

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki: dyrygentura, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Marta Kluczyńska-Perplies

**Henryk Jarecki i jego *Barbara Radziwiłłówna*.
Opracowanie i analiza zapomnianej opery**

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr. hab. Tomasza Bugaja

Warszawa 2024

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data..... Podpis promotora pracy.....

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Henryk Jarecki i jego *Barbara Radziwiłłówna*. Opracowanie i analiza zapomnianej opery” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data..... Podpis autora pracy.....

Spis treści:

Wstęp.....	3
1. Opera polska w dobie „pomoniuskowskiej”.....	6
1.1 Nurt narodowy.....	9
1.2 Opera o tematyce kosmopolitycznej.....	13
1.3 Opera komiczna.....	14
2. Henryk Jarecki	
2.1 Życiorys artystyczny.....	16
2.2 Teatr Skarbkowski i opery Henryka Jareckiego.....	17
3. Problematyka pracy nad rekonstrukcją materiałów nutowych opery <i>Barbara Radziwiłłówna</i>.....	20
3.1 Pochodzenie manuskryptów i ich opis.....	21
4. Analiza intertekstualna opery <i>Barbara Radziwiłłówna</i>	
4.1 O intertekstualności.....	23
4.2 Synopsis i schemat poglądowy opery.....	26
4.3 Przykłady korespondencji dzieła z formami i stylami istniejącymi w muzyce – nurt narodowy, „doba pomoniuskowska”, operowa literatura europejska.....	32
4.4 Relacja między dziełem a tekstami, które powstały w następstwie jego pojawienia się na przykładzie recepcji prasowej oraz literatury specjalistycznej dotyczącej opery <i>Barbara Radziwiłłówna</i> od roku 1893 do dziś.....	38
4.5 Odniesienia intersemiotyczne	
4.5.1 Mit Barbary.....	41
4.5.2 Intersemiotyczna formotwórczość muzycznych motywów przewodnich.....	43
5. Opis zagadnień wykonawczych i interpretacyjnych opery.....	50
5.1 Wybór obsady solistów wykonujących główne partie.....	53
5.1.1 Barbara Radziwiłłówna.....	54
5.1.2 Bona Sforza.....	56
5.1.3 Zygmunt August.....	58
5.1.4 Stanisław Gasztołd.....	59
5.2 Skróty.....	60
5.3 Korekty instrumentacyjne (inne niż wynikające z zastosowanych skrótów) oraz zmiany dynamiczne i rytmiczne.....	65
5.3.1 Korekty instrumentacyjne (inne niż wynikające z zastosowanych skrótów).....	66

5.3.2 Korekty dynamiczne.....	68
5.3.3 Korekty rytmiczne.....	71
5.4. Interpretacja temp.....	71
Zakończenie.....	76
Spis tabel.....	77
Bibliografia.....	77

Wstęp

„Pół wieku bez mała pracował dla Lwowa. Na widowni szerokiej i w zaciszu. Jako kompozytor, kapelmistrz i pedagog, oddany całkowicie zawodowi swojemu, zamięłowany, ścisły i niestrudzony”¹. Tak o żyjącym w latach 1846–1918 Henryku Jareckim pisał we wspomnieniach pośmiertnych Stanisław Niewiadomski. Jednak nazwisko i twórczość kompozytora wywarła ogromny wpływ nie tylko na życie muzyczne Lwowa. W obliczu panującej w Warszawie pod rosyjskim zaborem bardzo surowej cenzury i daleko idących ograniczeń w prezentowaniu sztuki narodowej, to ośrodek lwowski i utworzona tam w 1872 roku scena polska w Teatrze Skarbkowskim stały się w drugiej połowie XIX wieku domem polskiej opery. Dziś nazwisko tworzącego wielkie historyczne widowiska Henryka Jareckiego, jak i wielu innych kompozytorów działających w „dobie pomoniuszkowskiej”, zostały zapomniane, a obszar wiedzy na temat ich działalności jest niestety wciąż naukowo zaniedbany.

W ramach dysertacji podjęto próbę przywrócenia scenie jednej z sześciu zapomnianych oper Henryka Jareckiego – *Barbara Radziwiłłówna*. Opracowano w tym celu materiał nutowy oraz przeanalizowano tekst i konteksty opery. Wszystko to doprowadziło do koncertowego wykonania dzieła w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej 13 marca 2022 roku (nagranie DVD z koncertu oraz partytura opery dołączone zostały do dysertacji).

W pracy nad zagadnieniem szczególnie pomocne okazały się historyczne doniesienia prasowe dotyczące życia i twórczości Henryka Jareckiego, opracowanie Elżbiety Wąsowskiej *Twórczość operowa Henryka Jareckiego*², oraz praca Grzegorza Zieziuli *Nurt kosmopolityczny w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XIX wieku*³, w której autor weryfikuje wiele popularnych w drugiej połowie XX wieku opinii na temat polskiej muzyki XIX wieku.

