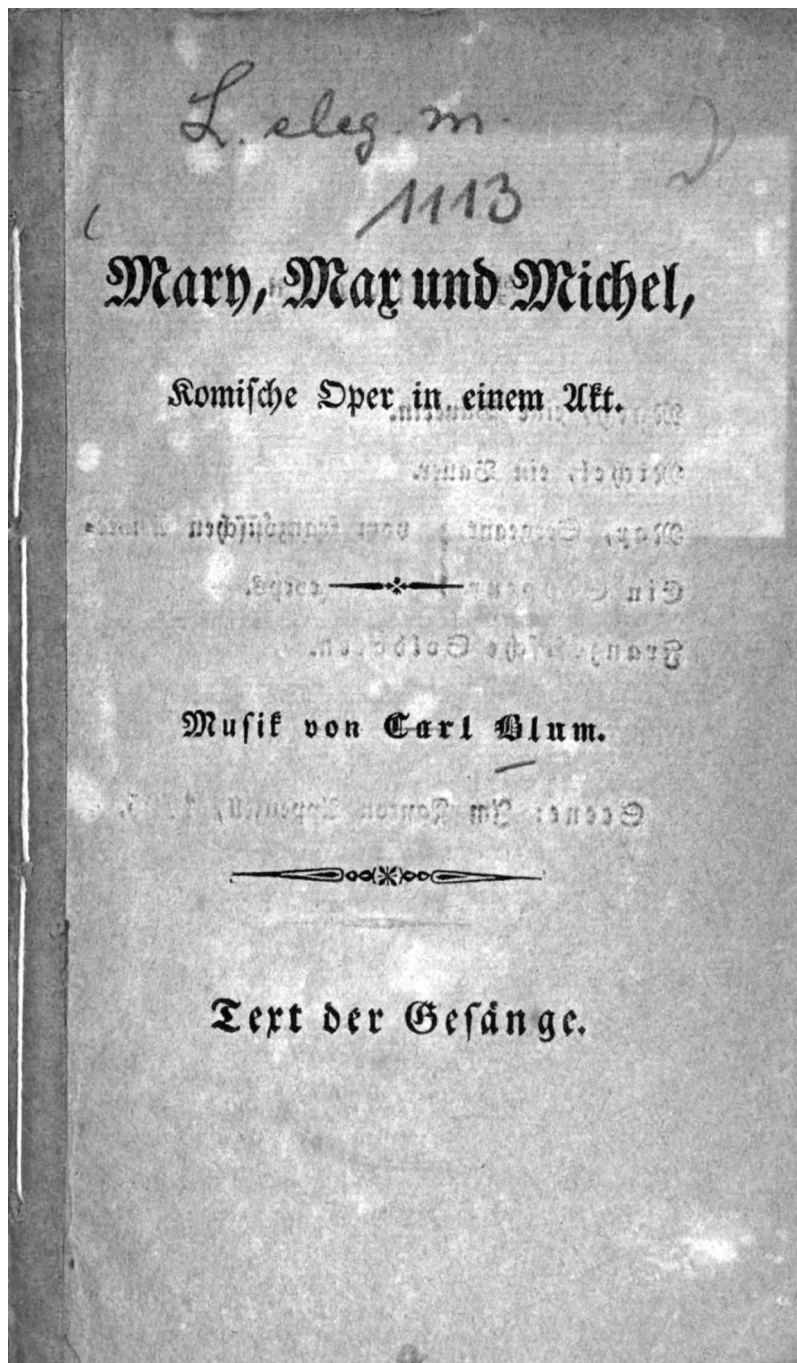
Il. 1. *Die Schweizerhütte*. *Komische Oper in zwei Acten*. Text nach dem Französischen „le Chalet“ von Scribe. Musik von S. Moniuszko, strona tytułowa. Warszawa, Biblioteka, Muzeum i Archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, sygn. R 655/M (PL-Wtm R 655/M)



Il. 2. *Mary, Max und Michel. Kömische Oper in einem Aufzuge, Musik von Carl Blum. Partitur*, Berlin: Moritz Westphal [1836], strona tytułowa. Antwerpia, Bibliotheek van het Koninklijk Vlaams Muziek-Conservatorium, 8171 20 (B-Ac 8171 20)



Il. 3. *Mary, Max und Michel, komische Oper in einem Aufzuge, Musik von Carl Blum. Als Manuscript gedruckt* [libretto], Berlin: M. Westphal 1836, strona tytułowa. Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, Slg. Her 1110 (D-Mbs Slg. Her 1110)



Il. 4. *Mary, Max und Michel, komische Oper in einem Akt, Musik von Carl Blum. Text der Gesänge*, [Berlin ok. 1836], strona tytułowa. Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, L.eleg.m.1113 (D-Mbs L.eleg.m.1113)

P E R S O N E N .

