

Between Romantic Idealization and Contemporary Controversy

Stanisław Moniuszko is the greatest Polish composer of post-Chopin times, the greatest and practically the only creator of Polish national opera. This sentence used at the very outset smacks of a hackneyed platitude, not to say cliché. We take it in with our mother's milk and then it sticks inside us somewhere, like a set pattern saturated with the past. At this point we could briskly clap our hands and shout, "Yes! Here is pure, unadulterated tradition; something that is given to us unthinkingly and axiomatically". Isn't it wonderful to have your own myth? On the other hand, how often we read in the professional European press that "Stanisław Moniuszko is the major figure in Polish music between Chopin and Szymanowski, but he hardly compares in stature with either of those giants. His music is a standard product of provincial mid-Romanticism: tuneful, workmanlike, often charming - and rarely inspired. His considerable standing in Poland owes much to political factors: with the first performance of his opera *Halka* in 1858, he made his mark as a patriot at a time when Polish culture had been thoroughly suppressed by the occupying Russians...". These words by British critic Martin Anderson are carefully measured, but you can sometimes find much harsher comments about the legacy of *The Haunted Manor's* composer, also in some very widely read periodicals, standing in strong opposition to the ecstatic comments that appear here and there in Polish media. Therefore, does the worth of Moniuszko's work consist only in its historical and emotional circumstances and the resultant chain of patriotic and sentimental associations? What about its theatrical and musical aspects? To use a metaphor, is the only recipe for a Moniuszko operatic meal a cocktail of sabres, traditional noblemen's robes and tears, served in a sauce of conventional patriotic pathos?

If the worth of Moniuszko's work consisted in nothing but its historical context, it would be invaluable anyway, and his

oeuvre would have to be handled in Poland with exceptionally professional reverence. Care shown for this type of legacy, after all, defines the musical culture of a given nation and is a litmus test measuring its current state.

NATIONALITY AND MYTHS

As we know, Moniuszko was not a folklorizing composer in today's understanding of the word, in the sense in which we view the music of Bartók, Stravinsky or Szymanowski. His aesthetics of looking at folk material can be defined in the words of Elżbieta Dziębowska as an attempt "to generalize Polish folklore in a broad sense, without giving preference to any specific region", which in the 19th century, and particularly its second half, was a very frequent approach. Of course this served to create a certain abstract in which audiences nevertheless were able to find the virtually archetypically portrayed national spirit, turned into a world of sounds and images. Then, people could feel a surge of powerfully emotionally tinged identification between the audience and a work that clearly expanded its original aesthetic function to include political impact, measured in sociological terms. This actually did not require any sophisticated means of stylization, it was simply a matter of capturing the national idiom that was so difficult to define. The enormous political and moral success of Verdi's work in Italy was based on exactly the same kind of game of passion emerging between him and audiences in the 1840s. An identical "chemistry", supported by a similar political context, appeared in Warsaw on 1 January 1858 during the memorable premiere of *Halka*, after which Moniuszko the modest, mousy newcomer from the provinces turned into almost a sacred national figure within a few hours. His subsequent pieces immediately gained the status of cult works and at least for a time were predestined to succeed, irrespective of their actual artistic standard which in each case was different.

PIOTR DEPTUCH

Między romantyczną idealizacją a współczesną kontrowersją

Stanisław Moniuszko jest najznakomitszym kompozytorem polskim czasów pochopinowskich, najwybitniejszym i właściwie jedynym twórcą polskiej opery narodowej. Użycie tego zdania już na początku zakrawa na wyświechtany frazes, by nie powiedzieć banał. Wysysamy je niemal z mlekiem matki i później tkwi ono gdzieś w nas, niczym nasiąknięta przeszłością kalka. Można by w tym momencie dziarsko klasnąć w dłoń i wykrzyknąć: „Tak! Oto czysta, niezmacona niczym tradycja; coś, co dane nam jest właściwie bezrefleksyjnie i aksjomatycznie”. Czyż to nie wspaniale mieć swój własny mit? Z drugiej strony, jakże często zdarza się czytać w profesjonalnej prasie europejskiej takie oto zdania: „Stanisław Moniuszko jest ważną postacią w polskiej muzyce, pomiędzy Chopinem i Szymanowskim, trudno jednak porównywalną pod względem statusu z każdym z wymienionych powyżej gigantów. Jego muzyka jest typowym wytworem prowincjonalnego romantyzmu: melodyjna, profesjonalna, często urocza, ale rzadko inspirująca. Swoje szczególne znaczenie w Polsce zawdzięcza przede wszystkim czynnikom politycznym: wraz z pierwszym wykonaniem opery *Halka* w roku 1858 kompozytor objawił się jako patriota, w czasach, kiedy polska kultura była całkowicie tłumiona przez okupujących Rosjan”. Przytoczone tutaj zdania angielskiego krytyka Martina Andersona są niezwykle wyważone, zdarza się jednak natopkać i to w bardzo poczytnych periodykach teksty znacznie ostrzej obchodzące się ze spuścizną twórcy *Strasznej dworu*, stojące w zdecydowanej kontrze do ekstatycznych komentarzy pojawiających się tu i ówdzie w naszych mediach. Czy zatem wartość dzieła Moniuszki tkwi jedynie w jego historycznym i emocjonalnym uwarunkowaniu i wynikającym z niego łańcuchu patriotyczno-sentymentalnych skojarzeń? Co zatem z jego teatralną i muzyczną warstwą? Czy, używając przerośni, jedynym przepisem na operową moniuszkowską potrawę jest koktajl z szabli, kontusza i lez, podplany sosem konwencjonalnego, patriotycznego patosu?