Centralnym celem dysertacji było wykonanie opery Henryka Jareckiego *Barbara Radziwiłłówna* i tym samym przywrócenie jej, jak i postaci kompozytora, świadomości słuchaczy oraz środowiska muzycznego. Proces ten nie byłby możliwy bez przygotowania, na podstawie ma-

¹ S. Niewiadomski, *Henryk Jarecki (wspomnienie pośmiertne)*, „Gazeta Muzyczna”, nr 7, Lwów 1919, s. 52.

² E. Wąsowska *Twórczość operowa Henryka Jareckiego*, „Muzyka”, nr 4, Warszawa 1989.

³ G. Zieziula, *Nurt kosmopolityczny w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XIX wieku*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2020.

nuskryptów, kompletnej edycji materiałów nutowych, poprzedzonego dogłębną analizą zagadnienia i poszukiwaniami dostępnych materiałów dotyczących życia i twórczości Henryka Jareckiego. Niniejszy opis dzieła ma za zadanie przeprowadzić czytelnika przez etapy poszukiwań i dyrygenckiej pracy nad wykonaniem opery, ale także wskazać jej miejsce na mapie rozwoju polskiej kompozytorskiej szkoły operowej oraz światowej literatury gatunku.

Z tego powodu zdecydowano się na zarysowanie w pierwszym rozdziale tła historyczno-społecznego oraz na krótkie omówienie twórczości operowej polskich kompozytorów z drugiej połowy XIX wieku. Ów przedział czasowy ogranicza zakres badań do okresu, w którym Henryk Jarecki skomponował swoje opery, a który tożsamy jest z latami działalności polskiej sceny w Teatrze Skarbowski (1872–1900) i umiejscawia kompozytora w operowej „dobie pomoniuszowskiej”. W dziełach scenicznych owego okresu zaobserwować można wyraźne odwołania do twórczości Stanisława Moniuszki, a tym samym odpowiadanie na ciągłe zapotrzebowanie na dzieła powstające „ku pokrzepieniu serc” narodu bez kraju. Jednocześnie twórczość ta nie jest pozbawiona poszukiwań własnego języka kompozytorskiego w korespondencji z trendami kompozytorskimi panującymi w zachodniej Europie.

W drugim rozdziale przybliżono postać Henryka Jareckiego i jego zasługi dla bardzo aktywnie wówczas działającego ośrodka lwowskiego. Zakres zagadnień omawianych w rozdziale ograniczono w stosunku do planu pierwotnego. Jest to spowodowane faktem, iż stan badań i dostępnej wiedzy o kompozytorze był bardzo znikomy w roku otwarcia przewodu doktorskiego (rok 2020), a wykonanie opery *Barbara Radziwiłłówna* w roku 2022 (które jest opisywanym dziełem) zaktywizowało zainteresowanie tematem i spowodowało pojawienie się w przestrzeni cyfrowej wielu opracowań dotyczących twórczości i życia kompozytora. Wobec owych faktów potrzeba stworzenia obszernego życiorysu twórcy przestała być aktualna.

Rozdział kolejny zawiera informacje o „archeologicznych” poszukiwaniach muzycznych – skomplikowanej proveniencji manuskryptów polskich dzieł operowych i trudnościach powodowanych często arbitralnie wyrażanymi w muzykologicznej literaturze specjalistycznej niepochlebnymi, ale też niestety niepopartymi źródłami opiniami, które prawdopodobnie zamroziły na dekady zainteresowanie polską twórczością muzyczną drugiej połowy XIX wieku.

Rozdział czwarty poświęcony jest intertekstualnemu spojrzeniu na dzieło. Obrana za główne narzędzie badawcze analiza intertekstualna inspirowana do refleksji na temat omawianej opery w kontekście zewnętrznych relacji z tekstami kultury. Perspektywa ta wydaje się być szczególnie cenna z dwóch powodów. Po pierwsze – jedyne dotychczas powstałe obszerne opracowanie

dotyczące oper Jareckiego⁴ bada ich relacje wewnętrzne, przez co pierwszą potrzebą wydaje się być uzupełnienie wiedzy o inne obszary. Po drugie – w przypadku dzieła nieznanego, zapomnianego i przy chęci przywrócenia go świadomości odbiorców, zachodzi potrzeba „wyjaśnienia” go i przyporządkowania kulturowym kontekstom, w celu ułatwienia odbioru i zrozumienia powagi samego dzieła. Analiza intertekstualna zapewnia niezbędne ku temu narzędzia.

Rozdział ostatni to „dyrygenckie serce” dysertacji. To opis działań od pracy z partyturą, poprzez poszukiwanie odpowiedniej wokalnejszy obsady, utwierdzanie się w odpowiedniej interpretacji, podejmowanie decyzji o korekturach (te opisane są i zaznaczone w dołączonej do dysertacji partyturze), aż do starań o osiągnięcie jak najlepszej recepcji dzieła.