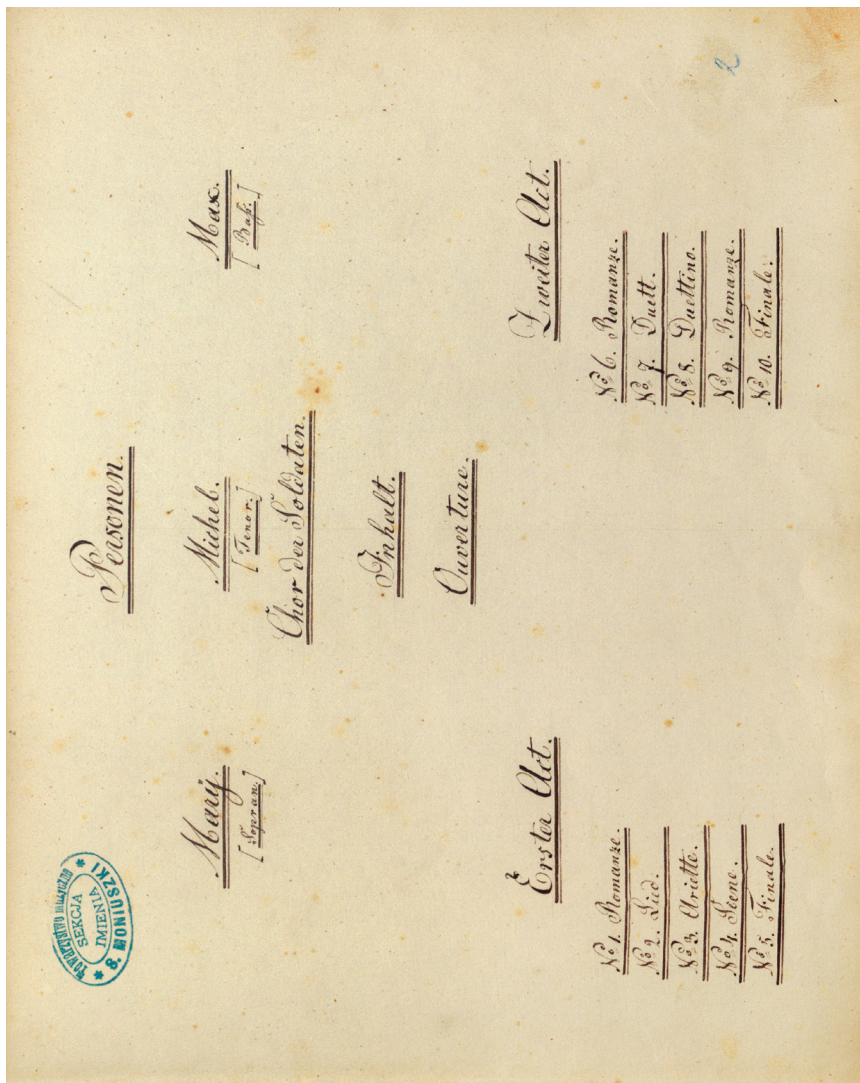
MARY	eine Bäuerin		DLE. CLARA STICH.	<i>Sopr.</i>
MICHEL	ein Bauer		HR. MANTIUS.	<i>Ten.</i>
MAX	Sergeant	} vom französischen Armeecorps.	HR. BLUME.	<i>Basso.</i>
SAPPEUR				<i>Tenore e Bassi.</i>
SOLDATEN				

Scene im Kanton Appenzell 1795.

I N H A L T .

Nº 1. Recit. u. Romanze.	Noch Niemand hier.	33.
Nº 2. Duett.	Lachet der Sonnenstrahl.	40.
Nº 3. Romanze.	Frey bin ich und ungebunden.	49.
Nº 4. Rondo.	Rückt ein General ins Städtchen.	53.
Nº 5. Chor.	Wir rücken heute ein.	66.
Nº 6. Recitativ Ensemble und Chor.	Sie kommt den Fussessteig her.	68.
Nº 7. Ariette.	Mary stille deine Klagen	108.
Nº 8. Duett.	Will man auch von der Freundin scheiden.	115.
Nº 9. Duettino.	Die Liebe und der Ruhm.	141.
Nº 10. Romanze.	Lebe wohl.	148.
Nº 11. Terzett und Finale.	Nur um das Leben dir zu retten.	152.

Il. 5. *Mary, Max und Michel. Komische Oper in einem Aufzuge, Musik von Carl Blum. Partitur*, Berlin: Moritz Westphal [1836], wykaz obsady i spis treści. Antwerpia, Bibliotheek van het Koninklijk Vlaams Muziek-Conservatorium, 8171 20 (B-Ac 8171 20)



Il. 6. Die Schweizerhütte. Komische Oper in zwei Acten. Text nach dem Französischen „le Châlet“ von Scribe. Musik von S. Moniuszko, wykaz obsady i spis treści. Warszawa, Biblioteka, Muzeum i Archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, R 655/M (PL-Wtm R 655/M)

PRZEGLĄD PARTYTURY

Akcja opery, aczkolwiek błaża, osadzona została w precyzyjnie określonym momencie historycznym i w konkretnych realiach geograficznych: ta z pozoru komediowa fabuła przynosi groźne pomruki nieodległej historii oraz wielu realnych zagrożeń, jakie ludności ówczesnej Europy przynosiły nieustanne przemarsze wojsk należących do kilku ścierających się ze sobą armii. Najbardziej rzucającym się w oczy elementem odróżniającym przeróbkę Bluma od stanowiącej jej pierwowzór opery komicznej *Le Chalet* Adolphe’a Adama jest wprowadzenie żołnierzy francuskich. (W *Le Chalet* występowały oddziały austriackie. Austriacy pojawiają się zresztą w *Betty*, operze komicznej Moniuszki z 1852 r., której libretto powtarza niemal słowo w słowo francuski tekst Scribe’a i Mélesville’a.) Rzecz dzieje się w roku 1795, w szwajcarskim kantonie Appenzell. W otwierającej uwerturę czterdziestoczerotaktowym ustępie *Andante* wyeksponowane zostały dwa tematy. Pierwszy, z charakterystycznym rytmem punktowanym, zawiera pierwiastek militarny i przywodzi na myśl echo zbliżających się francuskich oddziałów (przykł. 1a). Temat drugi ma charakter pastoralny i kieruje myśli odbiorców w stronę sielskiego krajobrazu szwajcarskiej wioski (przykł. 1b). (Notabene, fakt, że obydwa wątki melodyczne są bardzo blisko spokrewnione z tematem rozpoczynającym część I *Allegro agitato* Moniuszkowskiego I *Kwartetu smyjkowego d-moll*, stanowi kolejny, niezwykle istotny argument przemawiający za łączeniem czasu powstania omawianej opery z okresem berlińskich studiów.) Po krótkim łączniku następuje oparty także na dwóch tematach (przykł. 1c i 1d), ponad trzystutaktowy ustęp *Allegro* rozpoczynający się i kończący rytmemi wojskowego marsza. Jak zobaczymy dalej, czołowym motywom ustępów *Andante* i *Allegro* (zob. przykł. 1a i 1c) nadał Moniuszko funkcję integrującą dzieło – oba powrócą w istotnych momentach dramaturgicznych. Cały ten wstęp orkiestrowy zdradza młodzieńcze fascynacje kompozytora uwerturami Rossiniego – mamy tutaj nie tylko powolne *Andante* i marszowe, militarne *Allegro*, lecz także charakterystyczne *crescendo*.