Gdyby wartość dzieła Moniuszki wyczerpywała się jedynie w jego historycznym kontekście i tak byłaby nie do przecenienia, i twórczość tę otoczyć należałoby w Polsce wyjątkowo profesjonalnym pietyzmem. Dbałość o tego typu dziedzictwo jest przecież wykładnią kultury muzycznej danego narodu i papierkiem lakmusowym mierzącym jej aktualny stan.

NARODOWOŚĆ I MIT

Jak wiadomo Moniuszko nie był kompozytorem folkloryzującym w nowoczesnym tego słowa znaczeniu, takim jakim mierzy się np. muzykę Bartóka, Strawińskiego czy Szymanowskiego. Jego estetykę widzenia ludowego tworzywa można zdefiniować słowami Elżbiety Dziębowskiej jako próbę „uogólnienia polskiego folkloru w szerokim tego słowa znaczeniu, bez preferowania określonego regionu”, co było w XIX stuleciu, a zwłaszcza w jego drugiej połowie, zabiegiem nader częstym. Służyło to oczywiście wykreowaniu pewnego abstraktu, w którym jednak publiczność mogła odnaleźć wręcz archetypicznie przedstawionego ducha narodu, zakłętego w świat dźwięków i obrazów. W tym momencie na widowni wyzwała się ów silnie emocjonalnie zabarwiony rodzaj identyfikacji pomiędzy odbiorcą a dziełem, które swoją pierwotną funkcję estetyczną poszerzało ewidentnie o oddziaływanie polityczne, mierzone w kategoriach socjologicznych. Nie musiały tu zresztą być spełnione jakieś kunsztowne zabiegi stylizujące, chodziło po prostu o uchwycenie owego, tak trudno definiowalnego idiomu narodowego. Wielki polityczny i moralny sukces dzieła Verdiego w Italii oparty był właśnie na tego typu grze namiętności, jaka wyzwała się pomiędzy nim a widownią w latach 40. XIX stulecia. Identyczne „zaiskrzenie”, podparte podobnym kontekstem politycznym, miało miejsce w Warszawie 1 stycznia 1858 roku, podczas pamiętnej premiery *Halki*, po której Moniuszko – skromny, przypominający szarą myszkę przybysz

Delving deeper into this issue, it is worth quoting at least some of Dobrochna Ratajczakowa's observations contained in her interesting article on "Polish Style in 1830s Theatre" and describing all aspects of 1830s Polish opera and theatre in terms of an idealization machine that in reality brilliantly prepared the way for Moniuszko before he made a name for himself some years later. She writes: "There is reason to say that the trend known as 'Polish style' is a manifestation of a certain need for expression just as much as it is of a specific therapeutic and somewhat magical approach. Theatre in those times took audiences into its special care. It offered works throbbing with hope, confirming the advent of moral order. ... It built a nice and positive mood, giving audiences a sense of security, self-confidence, expansiveness – thus awakening a challenge, not a threat ... Stage productions in the 'Polish style' showed audiences an idealized form of our world, existing beyond any practical experience. They were a quasi-metaphorical structure and an act of mythologization".