Niniejszą pracę przyszło mi pisać w wyjątkowym i trudnym dla pracy naukowej okresie dziejowym. W roku rozpoczęcia moich rozważań (2020) na świecie wybuchła pandemia wirusa COVID-19, która uniemożliwiła bezpośredni dostęp do wielu bibliotecznych źródeł, a w roku 2022 rozpoczęła się rosyjska inwazja na Ukrainę – to z kolei zaprzepaściło plany odwiedzenia Lwowa, w którym to tworzył Henryk Jarecki. Pomimo trwającej wojny, zdecydowałam się przyjąć zaproszenie do poprowadzenia koncertu w Filharmonii Lwowskiej w czerwcu 2024 roku. Wizyta ta była bardzo emocjonalnym czasem, podczas którego miałam możliwość chodzić ścieżkami Henryka Jareckiego, ale też przekonać się, iż pamięć o nim jest w mieście wciąż żywa – nie tylko wśród mieszkających tam Polaków, ale także jako jednego z założycieli Filharmonii Lwowskiej (rok założenia 1902 – pierwszą siedzibą instytucji był Teatr hr. Skarbka).

Pragnę serdecznie podziękować pani Joannie Pacan-Świetlickiej, która podczas mojego pobytu we Lwowie oprowadziła mnie po wielu związanych z Jareckim miejscach, wprowadziła w XIX-wieczne tajemnice miasta, służyła swą ogromną wiedzą o kompozytorze i słynną kresową gościnnością.

Przede wszystkim jednak chciałabym podziękować mojemu promotorowi – profesorowi Tomaszowi Bugajowi, który od lat jest dla mnie autorytetem oraz dyrygencką inspiracją. Bez jego wiedzy, doświadczenia i błyskotliwości umysłu praca ta nie mogłaby powstać.

⁴ E. Wąsowska, dz.cyt.

1. Opera polska w dobie „pomoniuszkowskiej”

Idea polskiej opery narodowej zrodziła się już w okresie oświecenia i zaowocowała wystawieniem w 1778 roku w Teatrze Narodowym *Nędzy uszczęśliwionej* – pierwszej opery w języku polskim. Sztuka muzyczna nieustannie wychodziła naprzeciw podsycanym kolejnymi rozbiorami Polski (1772, 1793, 1795) nastrojom patriotycznym i już w roku 1794 wystawiono pierwsze dzieło, któremu historia nadała oficjalnie miano „pierwszej polskiej opery narodowej” – *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* Jana Stefaniego i Wojciecha Bogusławskiego⁵. Kontynuatorzy owej myśli zaczęli sięgać po tematy historyczne, łącząc je często z polskimi melodiami w rytmach polonezów, mazurków czy krakowiaków. Za kompozytorów narodowych uważali się zarówno Józef Elsner – autor m.in. oper: *Król Łokietek, czyli Wiśliczanki* (1818), *Jagiello w Tenczyńcu* (1820), jak i Karol Kurpiński – autor m.in. oper: *Jadwiga królowa polska* (1814), *Jan Kochanowski w Czarnym Lesie* (1817)⁶.

Jednakże to w jednym z najtragiczniejszych okresów historii Polski – po upadku powstania listopadowego (1831), opera narodowa zaczyna rozwijać się, nabierać większych wartości artystycznych oraz szerokiego rezonansu społecznego. Ojcem tego sukcesu jest Stanisław Moniuszko. Porównywany do Adama Mickiewicza na gruncie literatury kompozytor rozumie doskonale nastroje panujące w rozdartej pomiędzy zaborców, wielokulturowej i wieloetnicznej Polsce. Już w 1872 roku Władysław Ordon pisze o Moniuszce i Chopinie, iż stworzyli oni muzykę polską „na którą jak na duszę szerokiej ojczyzny naszej, złożyły się i rzewna dumka ruska i dziarski krakowiak i mazur hulaszczy i pół dzika pieśń litewska”⁷. Pierwszym trwałym znakiem opery polskiej, do którego obserwujemy wiele odwołań kulturowych do dziś, stała się napisana w 1848 roku w wersji 2-aktowej – a w roku 1858 pokazana w Warszawie w pełnowymiarowej wersji 4-aktowej – *Halka*. Ta opera typu *seria*, pełna arii o kresowej melodyjności, z uroczystym polonezem zaręczynowym i obszernymi scenami baletowymi w rytm arcypolskiego mazura czy tańców góralskich, stała się najczęściej wykonywaną polską operą wszech czasów oraz symbolem uświetniającym rozmaite uroczystości patriotyczne. Kolejne dwie wielkie opery Stanisława Moniuszki oparte na konflikcie kontusza i fraka – *Hrabina* (1861)

⁵M. Komorowska, *Polska opera narodowa*, [w:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku* pod redakcją M. Jabłońskiego, J. Stęszewskiego i J. Tatarskiej, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2000.

⁶Tamże.