Przykł. 1a. Overture, t. 1–4

The image shows a musical score for the first four measures of the Overture, marked *Andante*. The score is in 2/4 time and D major. The first staff is the treble clef and the second is the bass clef. The music features a dotted quarter note followed by an eighth note in the right hand, and a dotted quarter note followed by an eighth note in the left hand. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

Przykł. 1b. Overture, t. 11–20

11 [C Andante]

16

Przykł. 1c. Overture, t. 45–55

45 Allegro

51

Przykł. 1d. Overture, t. 141–148

141 [C Allegro]

145

Akt I rozpoczyna pełen rustykalnego liryzmu, dwuzwrotkowy romans zakochanego Michela (tenor) poprzedzony krótkim recytatywem (No 1. Romanze: *Sie ist nicht hier... In den Dörfern, in den Städtchen*, przykł. 2²²). Michel otrzymał właśnie bilecik od ukochanej i jest przekonany, że zyskał wreszcie jej wzajemność. Nie wie jednak, że podesłano mu falsyfikat spreparowany przez żartownisiów, którzy postanowili zabić się jego kosztem. Chwilę potem pojawia się jego wybranka, Mary (sopran). Rezolutną postać wiejskiej dziewczyny scharakteryzował Moniuszko krótką piosenką²³ (No 2. Lied: *Lachet der Sonnenstrahl*). W rozpoczynającym ją instrumentalnym ritornelu zwraca uwagę dbałość kompozytora o oddanie *couleur locale* – krótka, ruchliwa melodia oparta na burdonowym akompaniamencie imituje dudy. Pozornie prosta partia wokalna niepozbawiona jest elementów popisowych, zwłaszcza w kodzie, w której wokalizy na sylabie „la” stanowią ewidentne nawiązanie do szwajcarskiego jodłowania (przykł. 3a i 3b).

Przykł. 2. No 1. Romanze, t. 24–32

24 [♩] Moderato Michel

In den Dör - fern in den Städt - chen nei - det Man mich

28 $\overbrace{\text{si - cher - lich}}^3$ den die schön - ste al - ler Mäd - chen wählt zu ih - rem Eh - man mich

22 Ustęp ten został przez Moniuszkę ponownie wykorzystany w operetce *Betty* (No 2. Air de Daniel: *Elle est à moi! C'est ma compagne*).

23 Twórcy prapremierowego warszawskiego spektaklu, niezgodnie z partyturą Moniuszki, poszli w swej interpretacji za librettem Bluma, dodając w tym ustępie dwa kolejne kuplety (drugą zwrotkę śpiewa Michel, trzecią – Mary i Michel *a due*).

Przykł. 3a. No 2. Lied, t. 1-29

Andantino

20 Mary

La - chet der Son - nen strahl, klin - get von Berg und Thal

26

mun - te - rer Her - den Klang Flu - ren und Wald ent - lang

Przykł. 3b. No 2. Lied, t. 48–59

[$\frac{7}{4}$ Andantino]

48 *tr* [La - la] — *tr* [La - la -

54 - la - la - la - la] —

p *f* *p* *ff*

Dalej następuje scena odczytywania przez Michela na prośbę niepiśmiennej Mary treści skierowanego do niej, obszernego listu zawierającego notabene kilka istotnych aluzji do wydarzeń historycznych stanowiących tło fabuły. Autorem owego listu jest brat Mary – żołnierz walczący pod dowództwem generała André Massény (1758–1817) przeciwko armii generała Aleksandra Suworowa (1729–1800), postaci cieszącej się w Polsce wyjątkowo złą sławą²⁴. Scenę urozmaica przekomarzanie się płochego dziewczęcia z nieszczęśliwym Michelem (Moniuszko pomija jednak w swoim opracowaniu występujące w wersji Bluma kuplety Mary *Frei bin ich und ungebunden*). Aby pognać wielbiciela, Mary oświadcza, że jej ideałem jest przystojny generał Joseph-Marie Dessaix (1764–1834), kolejna, przywoływana tu z nazwiska postać historyczna. Swoją fascynację dziewczyna wyraża w zgrabnej ariecie (No 3. Ariette: *Rückt ein General ins Städtchen*). Rozpoczynający ją instrumentalny ritornel wprowadza rytm energicznej polki-galopa z jednoznacznym akcentem militarnym (przykł. 4),

²⁴ Suworow odpowiedzialny był za masakrę mieszkańców prawobrzeżnej Warszawy (rzeź Pragi), której Kozacy dokonali 4 XI 1794 roku. Rosjanie wymordowali wówczas kilkanaście tysięcy ludności cywilnej.

dalej zawiera także epizod liryczny osadzony w tonacji minorowej. W wersji Bluma przewidziane zostało w tym miejscu tzw. rondo. Moniuszko przejął ten pomysł, nadając swojej ariette zasugerowaną formę:

Forma opracowania muzycznego	Incipit tekstu
ritornel	—
a (refren)	<i>Rückt ein General in's Städtchen</i>
b	<i>Stattlich fißet er zu Pferde</i>
a (refren)	<i>Rückt ein General in's Städtchen</i>
ritornel	—
c (minore)	<i>Ein freundliches Wort</i>
a (refren)	<i>Rückt ein General in's Städtchen</i>
coda	<i>Rückt ein General in's Städtchen</i>
ritornel	—