Looking even casually through Moniuszko's works, we can see clearly how many elements of that "Polish style" they contain: *The Raftsman* and *Verbum nobile* as well as numerous idylls and operettas are quintessential examples of it; *The Haunted Manor* and in a sense *The Countess* present its creative development and an incessant play with its idiom; through the presence of psychological and realistic elements, *Halka* shows a drive to encircle and absorb it (from this point of view, the original Vilnius version appears much more interesting), and finally *Paria* attempts to overcome it.

PARADE OF PARADOXES

The Haunted Manor (1864) is widely recognized as the greatest work in Moniuszko's oeuvre, and its traditional gentry style fits in perfectly with the atmosphere of raising people's spirits that accompanied the premiere, which took place a year after the January Uprising that had brought such tragic consequences. References to Mickiewicz's *Pan Tadeusz* or Fredro's *Virgins' Vows* are obvious and clear enough as not to require elaboration. However, it is worth noting that it took *The Haunted Manor* much longer to climb to the position of a national musical epic than *Halka*, the latter in its Warsaw version having been immediately greeted with acclaim bordering on mass hysteria. The context of the gentry comedy

was completely different, as underlined by Agnieszka Topolska in her excellent book *Mit wieszczka. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858–1989* [The Myth of the Bard. Stanisław Moniuszko in Writings from 1858–1989]. She notes that "The widespread belief that during this time Moniuszko was only showered with praise is not entirely true. The premiere of *The Haunted Manor*, which critics of the time placed on an equal or similar footing with *Halka* (a position that subsequent reviewers upheld), did not bring Moniuszko the kind of success that we are inclined to imagine. After the events of 1861, including the massacre of five [demonstrators in Warsaw by Russian forces] and the funeral ceremony for Bishop Fijałkowski, and also the grim ending of the January Uprising in 1863, Warsaw was not a place where obvious highlighting of Polishness could go unnoticed by the eyes and ears of censors. That is why in the early 1860s Moniuszko practically led the life of a jobless person, though in theory he was employed at the opera theatre. The [Russian] management planned the repertoire of theatres so as to have as few Polish performers featured as possible, not to mention Polish authors and their works. Moniuszko himself complained in a letter of having nothing to do and feeling overwhelming boredom and stagnation. In the end the production of *The Haunted Manor* went ahead but, as could be expected, it was taken off almost immediately. Moniuszko's new opera was performed just three times, and accusations about the *Prologue* being set amidst scenery offering overly obvious patriotic associations, about the soldiers' uniforms carrying a clear message, and about the "Chimes Aria" having subversive content were the last nail in the work's coffin. *The Haunted Manor* was not performed again in Moniuszko's lifetime". Topolska also points out that *The Haunted Manor* was the mature Moniuszko's first work to polarize Warsaw critics, who abandoned the unequivocally ecstatic tone that had accompanied the premieres of his earlier works, even such mediocre ones from our point of view as *The Raftsman* or *The Countess*. The critical opinion that *The Haunted Manor* met with in Władysław Wiślicki's text also initiated a series of unfavourable opinions about Moniuszko's new works, which peaked in the reviews garnered by *Paria* in 1869. But ten years earlier the endorsing pen of Józef Sikorski noticed a national guide in the Polish composer, a spiritual bard sent by heaven, whose talent influenced the development of the (not only musical) consciousness of the whole nation so

z prowincji – w ciągu kilku godzin przeistoczył się niemal w narodową świętość. Jego późniejsze dzieła od początku zyskiwały sobie status kultowych i przynajmniej przez jakiś czas skazane były na sukces, i to niezależnie od ich rzeczywistego, w każdym przypadku innego, poziomu artystycznego. Próbując wejść w temat jeszcze głębiej, warto przytoczyć chociaż niektóre ze spostrzeżeń Dobrochny Ratajczakowej, zawartych w jej ciekawym artykule *Styl polski w teatrze lat trzydziestych XIX wieku*, a ujmujących całokształt zjawisk związanych z problematyką polskiej opery i teatru lat 30. XIX w kategorii swoistej maszyny idealizacyjnej, która tak naprawdę przygotowała genialny grunt mającemu zaistnieć kilkanaście lat później Moniuszce. Autorka pisze: „Można sądzić, że zjawisko zwane »stylem polskim« jest tyle przejawem określonej potrzeby ekspresji, co specyficznego nastawienia terapeutycznego i po trosze magicznego. Teatr bowiem sprawował tu nad widownią szczególną opiekę. Oferował jej dzieła pulsujące nadzieją, potwierdzające zaistnienie ładu moralnego. [...] Konstruował nastrój miły i pozytywny, dając widzowi poczucie bezpieczeństwa, pewności siebie, ekspansywności – zatem budził wyzwanie, nie zagrożenie [...] Dzieła sceniczne w »stylu polskim« ukazywały odbiorcom wyidealizowany kształt naszego świata, istniejący poza jakimikolwiek praktycznymi doświadczeniami. Były konstrukcją quasi-metaforyczną i aktem mitologizacji”.