⁷W. Ordon (Szancer), *Stanisław Moniuszko*, „Strzecha” 1872, s. 326–328.

i *Straszny dwór* (1865) – są satyrą na tę część społeczeństwa polskiego, która poddawała się modzie i obyczajom paryskim, ale też odwołują się do walk wyzwoleniczych. Ta pierwsza rozgrzać miała sens walki i nadzieję zwycięstwa, a druga stanowić pocieszenie po klęsce powstania styczniowego. Zakamuflowane w librecie (mimo iż ocenzurowane w stosunku do wersji oryginalnej, czyli tej granej dziś), ale też w warstwie muzycznej *Strasznego dworu* motywy narodowe, wywołujące wśród publiczności wielkie poruszenie, spowodowały, iż władze carskie zdjęły operę z afisza już po trzecim spektaklu. Twórczość Stanisława Moniuszki dała jednak podwaliny o dużej wartości artystycznej nie tylko spadkobiercom wielkiej opery narodowej. Prawykonane w 1861 roku *Verbum nobile* to typowy przykład opery komicznej o tematyce polskiej, natomiast w swej ostatniej ukończonej operze – *Paria* (1869) Moniuszko sięga po tematykę kosmopolityczną. Tworzy jednocześnie dzieła sceniczne i oratoryjne podtrzymujące idee i mit polskości, oparte na literaturze wieszczów takich jak np. Adam Mickiewicz – *Widma*, *Sonety Krymskie*. Z tej przyczyny określenie „doba pomoniuszkowska”, zastosowane przez Irenę Poniatowską⁸, wydaje się być odpowiednim do opisanie polskiej kompozytorskiej szkoły operowej drugiej połowy XIX wieku, a w szczególności czasu rozpoczynającego się po powstaniu styczniowym, który przypada na ostatnie lata życia mistrza Moniuszki oraz rodzenie się nowych, pozytywistycznych idei.

Jest to czas przemian, którego efektem jest ugruntowanie się nowej klasy społecznej w Polsce – mieszczaństwa. Ta niejednolita w swej strukturze klasowej, lecz o dużej liczebności grupa zaczyna stanowić trzon inteligencji i przejmować w swe ręce także sprawy związane z kulturą. Powiększenie grona odbiorców sztuki wysokiej powoduje intensyfikację i demokratyzację działań z nią związanych – powstawanie szkół muzycznych, towarzystw muzycznych, aktywizację ruchu amatorskiego a w rezultacie ogólny wzrost poziomu umuzykalnienia społeczeństwa. W okresie tym działały regularnie dwa duże teatry operowe – w Warszawie i we Lwowie (w Krakowie i Poznaniu przedstawienia odbywały się zaledwie sporadycznie). Teatr Wielki w Warszawie był już wówczas instytucją o wieloletnich tradycjach, goszczącą nie tylko najwybitniejszych artystów sceny polskiej, ale także tych odnoszących sukcesy na świecie – Józefinę, Jana i Edwarda Reszke, Aleksandra Myszugę i wielu innych. Dyрекcję teatru oraz kierownictwo muzyczne spektakli obejmowali w tym czasie głównie cudzoziemcy – Włosi: Jan Quattrini, Cezary Trombini, Franciszek Spetrino, Wiktor Podesti i Czesi: Józef Řebiček i Ludwig Čelan-

⁸I. Poniatowska, *Wielka opera w dobie pomoniuszkowskiej – nurt narodowy* [w:] *Historia Muzyki Polskiej*, pod red. S. Sutkowskiego, tom 5, część 2a, *Romantyzm. Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, Sutkowski Edition Warsaw, 2010.

sky. Z kapelmistrzów polskich za pulpitem dyrygenckim można było zobaczyć: Adama Minchejmera, Michała Herza czy Stanisława Barcewicza⁹. Niestety, pomimo ogromnego potencjału ludzkiego, Opera Warszawska tamtego okresu nie stwarzała optymalnych warunków do rozwoju opery polskiej z powodu licznych nękań i represji politycznych. Ich przykładem może być wydarzenie z 1885 roku, kiedy to solista Opery – Julian Dobrski – wziął udział w nabożeństwie za dusze zmarłych (w powstaniu styczniowym) i uświetnił je swoim śpiewem. Poinformowane o tym władze rosyjskie zwolniły z Opery cały zespół artystyczny z Janem Quattrinim na czele i pozbawiły artystów przywilejów takich jak emerytura czy zwolnienie z obowiązku służby wojskowej. Ostrożność, tak w kontaktach z opresyjną władzą, jak i przy doborze repertuaru, była zatem codziennością dyrekcji teatru, która programować musiała głównie repertuar zagraniczny, a marginalizować polski.