Przykł. 4. No 3. Ariette, t. 1–20

[Allegro]

13 Mary *tr*

Rückt ein — Ge - ne - ral ins — Städt - chen, ju - belt, was — nur — ju - beln kann

17

und es — schmückt sich je - des Mäd - chen Blickt den — Hel - den an

W partyturze fortepianowej Moniuszki brakuje numeru czwartego (pozostawione w tym miejscu puste strony pozwalają się domyślać, że ustęp ten istniał w szkicach, lecz z nieznanых powodów zapomniano go przepisać²⁵). Zgodnie z wersją Bluma powinni tu po raz pierwszy odezwać się wkraczający do akcji francuscy żołnierze. Lukę powstałą w wyniku pominięcia przez Moniuszkę owego chóru (rozpoczynającego się od słów *Wir rücken heute ein*) twórcy warszawskiego, prapremierowego spektaklu zapelnili, wstawiając – według pomysłu Macieja Prochaski – słynną francuską pieśń rewolucyjną z refrenem „Dansons la Carmagnole, vive le son du canon”, którą noszący republikańskie mundury oddział intonuje w trakcie wejścia na scenę. Finał pierwszego aktu rozpoczyna się w momencie, w którym wojsko dowodzone przez Maksa (bas) wkracza do zagrody Mary (No 5. *Finale des erstens Acts*). Moniuszko zaplanował go z dużym rozmachem. Jest to obszerny ustęp o strukturze łańcuchowej, złożony z czterech ogniów:

25 Nie tak dawno postawiłem co prawda inną hipotezę: „[...] pozorna luka w wyciągu sugerująca niewpisanie numeru czwartego może być również efektem świadomej rezygnacji z muzycznego opracowania tego ustępu [...]”, zob.: G. Zieziula, „Teatr muzyczny młodego Moniuszki”, s. 84. Obecnie taka wersja wydarzeń wydaje mi się mało prawdopodobna.

Osoby [i role nieme]	Tempo	Metrum	Tonacja	Incipit	Uwagi
Maks, chór TBB	[Andante]	C	<i>C-dur</i>	<u>Maks</u> : <i>Es ist Mary, sie kommt den Fußsteig her</i>	recytatyw i scena z chórem (motywy z uwertury <i>Andante</i>)
Maks, chór TBB, Mary		C	<i>f-moll</i> <i>As-dur</i>	<u>Żołnierz</u> : <i>Seht doch hier bringen wir Geflügel</i> <u>Mary</u> : <i>Ey, darf ich fragen, meine Herr'n?</i>	c.d. sceny, żołnierze przeszukują dom, pantomima i duet z chórem
jw.	Andante	3/4	<i>f-moll</i>	<u>Chór</u> : <i>Das Mäd- chen ist charmant</i> <u>Mary</u> : <i>Welche Qualen, welche Schmerzen</i>	concertato (zatrzymanie akcji, wyłączenie akompaniamentu)
Chór TBB, Maks, [Mary]	Allegro vivace alla breve	C	<i>C-dur</i>	<u>Maks</u> : <i>Der Wein, der Rum, der Rack, erwärmen uns're Magen</i>	pieśń (kuplety z chórem; motyw z uwertury <i>Allegro</i>)

Najpierw w akompaniamencie pobrzmiewa echo pierwszego tematu uwertury z charakterystycznym rytmem punktowanym. Sierżant Maks zaczyna recytatywem, a następnie prowadzi dialog ze swoimi podkomendnymi (recytatyw i scena *Es ist Mary, sie kommt den Fußsteig her*, przykł. 5a). Kolejny ustęp rozpoczyna się pantomimą – żołnierze przeszukują dom Mary, płądrują oboje, przypuszczają także szturm na piwnicę i spiżarnię. Wyśmiewają przy tym oburzoną i bezradną dziewczynę (przykł. 5b). Ogniwo trzecie stanowi majsterszyk młodego Moniuszki – *concertato* nawiązujące do najlepszych wzorów z twórczości Rossiniego. Wprowadza ono chwilowe zawieszenie (rzec można zamrożenie) akcji. Orkiestrowy akompaniament zostaje na moment „wyłączony”. Wszyscy bohaterowie znajdują się nadal na scenie, ale wpadają w stan autorefleksyjnego unieruchomienia. Każda z postaci zdaje się mówić coś sama do siebie, dając w ten sposób wyraz swoim silnym emocjom. Kiedy Mary rozpacza nad swoim losem, towarzyszą jej jedynie krótkie frazy rozochoconych winem żołnierzy coraz bardziej „zachwyconych” urodą dziewczyny (*Das Mädchen ist charmant*, przykł. 5c). Po dłuższej chwili dźwięki orkiestry powracają i akompaniament z wolna narasta. Przynosi to zakończenie owego zbiorowego, quasi-somnambulicznego transu i powrót do normalnego tempa przebiegu akcji scenicznej. Pierwszy finał kończy pieśń Maksa z chórem w formie kupletów w rytmie marszowym, sławiąca wysokokowe trunki, tytoń oraz urok pięknej (*Der Wein, der Rum, der Rack*). Powraca tutaj pierwszy temat ustępu *Allegro* z uwertury (przykł. 5d).