Przeglądając, choćby tylko pobieżnie, poszczególne dzieła Moniuszki, widzimy wyraźnie, jak wiele elementów owego „stylu polskiego” w nich egzystuje: *Flis*, *Verbum nobile* oraz liczne sielanki i operetki to jego kwintesencja; *Straszny dwór* i w jakimś sensie *Hrabina* to jego twórcze rozwinięcie i nieustanna gra z jego idiomem; *Halka*, przez obecność elementów psychologicznych i realistycznych, stanowi dążenie do jego okrażenia i wchłonięcia (z tej perspektywy pierwotna wersja wileńska wydaje się znacznie bardziej interesująca); wreszcie *Paria*, będący próbą jego przezwyciężenia.

KOROWÓD PARADOKSÓW

Straszny dwór (1864) – w powszechnej opinii uchodzi za najwybitniejsze z dzieł Moniuszki, a jego sarmacko-kontuszowy styl idealnie wpisuje się w klimat pokrzepiania serc, jaki towarzyszył premierze, która odbyła się w rok po tragicznym

w skutkach powstaniu styczniowym. Nawiązania do *Pana Tadeusza* Mickiewicza czy *Zemsty* i *Ślubów panińskich* Fredry są na tyle jednoznaczne i czytelne, że nie wymagają rozwinięcia. Warto jednak zauważyć, że *Straszny dwór* torował sobie drogę do pozycji narodowej epopei muzycznej znacznie dłużej niż *Halka*, którą w wersji warszawskiej od początku przyjmowano z zachwytem graniczącym wręcz ze zbiorową histerią. Kontekst kontuszowej komedii był jednak zupełnie inny, co podkreśla Agnieszka Topolska w swojej znakomitej książce *Mit wieszczka. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858–1899*. Autorka zauważa, że: „Panujące powszechnie przekonanie, że w tym czasie na Moniuszkę spływały wyłącznie pochwały, nie jest do końca zgodne z prawdą. Premiera *Straszego dworu*, stawianego przez ówczesnych krytyków na równi bądź na podobnym poziomie, co *Halka* (które to stanowisko późniejsi recenzenci podtrzymali), wcale nie przyniosła Moniuszce takiego sukcesu, jaki skłonni jesteśmy sobie wyobrazać. Po zajęciach w 1861 roku, wyznaczonych masakrą pięciu poległych oraz uroczystościami pogrzebowymi biskupa Fijałkowskiego, a także samym ponurym finałem powstania styczniowego w 1863 roku, Warszawa nie była miejscem, gdzie oczom i uszom cenzury uszłoby wyraźne podkreślanie polskości. Dlatego też Moniuszko pędził w początku lat 60. życie prawie bezrobotnego, choć teoretycznie zatrudnionego w operze dyrygenta. Dyrekcja teatrów tak bowiem planowała repertuar, by jak najmniej pojawiło się w nim polskich wykonawców, nie mówiąc już o polskich autorach i ich dziełach. Sam Moniuszko żalił się w jednym z listów na brak zajęcia i wszechogarniającą nudę, i stagnację. Udało się jednak doprowadzić do wystawienia *Straszego dworu*, który, jak można się było spodziewać, został prawie natychmiast zdjęty z afisza. Nową operę Moniuszki wykonano zaledwie trzy razy, a zarzuty do umiejscowienia *Prologu* w scenarii nazbyt dosłownie przywołującej skojarzenia patriotyczne, do strojów żołnierskich o jednoznacznej wymowie oraz do *Arii* z *kurantem* zawierającej treści o wywrotowym charakterze, stały się gwoździem do trumny tego dzieła. Za życia Moniuszki *Straszny dwór* nie został już wystawiony”. Topolska zwraca też uwagę, że *Straszny dwór* jest pierwszym dziełem dojrzałego Moniuszki, który spolaryzował warszawską krytykę, odchodząc od jednoznacznie ekstatycznego tonu, towarzyszącemu premierom wcześniejszych dzieł, nawet tak nierównych z naszej perspektywy czasowej, jak *Flis* czy *Hrabina*. Krytyczna opinia,

tragically torn apart by Poland's partitioning. His past is expressed by the almost allegorical figure of an early Polish nobleman living in complete symbiosis with rural, idyllic nature and with his serfs. Supporters of this parable rather quickly forgot about the [peasant] uprising led by Jakub Szela which had such a strong impact on *Halka's* ideological and psychological message.