Wobec powyższych faktów większego znaczenia dla rozwoju rodzimej szkoły operowej nabiera ośrodek lwowski. Warunki polityczne w ówczesnej Galicji były dużo pomyślniejsze niż w zaborze rosyjskim. Polacy mieli tam niemal pełną swobodę rozwoju kulturalnego, a od roku 1872 zaczęła we Lwowie działać polska scena operowa pod kierunkiem Henryka Jareckiego. Ponadto zespół Opery Lwowskiej od 1978 roku gościł stale – szczególnie w miesiącach letnich w drugim największym ośrodku Galicji – w Krakowie, prezentując wiele nieznanych tam wcześniej dzieł polskich i obcych.

W niniejszym rozdziale opisany został głównie nurt narodowym w polskiej operze drugiej połowy XIX wieku, albowiem z niego wyrasta twórczość Henryka Jareckiego. W celu dopełnienia kontekstu historycznego, wspomniano także dzieła o tematyce kosmopolitycznej oraz operę komiczną. Pominięte zostały formy takie jak: operetki, wodewile, dzieła o tematyce ludowej oraz muzyki do sztuk teatralnych, gdyż jako twórczość z dziedziny sztuki „popularnej” nie mają one bezpośredniego związku z tematem dysertacji. Ramy czasowe rozważań utożsamiono z latami działalności sceny polskiej w Teatrze Skarbkowskim, którą tworzył Henryk Jarecki, czyli od roku 1872 (jest to także rok śmierci Stanisława Moniuszki) do 1900 r. (zakończenie działalności w Teatrze Skarbkowskim i otwarcie nowej Opery we Lwowie).

⁹W. Poźniak, *Opera po Moniuszce* [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, T. 2, Kraków 1966.

1.1 Nurt narodowy

Druga połowa XIX wieku to czas, w którym Europą zawładnęły idee pozytywistyczne. Na zachodzie kontynentu początki tego filozoficzno-literackiego nurtu opisanego przez Auguste'a Comte'a powiązane były z Wiosną Ludów (1848–1849); w Polsce (w szczególności w Warszawie) z klęską powstania styczniowego (1863), a więc i romantycznych ideałów, zwrotem ku nowej – pozytywistycznej myśli. W literaturze przejawy stylu obserwujemy do końca XIX wieku (choć jednocześnie na rok 1891 datujemy początek powstania literatury Młodej Polski), a zatem jest to okres, który zbiega się z „dobą pomoniuszkowską” na gruncie polskiej twórczości operowej.

Najsilniej reprezentowanym stylem staje się opera historyczna, co w dużej mierze stanowi analogię do literackiego nurtu historycznego, tak popularnego w omawianym okresie. Kompozytorzy zwracają się jednak wciąż chętniej do literatury romantycznej i wybierają libretta osnute na dziełach Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Fredry. Sięgają po stylizacje melodii ludowych, wprowadzają do swych dzieł uroczyste mazury, rytmy polonezowe czy folklor góralski niczym mistrz Moniuszko. Literatura przedmiotu traktująca o polskiej twórczości operowej drugiej połowy XIX wieku niejednokrotnie krzywdząco wskazuje na prowincjonalizm, wsteczność i pewnego rodzaju „przestój” w działaniach kompozytorskich na rodzimym gruncie. Jednak, jak zauważa Grzegorz Zieziula:

Wywiedziona z apriorycznego przeświadczenia o prowincjonalizmie polskich twórców teza jakoby konserwatyzm lub anachronizm ich kompozytorskiego myślenia wynikał rzekomo z ciasnoty horyzontów umysłowych spowodowanych z jednej strony kulturowym zacofaniem i oddaleniem od najważniejszych centrów muzycznych, z drugiej – brakami w wykształceniu lub niezaznajomieniu się na czas z nowinkami wielkiego świata, w odniesieniu do tak zwanych spadkobierców Moniuszki nie da się całkowicie obronić. Tych stereotypów nie potwierdzają biografie polskich kompozytorów zdobywających wiedzę w Paryżu, Berlinie, Dreźnie czy Petersburgu i obytych z atmosferą czołowych europejskich centrów muzycznych. Negatywnie dzisiaj wartościowane artystyczne credo naszych kompozytorów operowych po części determinowały, co prawda, niesprzyjające rozwojowi ich indywidualności warunki zewnętrzne, ale poglądy te pozostawały zawsze aktem w pełni świadomego wyboru a pozorny konserwatyzm skrywał sytuacje znacznie bardziej złożone¹⁰.

Wyraźne są w tym okresie inspiracje zagranicznymi szkołami kompozytorskimi – rosyjską, francuską, włoską czy niemiecką, co powoduje stopniową ewolucję stylu narodowego w kierunku zgodnym ze zdobyczami europejskimi na gruncie muzycznym. Zieziula weryfikuje jed-

¹⁰G. Zieziula, *Nurt kosmopolityczny w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XIX wieku*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2020, s. 22–23.

nak także pogląd wyrażany wcześniej przez m.in. Włodzimierza Poźniaka czy Irenę Poniatowską (na przykład w odniesieniu do Stanisława Dunieckiego i jego opery *Igor* czy oper Władysława Żeleńskiego), jakoby polska twórczość operowa omawianego okresu skupiona była w dużej mierze na próbach przeszczepiania teorii i ideologii opery Ryszarda Wagnera na grunt polski¹¹, wskazując tym samym na większą suwerenność i wielowymiarowość powstających w kraju dzieł.