Przykł. 5a. No 5. Finale des ersten Acts, t. 1–10

[Andante]

4

Max (*Max allein, sieht hinaus*)

Es ist Ma-ry, sie kommt den Fuß-steig her

7

Przykł. 5b. No 5. Finale des ersten Acts, t. 92–100

92 [Agitato] (*Die Soldaten durchsuchen das Haus*)

94

96 *[sf]*

98 *sf*

Przykł. 5c. No 5. Finale des ersten Acts, t. 184–201

184 *Andante* Mary

Wel - che Qua - len, wel - che Schmer - zen Oh - ne

Chor der Soldaten

Das Mäd - chen ist char - mant Das Mäd - chen ist char - mant

Das [Mäd - chen ist char - mant] [Das Mäd - chen ist char - mant]

pp

Das Mäd - chen ist char - mant [Das Mäd - chen ist char - mant] [Das Mäd - chen ist char - mant]

190

Bei - stand hier - zu sein Die - se ro - he Män - ner -

drum denk' ich Herr Ser - geant wir stel - len's To - ben ein Das Mäd - chen ist char - mant

[drum denk' ich Herr Ser - geant] [wir stel - len's To - ben ein] [Das Mäd - chen ist char - mant]

[drum denk' ich Herr Ser - geant] [wir stel - len's To - ben ein] [Das Mäd - chen ist char - mant]

196

- her - zen Fin - den Freud' an mei - ner Pein. Wel-che

Das Mäd - chen ist char - mant, drum denk' ich Herr Ser - geant, Wir lin - dern Ih - re Pein.

[Das Mäd - chen ist char - mant] drum denk' ich Herr Ser - geant, [Wir lin - dern Ih - re Pein.]

[Das Mäd - chen ist char - mant] drum denk' ich Herr Ser - geant, [Wir lin - dern Ih - re Pein.]

Przykl. 5d. No 5. Finale des ersten Acts, t. 269–285

[Allegro vivace alla breve]

269 Max

Der Wein, der Rum, der Rack er - wär - men uns' - re[n] Ma - gen, die Pfei - fe der Ta -

Chor der Soldaten

der Rack

der Rack

der Rack

der Rack

der Ta - back sind Wü - r - ze bei Ge - la - gen. Das Wü - fel - spiel, der Sang, der hel - le[n] Pfei - fen

der Ta - back

der Ta - back

der Ta - back

der Ta - back

der Sang

der Sang

der Sang

der Sang

281

Klang, das ist Mu-sik für's Herz, Sol - da - ten Freund und Scherz.

der Klang für's Herz Die In - fant'

der Klang für's Herz [Die In - fant'

der Klang für's Herz [Die In - fant'

Na początku aktu II zrozpaczona i bardzo nieszczęśliwa Mary śpiewa wzmiankowaną już wcześniej romans w tempie *andantino* będący w zasadzie krótką jednoczęściową piosenką (No 6. Romanze: *Soll ich nimmer fröhlich sein*, przykł. 6²⁶). Odrzucony przez nią nieopatrznie Michel, który otrząsnąwszy się z miłosegno rozczarowania, oddalił od siebie samobójcze myśli i postanowił zaciągnąć się do wojska, powraca, by się pożegnać. Następuje teraz długi duet o strukturze trzyczęściowej, stanowiący kolejny dowód wielkiego talentu Moniuszki:


Osoby	Tempo	Metrum	Tonacja	Incipit	Uwagi
Mary, Michel	Moderato	C	<i>Es-dur</i>	Mary: <i>Will man auch von der Freundin scheiden</i>	wstęp
jw.	Andante	2/4	<i>G-dur</i>	Mary: <i>Ach, höre Marien</i>	tremolando w akompaniamencie
jw.	Moderato Agitato	C	<i>C-dur</i>	Mary [recytatyw]: <i>Dem lieben Himmel Dank</i> Mary: <i>Michel!</i> <i>Michel! Michel!</i>	Mary zaczyna recytatywem z oddali słycać okrzyki pijanych żołnierzy, Michel (przez sen) nuci motyw z No 1 Romansu

26 Materiał melodyczny tego ustępu wykorzystał kompozytor ponownie w operetce *Ideat, czyli Nowa Precjoza* jako pierwszą część arii Kaldy (No 6. Aria z chórem, zob.: PL-Wtm R 658/M, k. 40v-41v).

Najpierw dziewczyna, która zmieniła zdanie pod wpływem okoliczności i realnego zagrożenia przemocą seksualną ze strony pijanych żołdaków, zatrzymuje go i prosi o pomoc (*Will man auch von der Freundin scheiden*, przykł. 7a). Następnie na tle rzewnego tremola smyczków błaga o pozostanie w jej zagrodzie na noc (*Ach, höre Marien*, przykł. 7b), wreszcie – przy dochodzących z oddali okrzykach zamroczonych alkoholem żołnierzy – skutecznie usypia chłopaka, Michel zaś, już w trakcie głębokiego snu, nuci temat swojego pierwszego romansu, cytowany tym razem w metrum parzystym i w augmentacji, co doskonale ilustruje „spowolnienie” słów wypowiedzianych przez sen (przykł. 7c).

Przykł. 6. No 6. Romanze, partia Mary, t. 6–14

6 [3/4 Andantino]

Mary 

10
M. 

Przykł. 7a. No 7. Duett, t. 1–6

Moderato



Mary
Will man auch von der Freun-din schei - den

Przykł. 7b. No 7. Duett, t. 110–118

110 *Andante*
Mary

Ach hö - re Ma - ri - en, hö - re Ma -

114
- ri - en ver - wei - le noch hier, ver - wei - le noch hier, Wa -

mf *p* *fp*

Przykł. 7c. No 7. Duett, partia Michela, t. 410–416

410 [C Moderato]
(schlafend)