Contrary to *Halka*, despite the position it now enjoys in the repertoire of Polish theatres *The Haunted Manor* is never performed in its entirety. And I do not mean the substantially shortened spectacular finale of act two, or Hanna's aria with its patriotic propaganda which opens act four, very often and curiously left out, but her subsequent duet with Stefan, which in reality is a dramatic farewell scene between two people in love. Though dubious as regards the music, in dramatic terms this duet shows the significance of the two couples for the whole opera. You can plainly see that Hanna and Stefan consistently, once in a while, break away from the buffo convention in which Jadwiga and Zbigniew are much more deeply embedded. It is a little like the Mozartian game with the pairs of lovers in *Cosi fan tutte*.

The Haunted Manor, like the whole of Moniuszko's legacy, has been approached in various ways in the rather scant musicological literature on Moniuszko's oeuvre. The state of that literature was diagnosed very aptly by Jarosław Mianowski in his article "On Three Areas of Moniuszko Mythology". On the one hand, we have typical post-Moniuszko idealizations written in the late 19th century from an adulatory position, with a glaring lack of any kind of distance; on the other hand, there is modernist criticism written from the Art Nouveau perspective of *Salome* and Freud (an interesting monograph by Zdzisław Jachimecki and extremely critical texts by Adolf Chybiński) and, finally, the third trend saturated with Marxist socialist realism.

As the earlier quoted Agnieszka Topolska points out, "the controversial, contradiction-filled existence of Moniuszko in culture is visible to this day". The author of this conclusion found those contradictions in many fragments at the level of details. For example, in Stefan's famous aria from act three of *The Haunted Manor*, chimes play an old-fashioned polonaise (interestingly, their sound is not precisely defined in instrumental terms in the score), which through the figure

of the absent mother sets in motion associations with the lost homeland. This reference has been widely linked to Ogiński's polonaise *Farewell to the Homeland*. Topolska debunks this belief, claiming that Moniuszko was not particularly familiar with the piece while the character of the tune of the chimes is very loosely related to the melody of the supposed reference.

There is also controversy connected with the way *The Haunted Manor* sounds. As we all know, today the opera is performed in the instrumentation by Kazimierz Sikorski from the mid-1930s. The original instrumentation has not survived, though the discovery of the original orchestration for *Halka* means there is some hope for a similar discovery in the case of *The Haunted Manor*. There is no denying the fact, however, that the original instrumentation, described as "awkward and school-standard", left listeners of the time feeling unsatisfied. In 1925 Emil Młynarski undertook a radical change in *The Haunted Manor's* musical setting, for which he suffered a wave of criticism. The new arrangement was accused of being overloaded, bombastic and of succumbing to modernist influences. Sikorski's version from a few years later is, therefore, a compromise between the composer's original concept, of which today we know nothing, and an attempt at a renovation to meet the ideals of the period. It is a compromise whose scale, unfortunately, we are as yet unable to assess.

THE WORK

An opera that was a kind of sketch for *The Haunted Manor* is the one-act *Verbum nobile* (1860). It was the first time that Moniuszko struck up a collaboration with librettist Jan Chęciński, it was when the concept of a "Polish gentry comedy" was born, and the archetypes emerged of the characters that were more developed in the subsequently composed four-act opera. Grzegorz Piotrowski claims that "this score like a lens reveals many of the good and ignored bad sides of the oeuvre of the composer of *Halka*. On the one hand: the schematic nature of what – in this form – is an outdated structure of the numbers, and the weak drama... what Ryszard Golianek aptly diagnosed as 'random relations between lyrics and music', the sometimes school-standard instrumentation or strange harmony – which could actually be the effect of haste ... On the other hand: unquestionable melodic creativity, good group scenes, a sense of humour,

z jaką spotkał się *Straszny dwór* w tekście Władysława Wiśliczkiego, zapoczątkowała też serię niekorzystnych opinii o nowo powstających dziełach Moniuszki, kumulujących się w recenzjach, jakie zebrał *Paria* w 1869 roku. A przecież dziesięć lat wcześniej apologetyczne pióro Józefa Sikorskiego dostrzegało w polskim kompozytorze narodowego przewodnika i zesłanego nam przez niebiosa duchowego wieszca, którego talent wpływał na kształtowanie się świadomości (nie tylko muzycznej) całego tak tragicznie rozdartego przez rozbiory narodu. Jego przeszłość wyrażana jest przez stanowiącą niemal alegorię postać sarmackiego szlachcica, żyjącego w pełnej symbiozie zarówno z wiejską, sielską naturą, jak i poddanyymi chłopami. Zwolennicy owej paraboli dość szybko zapomnieli o powstaniu pod wodzą Jakuba Szeli, które tak mocno zaciążyło na ideologicznym i psychologicznym wydźwięku *Halki*.