Bardzo ważną postacią życia muzycznego stolicy był w omawianym okresie Adam Minchejmer (1830–1904). Kształcony także w Berlinie, ale z Warszawą nieprzerwanie związany kompozytor zaczynał swą karierę w Operze Warszawskiej jako skrzypek, by po kilkunastu latach (od 1864) przejąć obowiązki dyrygenta. Po śmierci Moniuszki w 1872 roku mianowany został dyrygentem oper polskich w Teatrze Wielkim, a w 1882 roku dyrektorem opery. Za najważniejsze dzieło w jego dorobku kompozytorskim uważana jest opera historyczna na kształt meyerbeerowski, ale z elementami narodowymi w stylu moniuszkowskim – *Mazepa*, według tragedii Juliusza Słowackiego¹². Skomponowane w latach 1883–1885 dzieło doczekało się swojej warszawskiej premiery w roku 1900, a następnie wielu kolejnych wystawień: Turyn (1902 r. we włoskiej wersji językowej), Lwów (1910), Poznań (1912), Katowice (1925)¹³. Kompozytor darzył ogromnym podziwem twórczość Giuseppe Verdiego i Giacoma Meyerbeera, a dość krytycznie wypowiadał się na temat Wagnerowskiego „lekceważenia śpiewu”, „degradowania głosu ludzkiego do roli deklamacji” czy „nieustannego przerzucania się do coraz nowych tonacji”¹⁴. Deklarował wprawdzie podziw dla pomysłów kompozytora, szerokości stylu i wybitnej instrumentacji, lecz zauważał także, iż twórczość ta potęguje szowinistyczne tendencje narodu niemieckiego.

Jednym z najważniejszych twórców polskiej opery narodowej był Władysław Żeleński (1837–1921). Kształcony dwutorowo – w zakresie kompozycji i filozofii – najpierw w Krakowie, następnie w Pradze, był także studentem Paryskiego Narodowego Konserwatorium Muzycznego.

¹¹Tamże, s. 23–37.

¹²I. Poniatowska, dz.cyt.

¹³Tamże.

¹⁴G. Zieziula, dz.cyt., s. 32–33.

Wchodząc w dorosłe życie po klęsce powstania styczniowego uważał się, podobnie jak Moniuszko, za spadkobiercę trzech wieszczów, który w swej twórczości powinien duchowo przewodzić narodowi¹⁵, ale jednocześnie używać „europejskiego” języka muzycznego i unikać zaściankowości. Po powrocie do kraju działał głównie w Warszawie i Krakowie. W 1880 roku ukończył swe pierwsze z czterech dzieło operowe – *Konrad Wallenrod*, oparte na dramacie Adama Mickiewicza. Dziełu zarzucano niejednolitość stylistyczną (opera pisana była na przestrzeni kilkunastu lat) oraz braki w zakresie dramaturgicznym, które czynić ją miały bliższą inscenizowanemu poematowi symfonicznemu. Oprócz fragmentów wskazujących na inspirację kompozytorami takimi jak: Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi, Charles Gounod, Ryszard Wagner, Ludwig van Beethoven czy Felix Mendelssohn, zauważamy wyraźne nawiązania moniuszkowskie¹⁶. Być może to właśnie narodowa tematyka, melodyka potraktowana jako punkt odniesienia dla tekstu czy stylizacje melodii ludowych spowodowały ogromny entuzjazm publiczności po pierwszym wykonaniu opery. Odbyło się ono we Lwowie, w roku 1885 pod batutą Henryka Jareckiego (w Warszawie opera nie zyskała pozwolenia cenzury). Ten sam dyrygent przygotował prawykonanie kolejnego dzieła Żeleńskiego – *Goplana* (ukończone prawdopodobnie w 1891 roku, premiera w 1896 r.). Tym razem, wraz z librecistą Ludomiłem Germanem, sięgnęli po dramat Juliusza Słowackiego – *Balladyna*. Zestawione są tu sceny liryczne, dramatyczne i fantastyczne przy prawie całkowitej rezygnacji z numerycznego traktowania scen i rozbudowanych finałów. Postaci dramatu zostają tu scharakteryzowane muzycznie zgodnie ze zdobyczami światowej literatury operowej (koloraturowa aria Goplany z pierwszego aktu to typowy francuski walc w stylu Gounoda) oraz rodzimego stylu narodowego (w tej samej arii Grabiec „akompaniuje” nimfie w rytm polskiego mazura). Linie wokalne Grabca – bohatera nawiązującego swą rolę do Papagena z *Czarodziejskiego fletu* W.A. Mozarta – oparte są w większości na rytmach i motywach ludowych (Żeleński przyjaźnił się i ponoć konsultował z Oskarem Kolbergiem w tym zakresie)¹⁷. Inni protagoniści dostają swoje motywy przewodnie (np. Kirkor – motyw jaskółki). Opera przeszła przez wszystkie sceny operowe w kraju i do dziś uważana jest za największe osiągnięcie w twórczości kompozytora. Kolejne dzieło – *Janek* – inspirowane jest tematyką podhalańską zarówno w warstwie libretta, jak i muzycznej, i pokazane zostało po raz pierwszy także we Lwowie w roku 1900 (napisane było trzy lata wcześniej), w związku z otwarciem nowego teatru. Ostatnia opera Żeleńskiego to *Stara baśń* (ukończona

¹⁵W. Poźniak, dz.cyt.