Michel

Ma - ry das schön - ste al-len Mäd - chen wählt zu ih - rem Eh' - man mich

Tymczasem pijany sierżant rozpoczyna skierowane w stronę Mary nachalne, żołnierskie zaloty. Z rzekomej zazdrości o jej wdzięki wyzywa Michela na pojedynek. Obydwaj śpiewają pełną animuszu pieśń bojową w formie ABA (No 8. Duettino: *Die Liebe und der Ruhm, erzeugen eure Muth*, przykł. 8). Po odejściu Maksa następuje pożegnanie Mary i Michela w postaci dwuzwrotkowego romansu utrzymanego w rytmie rzewnego poloneza (No 9. Romanze: *So lebe wohl! Wir müssen scheiden*, przykł. 9²⁷). Dziewczyna – aby uratować życie niewprawnego we władaniu bronią wielbiciela i ostudzić niezdrowe zapędy sierżanta – oświadcza, że jest żoną Michela,

27 Melodię tego ustępu włączył Moniuszko do analogicznej sceny operetki *Betty* (No 9. Duettino: *Adieu, vous que je tant chérie! Je pars pour un climat lointain*), później zaś użył jej ponownie w operze *Hrabina* (w akcie III, no 16. Piosnka Broni: *Gdy mi kto z boku wspomni Kaźmierza*).

więc ten – jako głowa rodziny – nie może się pojedynkować, a ona nie może być „adorowana”. Tak rozpoczyna się ostatni finał, podobnie jak poprzedni złożony z czterech dłuższych odcinków (No 10. Terzett und Finale):

Osoby	Tempo	Metrum	Tonacja	Incipit	Uwagi
Mary, Michel, Maks	Moderato	C	<i>E-dur</i>	Mary: <i>Nur, um das Leben dir zu retten</i>	motyw z uwertury (<i>Andante</i>)
jw.	Allegro	jw.	<i>A-dur</i>	Mary: <i>Jetzt glaubt er doch an uns're Ehe?</i>	triole ósemkowe w akompaniamencie
jw.	Allegro vivace	6/8	<i>E-dur</i>	Mary: <i>Es schalle nun die Freude</i>	rytm taneczny
jw., chór TBB	[Allegro]	C	<i>C-dur</i>	Maks: <i>Kameraden kommt herbei!</i> Żołnierze: <i>Dein liebes, sanftes Herz</i>	motyw z uwertury (<i>Allegro</i>)

Przykł. 8. No 8. Duettino, partia Maksa, t. 4–14

4 [C Marziale]

Max
Die Lie - be und der Ruhm er - zeu - gen un - sern Muth, in
Kampf und Waf - fen - thum er - grün't der Sie - ges Kranz Die Lie - be und der Ruhm er -
zeu - gen un - sern Muth, in Kampf und Waf - fen - thum er - grün't der Sie - ger Kranz, in
Kampf und Waf - fen - thum er - grün't der Sie - ger Kranz

Przykł. 9. No 9. Romanze, partia Michela, t. 6–14

6 [$\frac{3}{4}$ Moderato]

Michel
So le - be wohl! wir müs - sen schei - den, ich wand - re fort nach frem - dem

10
M. 

Land Als Trost in mei-nen her-ben Lei-den gieb mir zum letz-ten mal die Hand. Und nur dein

W pierwszym ogniwie tercetu słyszymy kolejne echo pierwszego motywu uwertury (*Nur um das Leben dir zu retten*, przykł. 10a). Ponieważ sierżant żąda dowodu w postaci aktu małżeństwa, Mary podpisuje pospiesznie przygotowany przez Michela fikcyjny – jak się jej zdaje – kontrakt ślubny, mając nadzieję, że oszukała w ten sposób Maksa i uchroniła Michela przed śmiercią (*Jetzt glaubt er doch an uns're Ehe?*, przykł. 10b). Dokument pozostanie nieważny dopóty, dopóki nie ma na nim podpisu prawnego opiekuna osieroconej Mary – jej starszego brata. W tym momencie sprytny francuski dowódca rezygnuje z *incognito* i ujawnia swoją prawdziwą tożsamość. Nazywa się Maks Berner i to właśnie on jest bratem Mary. Skwapliwie korzysta z przysługującego mu prawa do złożenia ostatniego podpisu na dokumencie. Dziewczyna cieszy się tak bardzo z powrotu brata, że jest gotowa wybaczyć mu wszystkie dotychczasowe zniewagi i grubiaństwa. Swoją radość wyraża krótkim, radosnym śpiewem, rozpoczynającym tercet, do którego przyłączają się Maks i Michel (*Es schalle nun die Freude*, przykł. 10c). Tercet ten, mimo że utrzymany jest w metrum 6/8, wprowadza nastrój pogodnego walca. Ostatnim ustępem opery jest końcowy chór Francuzów (według określenia w partyturze Bluma „Schlusschor”), w którym żołnierze przeproszają Mary i Michela za swoje skandaliczne zachowanie, tłumacząc, że wykonywali jedynie rozkazy dowódcy. Wręczając nowożeńcom kwiaty i wiwatują na ich cześć (*Dein liebes, sanftes Hertz*, przykł. 10d). Na zakończenie znowu powraca temat, który słyszeliśmy w uwerturze (przykł. 1c).

Przykł. 10a. No 10. Terzett und Finale, t. 1–9

Moderato



Mary
Nur, um das Le - ben dir zu

7

ret - ten, sind wir zum Schei - ne jetzt ver - eint, er glaubt die

Przykl. 10b. No 10. Terzett und Finale, t. 95-104

95 [C] Allegro

Mary
Jetzt glaubt er doch, jetzt

98

glaubt er an uns' - re E - he? Max
Noch nicht so recht, daß ich's ge -

101

- ste - he, noch nicht so recht, daß ich's ge - ste - he

Przykł. 10c. No 10. Terzett und Finale, t. 193–205

193 *Mary* *Allegro vivace*

Es schal - le nun die Freu - de durch's Dorf und gan - ze

fp

197

Land! und wir ver - zei - hen bei - de die List, die uns ver - band und

202

wir ver - zei - hen bei - de die List, die uns ver - band. Max Es

Przykł. 10d. No 10. Terzett und Finale, t. 294–319

294 [*C* *Allegro vivace*]

Max

Ka - me - ra - den kommt her - bei!