Straszny dwór, w przeciwieństwie do *Halki* – mimo pozycji, jaką teraz zajmuje w repertuarze granych przez polskie teatry – nigdy nie jest wykonywany w całości. I nie chodzi tu wcale o bardzo mocno skracany efektowny finał II aktu czy bardzo często kuriozalnie pomijaną agitacyjno-patriotyczną arię Hanny otwierającą IV akt, ale o następujący później jej duet ze Stefanem, będący *de facto* dramatyczną sceną pożegnania zakochanej pary. Mimo że muzycznie problematyczny, duet ten dramaturgicznie wartościuje znaczenie obydwu par w przebiegu całości opery. Widać tu, jak na dłoni, że Hanna i Stefan konsekwentnie, co jakiś czas wyłamują się z konwencji *buffo*, w której znacznie głębiej tkwią Jadwiga i Zbigniew. Przypomina to nieco Mozartowską grę zakochanymi parami w *Cosi fan tutte*.

Straszny dwór, podobnie jak cała Moniuszkowska spuścizna, przechodził różne koleje w dość ubogiej wobec Moniuszki muzykologicznej recepcji. Stan owego piśmiennictwa bardzo trafnie zdiagnozował Jarosław Mianowski w swoim artykule *O trzech kręgach moniuszkowskiej mitologii*. Z jednej strony mamy typowe dla epoki pomoniuszkowskiej zabiegi idealizacyjne, pisane pod koniec XIX wieku w pozycji „na klęczkach”, przy rażącym braku jakiegokolwiek dystansu; z drugiej modernistyczny krytycyzm, tworzony w secesyjnej perspektywie *Salome* i Freuda (ciekawą monografia pióra Zdzisława Jachimeckiego i niezwykle krytyczne teksty Adolfa Chybińskiego); wreszcie nurt trzeci, nasączony marksistowskim socrealizmem.

Jak zauważa cytowana już Agnieszka Topolska: „kontrowersyjne, pełne sprzeczności, istnienie Moniuszki w kulturze widoczne jest do dnia dzisiejszego”. Autorka powyższej konkluzji owe sprzeczności odnalazła w wielu fragmentach na poziomie szczegółu. I tak w sławnej arii Stefana z III aktu *Strasznego dworu* rozbrzmiewa kurant, grający staroświeckiego poloneza (co ciekawe, jego brzmienie nie jest precyzyjnie określone instrumentacyjnie w partyturze), uruchamiający przez postać nieobecnej matki skojarzenia z zaginioną ojczyzną. Ów cytat przyjęło się potocznie łączyć z polonezem Ogińskiego *Pożegnanie ojczyzny*. Tezę tę Topolska obala, twierdząc, że Moniuszce ten utwór był mało znany, a sam charakter kurantowej melodii bardzo luźno związany jest z melodyką domniemanego cytatu.

Kontrowersje dotyczą też samego brzmienia *Strasznego dworu*. Jak powszechnie wiadomo, dzieło to wykonywane jest obecnie w instrumentacji Kazimierza Sikorskiego, pochodzącej z połowy lat 30. ubiegłego stulecia. Ta oryginalna zaginęła, choć odnalezienie pierwotnej orkiestracji *Halki* daje nadzieję na podobne odkrycie w przypadku *Strasznego dworu*. Bezpornym pozostaje jednak fakt niedosytu, jaki pozostawiała w ówczesnych słuchaczach oryginalna instrumentacja, którą określano jako „nieporadną i szkolną”. Radykalnej zmiany szaty dźwiękowej *Strasznego dworu* podjął się w roku 1925 Emil Młynarski, za co spłynęła na niego fala krytyki. Nowemu brzmieniu zarzucono przeladowanie, bombastyczność i uleganie wpływowi modernistycznym. Powstała kilka lat później wersja Sikorskiego jest więc kompromisem pomiędzy nieznaną nam obecnie oryginalną koncepcją kompozytora a próbą jej renowacji w myśl idealów ówczesnej epoki. To kompromis, którego skali nie jesteśmy niestety, póki co, w stanie ocenić.