¹⁶Tamże.

¹⁷Tamże.

w 1900 roku) oparta na powieści Józefa Kraszewskiego. W tej osnutej na staropolskich legendach i podaniach kompozycji obszerniej niż wcześniej zakrojone są fragmenty orkiestrowe, a architektonika dzieła dostosowana jest do akcji scenicznej. Słychać inspiracje niektórymi z wagnerowskich idei, ale jednocześnie rytmika, kolorystyka, harmonika i jej wzmożona modulacyjność, zaczyna wkraczać w kolejny etap rozwoju środków muzycznych, przywodzących na myśl impresjonistów i twórczość Ryszarda Straussa¹⁸.

Tematyka słowiańska została podjęta już wcześniej przez Stanisława Dunieckiego (1839–1870). Ten urodzony we Lwowie kompozytor studiował w Lipsku, Wiedniu, Brukseli, a następnie u Hectora Berlioza w Paryżu. W latach 1868–1870 komponował on operę *Igor* opartą na staroruskim poemacie *Słowo o pułku Igora*. Tworzący wcześniej dzieła z zakresu głównie lżejszych gatunków operowych, podjął wreszcie ambitniejszy zamysł – stworzenia „wielkiej opery słowiańskiej”, która prawdopodobnie w jego planach miała być początkiem istnienia kompozytorskiej szkoły słowiańskiej¹⁹. Dzieła niestety nie ukończył, a partytura zaginęła.

Inny los spotkał jedyną polską operę wystawioną w Metropolitan Opera w Nowym Jorku – *Manru* Ignacego Jana Paderewskiego (1860–1941). Pierwsze szkice owego dzieła według powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego *Chata za wsią* zaczęły powstawać w roku 1889, prace ostatecznie zwieńczone zostały prapremierą w Dreźnie w 1901 roku. Następnie pokazywano dzieło zwane często pierwszym polskim dramatem muzycznym we Lwowie, Pradze, Nowym Jorku, Warszawie, Kijowie czy Zurychu. Małgorzata Komorowska zwraca uwagę, iż *Manru* nie mieści się w nurcie polskiej opery narodowej ze względu na niemiecki tekst oryginalnego libretta (choć wynika to z faktu, iż dzieło zostało zamówiona przez operę w Dreźnie), a towarzyszące jej wykonaniom za granicą manifestacje polskości związane były raczej z osobą kompozytora, a nie tematyką samego dzieła²⁰. Jednak Aleksandra Konieczna w analizie opery²¹ podkreśla, iż oprócz inspiracji twórczością Ryszarda Wagnera, oraz operą *Carmen* Georges’a

¹⁸Tamże.

¹⁹G. Zieziula, dz.cyt., s. 23–27.

²⁰M. Komorowska, dz.cyt.

²¹A. Konieczna, *Manru Paderewskiego – kilka uwag o stylu i dramaturgii*, [w:] *Warsztat kompozytorski, wykonawstwo, koncepcje polityczne Ignacego Jana Paderewskiego*, red. W. M. Marchwica, A. Sitarz, Kraków 1991, s. 134–147.

Bizeta, zauważamy tu silne wpływy polskiej tradycji operowej i tendencji narodowych w postaci choćby tańców góralskich ze wstawkami śpiewanymi.

Fundamentem lwowskiego życia muzycznego był Henryk Jarecki. Zasłużony kompozytor reprezentujący narodowy styl w dobie „pomoniuskowskiej” miał wysoką pozycję we wszystkich polskich ośrodkach kultury. Jego życiu i twórczości poświęcony jest cały kolejny rozdział.

1.2 Opera o tematyce kosmopolitycznej

U podstaw zbiorowego myślenia o sztuce w drugiej połowie XIX wieku leżała pewna dwoistość rozgraniczająca w jasny sposób dzieła „nasze, swojskie” od tego co „obce i nieswoje”, opozycja pomiędzy tym co „narodowe” a „kosmopolityczne”. Do opisanie tego zjawiska Grzegorz Zieziula używa określenia zaczerpniętego z nauk społecznych – etnocentryzm, czyli sposób postrzegania rzeczywistości z pozycji uczestnika danej kultury²². Naturalnym jest, iż zarówno kompozytorzy, jak i twórcy z innych dziedzin sztuki, mierzyli się w swych dziełach także z tematyką „obcą”.