299

Ka - me - ra - den kommt her - bei! Dein lie - bes,
 [Soldaten]
 Dein lie - bes sanf -
 Dein [lie - bes sanf -

305

sanf - tes sanf - tes Herz Ver - zeih - [het was wir
 - tes sanf - tes Herz Ver - zeih - he(t) was wir
 - tes sanf - tes Herz] Ver - zeih - [het was wir

310

tha - ten] [Be - den - ke das den Scherz das den
 tha - ten Be - den - ke das den Scherz
 tha - ten] [Be - den - ke das den Scherz das den

315

Scherz] dein Bru - der uns ge - ra - then! [So]

dein Bru - der dein Bru - der uns ge - ra - then! So

Scherz dein [Bru - der dein Bru - der uns ge - ra - then!] [So]

PODSUMOWANIE

Die Schweizerhütte, niemieckojęzyczna „komische Oper” młodego Moniuszki, przeleżała tak długo na archiwalnych półkach, że można postawić prowokacyjne pytanie, czy jej „przeoczenie” przez kilka pokoleń badaczy nie było celowym unikiem, ucieczką przed dziełem niechcianym lub wręcz niepożądanym. Może obawiano się ujawnić niewygodną prawdę, że „narodowy kompozytor” swą przygodę z teatrem operowym zaczynał od napisania muzyki do niemieckiego libretta? Dzisiaj, gdy mamy już za sobą prawykonanie współcześnie zrekonstruowanej (i w całości zinstrumentowanej) wersji tego utworu, musimy przystąpić do rewidowania niesprawiedliwych sądów o niskim rzekomo poziomie Moniuszkowskich juveniliów operowych. Zwłaszcza krążącej od lat w konferencyjnych kularach nieprawdziwej opinii, jakoby w trakcie swojego pobytu w Berlinie kompozytor niewiele się nauczył i dopiero poprzez wieloletnią praktykę zawodową w prowincjonalnym Wilnie osiągnął rzekomo biegłość w swoim rzemiośle (notabene łatkę kompozytora „niedouczonego” jako pierwszy przypiął Moniuszce Władysław Żeleński²⁸). Tymczasem właśnie *Die Schweizerhütte* stanowi mocny argument potwierdzający wybitny talent wykształconego w Berlinie dwudziestolatka, który jednak po powrocie do Wilna nie znalazł sprzyjających warunków do dalszego rozwoju.

Die Schweizerhütte, będąca z założenia operą komiczną, w hierarchii gatunków stoi oczywiście znacznie wyżej niż inne wczesne dziełka kompozytora, w których dominuje żywioł wodewilowy. Jest z pewnością świadectwem świetnej orientacji początkującego twórcy w europejskich konwencjach operowych. Jak pokazaliśmy, dwuczęściową, wyraźnie nawiązującą do kompozycji Rossiniego uwerturę powiązał Moniuszko tema-

28 Władysław Żeleński, „Stanisław Moniuszko”, *Kraj* 11 (1892) nr 24, s. 4–6.

tycznie z łańcuchowymi finałami obydwu aktów. Do pierwszego z nich włączył prawdziwą perłę – genialne *concertato*. W akcie drugim – oprócz kapitalnego finałowego tercetu – zachwyty wzbudza po mistrzowsku napisany, trzyczęściowy duet Mary i Michela. Spójność tkanki muzycznej utworu młody Moniuszko starał się osiągnąć także przez świadome stosowanie „motywów przypominających” – reminiscencja melodii rozpoczynającego akt I romansu we wspomnianym duecie kochanków z aktu drugiego jest nie tylko oznaką kompozytorskiej dojrzałości, lecz także pierwszorzędno instynktu dramatycznego. Niemieckojęzyczny utwór przyszłego „ojca opery polskiej” dowodzi zatem poważnych przemyśleń dwudziestoletniego zaledwie, operowego nowicjusza na temat sposobów wewnętrznej integracji dzieła i zaskakująco dojrzałej świadomości reguł dramaturgii muzycznej. Przemyśleń, których kontynuacji i rozwinięcia nie mogły co prawda przynieść pisane w pośpiechu z myślą o śpiewających aktorach wczesne komedioopery, ale które odezwały się zapewne w zaginionej, pierwszej „operze seria” *Twardowski* i ujawniły się w pełni w wileńskiej *Halce*.

Nasze dzisiejsze spojrzenie na Moniuszkę wkracza w zupełnie nowe obszary: po niemal stu pięćdziesięciu latach, które upłynęły od śmierci kompozytora, mamy wreszcie szansę na ujęcie prawdziwie naukowe, odideologizowane a jednocześnie integralne. Staje się coraz bardziej oczywiste, że styl operowy Moniuszki od samego początku ściśle powiązany był nie tylko z tradycją lokalną, wzorcami wykształconymi przez Jana Stefaniego, Józefa Elsnera i Karola Kurpińskiego, lecz także z poetyką opery europejskiej, przede wszystkim włoskiej i francuskiej²⁹. Transfer ten został jednak zapośredniczony przez niemiecką kulturę muzyczną, teatralną i literacką, taką jaką kompozytor poznał w stolicy Prus, gdy zdobywał tam muzyczne wykształcenie. Pobyt Moniuszki w Berlinie odegrał zatem kluczową rolę w złożonym procesie absorpcji i syntezy różnych wzorów. Dzięki niemu kompozytor osiągnąć miał z czasem swoją artystyczną dojrzałość.