DZIEŁO

Operą, która stanowiła swoiste studium *Strasznego dworu* jest jednoaktówka *Verbum nobile* (1860). To tu po raz pierwszy nawiązał Moniuszko współpracę z librecistą Janem Chęcińskim, tu powstała koncepcja „komedii kontuszowej” i wyłoniły się archetypy postaci, silniej rozwinięte w skomponowanej później czteroaktowej operze. Grzegorz Piotrowski twierdzi, że: „partytura ta ujawnia jak w soczewce wiele z blasków i przemilczanych cieni twórczości autora *Halki*.

charm sudden flashes of actual genuine talent, though not as great as we are inclined to believe”.

In the case of *The Haunted Manor* things are much more complicated, because this opera, which competes with *Halka* and maybe the underappreciated *Spectres* for the title of Moniuszko’s opus magnum, is the least consistent of the three. The problem with *The Haunted Manor* is above all the problem of act four, in which the dramatic structure of the libretto wobbles and the composer’s creativity is clearly heard to lessen. Of course this does not apply to such famous fragments as the *Mazurka*, which sometimes – and completely against the composer’s intentions – fulfils the role of a finale, albeit a “temporary” and, as it were, “forced” one. That Moniuszko had problems with giving his opera a proper ending is evidenced by the existence of two alternative versions, each of which leaves you with a sense of an abrupt and hasty cut. However, the composer never decided to end his work with the famous ballet and chorus group scene with its very Polish, though drama-wise very neutral, overtone. The *Mazurka* plays the therapeutic role of a national ritual rather than a natural conclusion crowning a plot that unfolded so elaborately in the earlier acts.

The biggest accusation against the music of *The Haunted Manor*, however, is that it is too conservative and too provincially backward, meaning its obvious references to Italian and French operas from the first half of the 19th century and complete detachment from the achievements of European music from the times when Moniuszko wrote the work in question.

It is obvious that the composer felt greater affinity with Auber, Boieldieu, slightly forgotten masters of French comic opera, than with the sounds of his times. We know from his correspondence that he had trouble appreciating Verdi’s *Don Carlo*, not to mention the works of Wagner. Another accusation is that the characters are half-archetypal, half-schematic, remaining unchanged almost throughout the work, as if frozen in their assumed poses defined by the concept of the whole opera trapped in an idealized myth. The only exception is Cześnikowa, an ambiguous woman, full of contradictions, evidently playing around with *chiaro-escuro* contrasts. What of it, though, when her story peeters out with the finale of act two, and even her appearance

in a *deus ex machina* kind of way in one of the versions of the ending leaves her character completely marginalized.

Much has been written about the good sides of *The Haunted Manor*, with writers underlining Moniuszko’s excellent melodic creativity, the pristine beauty of the ensembles (this applies mainly to the fabulous middle acts), the original recitative concept for linking the individual numbers, which despite being outdated works perfectly in maintaining the dramatic continuity of the whole. Therefore it seems a misunderstanding to compare *The Haunted Manor* to the parallel scores of Wagner or Verdi, such as *Tristan and Isolde*. It needs remembering that Moniuszko’s work is an opera buffa with a few more serious episodes, and these were not very numerous in those times, nor were they of a comparable standard. Leaving aside the irresolvable disputes as to whether this is a great or a provincial opera, let us take joy from the fact that it exists, without bothering too much about historical tradition and seeking what is universal and timeless about it. Because if by some misfortune it were to disappear, the picture of Polish music – not only from the 19th century – would be completely different.

Piotr Deptuch Ph.D. – conductor, music theoretician and music journalist who has been collaborating with many music journals and opera houses for nearly twenty years. Long-time music director of the Castle Opera in Szczecin, currently deputy director for artistic matters at the Musical Theatre in Poznań.

Z jednej strony: schematyzm anachroniczny – w takiej postaci – konstrukcji numerowej i mielizny dramaturgii [...], trafnie zdiagnozowana przez Ryszarda Goliąka »przypadkowość relacji słowa i muzyki«, szkolna niekiedy instrumentacja czy dziwaczna harmonia – wynikające zresztą, być może, z pośpiechu [...]. Z drugiej strony: niewątpliwa inwencja melodyczna, dobre sceny zespołowe, poczucie humoru, wdzięk [...], nagle jakby rozbłyśki autentycznego przecieź, choć nie tak wielkiego, jak skłonni byliśmy wierzyć, talentu”.

W przypadku *Straszego dworu* sytuacja jest znacznie bardziej skomplikowana, gdyż opera walcząca wraz z *Halką* i może niedocenionymi *Widmami* o tytuł Moniuszkowskiego opus magnum jest dziełem najbardziej z nich nierównym. Problem *Straszego dworu* to przede wszystkim problem IV aktu, w którym zarówno chwieje się dramatyczna konstrukcja libretta, jak i słychać wyraźny spadek twórczej inwencji kompozytora. Nie dotyczy to oczywiście tak sławnych fragmentów jak *Mazur*, który pełni czasem – całkowicie wbrew intencjom kompozytora – funkcję finału „tymczasowego” i niejako „wymuszonego”. O tym, że Moniuszko miał problem z odpowiednim zakończeniem swojej opery, świadczy fakt istnienia dwóch jego alternatywnych wersji, z których każda pozostawia uczucie nagłego i pośpiesznego ucięcia. Kompozytor nigdy jednak nie zdecydował się, by dzieło zakończyć ową sławną baletowo-chóralną sceną zbiorową o bardzo polskim, choć dramaturgicznie neutralnym wydźwięku. *Mazur* pełni tu bardziej terapeutyczną funkcję narodowego obrzędu niż naturalnej konkluzji, wieńczącej tak sztucznie przeprowadzoną we wcześniejszych aktach intrygę.

Największym zarzutem stawianym muzyce *Straszego dworu* jest jednak opinia o jej zbytnim konserwatyzmie i zaściankowej wsteczności, co przekłada się na wyraźne nawiązanie do włoskich i francuskich oper z pierwszej połowy XIX stulecia i kompletne abstrahowanie od osiągnięć muzyki europejskiej z czasów, kiedy Moniuszko tworzył interesujące nas dzieło.

To że kompozytorowi bliżej było do Aubera, Boieldieu, nieco zapomnianych mistrzów francuskiej opery komicznej, niż do dźwiękowej współczesności jest oczywiste. Wiadomo przecieź z korespondencji, że miał problem z docenieniem Verdiowskiego *Don Carlosa*, o dziełach Wagnera nie wspominając. Inny zarzut dotyczy na polu archetypicznego, na polu sche-

matycznego ujęcia postaci, które w zasadzie przez cały przebieg opery pozostają niezmiennie, jakby zastygając w przybranych pozach, które wyznacza tkwiąca w sferze wyidealizowanego mitu koncepcja całości. Jedynym wyłom to Cześnikowa – kobieta dwuznaczna, pełna sprzeczności, jaskrawo igrająca kontrastami *chiaro-escuro*. Cóż z tego, skoro jej wątek rozmywa się wraz z finałem II aktu i nawet pojawienie się na zasadzie *Deus ex machina* w jednej z wersji zakończenia pozostawia jej postać całkowicie zmarginalizowaną.

O atutach *Straszego dworu* pisano wiele, podkreślając przede wszystkim znakomitą inwencję melodyczną Moniuszki, krystaliczne piękno ansambli (tyczy to przede wszystkim znakomych aktów środkowych), pomysłów, recytatywną koncepcję łączenia poszczególnych numerów, która mimo swojej anachroniczności znakomicie napędza dramaturgiczne *continuum* całości. Nieporozumieniem więc wydaje się porównywanie *Straszego dworu* do tworzonych równoległe partytur Wagnera czy Verdiego z *Tristanem i Izoldą* na czele. Pamiętać należy, że Moniuszkowska opera to *buffa*, z kilkoma poważniejszymi epizodami, a takich w owym czasie i na takim poziomie nie powstawało zbyt wiele.

Porzucając nierozwiązywalne dyskursy o wielkości lub zaściankowości tej opery, cieszymy tym, że po prostu jest, nie obciążając się zbyt mocno historyczną tradycją i szukając tego, co w niej uniwersalne i ponadczasowe. Bo gdyby jakimś cudem jej zabrakło, to obraz polskiej muzyki – i to nie tylko XIX-wiecznej – wyglądałby zupełnie inaczej.

dr **Piotr Deptuch** – dyrygent, teoretyk muzyki i publicysta muzyczny na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat współpracujący z wieloma pismami muzycznymi oraz teatrami operowymi. Wieloletni kierownik muzyczny Opery na Zamku w Szczecinie, a obecnie Zastępca Dyrektora do spraw artystycznych w Teatrze Muzycznym w Poznaniu.