BIBLIOGRAFIA

- Dziębowska, Elżbieta, Krystyna Duszyk. „Moniuszko Stanisław”. W: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska. T. 6, 303–335. Kraków: PWM, 2000.
- Niemahaj, Sviatlena. „*Biuraliści* Stanisława Moniuszki: wokół komedioopery Fryderyka Skarbka oraz partytur warszawskiej i krakowskiej”. W: *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, red. Magdalena Dziadek, Elżbieta Nowicka, 57–73. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2014.

²⁹ Zob.: Grzegorz Zieziula, „Dzieła operowe”, w: *Moniuszko. Kompendium*, red. Ryszard Daniel Golińnek, Kraków 2020, s. 141–202.

- Niemahaj, Sviatlena. „Operetki i wodewile”. W: *Moniuszko. Kompendium*, red. Ryszard Daniel Goliańek, 283–328. Kraków: PWM, 2020.
- Opieński, Henryk. *Stanisław Moniuszko. Życie i dzieła*. Lwów–Poznań: Nakładem Wydawnictwa Polskiego, 1924.
- Prosnak, Jan. „Niezrealizowane projekty operowe Moniuszki”. *Kwartalnik Muzyczny* 1, nr 21–22 (1948): 243–251.
- Rudziński, Witold. *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*. Cz. 1, *W Wilnie*. Kraków: PWM, 1955.
- Zieziula, Grzegorz, wyd., wstęp i komentarze. *Stanisław Moniuszko, Halka, Partytura orkiestrowa / Orchestral Score (Warszawa 1861). Wydanie faksymilowe / Facsimile Edition*. T. 1–4. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2012 (= Monumenta Musicae in Polonia).
- Zieziula, Grzegorz. „Moniuszko i Paryż”. *Muzyka* 58, nr 3 (2013): 75–91.
- Zieziula, Grzegorz. „From *Betty* in French to *Die Schweizerhütte* in German: The Foreign-Language Operas of Stanisław Moniuszko”. *Muzyka* 60, nr 4 (2015): 69–96.
- Zieziula, Grzegorz. „Dzieła operowe”. W: *Moniuszko. Kompendium*, red. Ryszard Daniel Goliańek, 141–202. Kraków: PWM, 2020.
- Zieziula, Grzegorz. „Teatr muzyczny młodego Moniuszki w świetle zachowanych źródeł i w zwierciadle spektakli współczesnych: pytania i dylematy”. W: *Długi wiek XIX w muzyce: pytania – problemy – interpretacje*, red. Małgorzata Sułek, Grzegorz Zieziula, 67–90. Warszawa: NIFC, Instytut Sztuki PAN, Liber Pro Arte, 2020.
- Żeleński, Władysław. „Stanisław Moniuszko”. *Kraj* 11, nr 24 (1892): 4–6.

DIE SCHWEIZERHÜTTE, A MONIUSZKO WORLD PREMIERE DELAYED FOR NEARLY TWO CENTURIES: QUESTIONS, HYPOTHESES AND NEW RESEARCH PERSPECTIVES

Stanisław Moniuszko's early two-act *komische Oper* titled *Die Schweizerhütte*, previously unknown, was first staged only in 2018, around 180 years after its composition. The German libretto, basically borrowed by Moniuszko from Carl Blum's opera *Mary, Max und Michel*, leaves out some sections of the 'prototype', adds an interpolation whose authorship has not been established, and changes the stage directions. In my paper, I focus on analysing the overture to Moniuszko's *Die Schweizerhütte*, as well as the forms of arias, duets, choruses and finales employed by the composer. The compositional tools he used are well suited to the dramatic concept of the work, as is confirmed by the thematic links between the overture and the multipartite finales of both acts, as well as the introduction of reminder motifs.

This German-language work written by the future 'father of Polish opera' demonstrates that the barely 20-year-old Berlin-trained newcomer to the operatic scene was already giving serious consideration to the internal integration of his work and was surprisingly mature in his awareness of the principles of musical dramaturgy. Unfortunately, after his return to Vilnius, Moniuszko in all probability did not find favourable conditions for the further development of his talent. Yet while the so-called operettas that he wrote in the early 1840s with singing actors and a wide audience in mind could hardly be considered a continuation

and extension of the ambitious ideas already discernible in *Der Schweizerhütte*, those ideas were probably echoed in his first *opera seria*, titled *Twardowski* (now lost), and are certainly fully manifest in the Vilnius version of his *Halka*.

It is increasingly evident that Moniuszko's operatic style was closely related from the very start not only to the local tradition (to models elaborated by Stefani, Elsner and Kurpiński), but also to the poetics of European opera, primarily the Italian and French models. Moniuszko absorbed those influences, however, via German musical, theatrical and literary culture. His time in Berlin and his earliest (German-language) attempt at an operatic work that he undertook there thus played a key role in the complex process of the absorption and synthesis of various models of operatic dramaturgy. This ultimately helped the composer attain artistic maturity.

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / keywords: Stanisław Moniuszko, opera komiczna / comic opera, *Die Schweizerhütte*, Carl Blum, *Mary, Max und Michel*, historia opery w XIX w. / the history of opera in the 19th-century.

Dr hab. Grzegorz Zieziula, polonista i muzykolog. Jego zainteresowania naukowe skupiają się wokół polskiej i europejskiej kultury muzycznej od końca XVIII w. do 1939 r. ze szczególnym uwzględnieniem tematyki operowej. Jest autorem publikacji poświęconych tej problematyce (m.in. książki *Nurt kosmopolityczny w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2020, wyd. NIFC), edycji faksymilowych i źródłowo-krytycznych dzieł operowych kompozytorów polskich (J. Elsnera, S. Moniuszki, W. Żeleńskiego), edycji epistolarnych (m.in. korespondencji R. Statkowskiego i W. Żeleńskiego) oraz redaktorem prac zbiorowych. Od 2003 r. pracuje w Instytucie Sztuki PAN jako redaktor kwartalnika *Muzyka*.
grzegorz.zieziula@ispan.pl