Pierwsza z czterech oper Adama Minchejmera – *Otton łucznik* miała swoją premierę w Warszawie w 1864 roku. Oparta na niemieckiej średniowiecznej legendzie powieść Aleksandra Dumasa, która stała się podstawą libretta, przypomina w fabule Wagnerowskiego *Lohengrina*. Warstwa muzyczna nawiązuje do wzorców Mayerbeerowskich z oper takich jak *Robert Diabeł* czy *Hugenoci*²³, choć Włodzimierz Poźniak wskazuje na niedojrzałość i stylistyczną niejednorodność dzieła spowodowaną wyraźnymi wpływami także Carla Webera, Felixa Mendelssohna (Scherzo w balecie) oraz Gioachino Rossiniego i Vincenzo Belliniego (w zarysach kantyleny)²⁴. Kolejna opera kompozytora – *Stradiota* (wystawiona w 1876 roku w Warszawie) powieliła koncepcję *Ottona łuczniaka*²⁵, niestety jedyną pozostałością po niej jest libretto – nie dysponujemy żadnymi materiałami muzycznymi. Nad swą ostatnią operą – *Il vendicatore (Mściciel)*, pracował Minchejmer w latach 1896–1897. Kompozytor nie pozostał obojętny na trendy

²²G. Zieziula, dz.cyt., s. 37–41.

²³Tamże.

²⁴W. Poźniak, dz.cyt., s. 276.

²⁵G. Zieziula, dz.cyt., s. 168.

zagraniczne – zauważamy tu inspiracje operą werystyczną i nawiązania do *Rycerskości wieśniaczej* Pietra Mascagniego. Pierwotnym językiem libretta był język włoski, akcja dzieje się na Korsyce, a bohaterowie pochodzą z prostego ludu. Kompozytor wprowadza intermezza pomiędzy aktami opery (z czego drugie oraz barkarola pochodzą z opery *Stradiota*)²⁶.

Zygmunt Noskowski (1840–1909) – zasłużony głównie w dziedzinie muzyki symfonicznej – studiował w Warszawie pod kierunkiem Stanisława Moniuszki oraz w Berlinie pod okiem Friedricha Kiela. W operach *Livia Quintilla* oraz *Wyrok* zrywa ze swoją tematyką starając się włączyć w nurt kompozytorów europejskich. Umiejscowienie akcji *Wyroku* w Grecji w czasie walk o niepodległość wskazuje jednak na próbę zakamufłowania przed cenzurą sytuacji politycznej w Polsce. Jest to także pierwszy przykład polskiej opery literackiej (termin zaczerpnięty od niemieckiego *Literaturoper*)²⁷ w kontraście do *Livii Quintilli*, w której zauważyć można inspiracje werystyczne²⁸.

Na wspomnienie zasługują dzieła inspirowane wschodnią egzotyką, takie jak *Paria* Stanisława Moniuszki. Przykładami na kontynuację tego nurtu mogą być oparte na orientalnych baśniach opery np.: *Achmed, czyli pielgrzym miłości* Władysława hr. Tarnowskiego czy *Urwasi* Erazma Dłuskiego.

1.3 Opera komiczna

Kompozytorzy sięgający po ten gatunek chętnie odwoływali się ponownie do tematyki polskiej. W latach 60. dużą popularnością zaczęła się cieszyć wystawiana we Lwowie (1864), Krakowie (1865), Poznaniu (1866) i Warszawie (1876) opera Stanisława Dunieckiego *Paziowie królowej Marysieńki*. Jedną zaś z najważniejszych postaci życia muzycznego Lwowa – Mieczysław Sołtys – skomponował aż dwie trzyaktowe opery komiczne: *Rzeczpospolita Babińska* – dziejąca się we wsi Babin parodia na Rzeczpospolitą przywodząca na myśl *Verbum nobile* Stanisława Moniuszki – oraz *Panie Kochanku*, która oparta została na komedii „kontuszonej” *Ostatnie*

²⁶Tamże, s. 540–541.

²⁷U. Schreiber, *Literaturoper – Musikdrama, das möglichst genau einer literarischen Vorlage folgt*, [w:] *Opernführer für Fortgeschrittene, Das 20. Jahrhundert I. Von Verdi und Wagner bis zum Faschismus*, Bärenreiter, 2000.

²⁸G. Zieziula, dz.cyt., s. 562.

chwile Księcia Wojewody (Panie Kochanku) napisanej przez Józefa Ignacego Kraszewskiego. Obie te opery doczekały się pochlebnych recenzji – chwalono finały aktów, architekturę i proporcje formy. W warstwie muzycznej kompozytor odwołuje się do elementów narodowych, takich jak rytmy krakowiaka, poloneza i oberka, oraz cytuje, niczym Stanisław Moniuszko w *Hrabinie*, pieśń myśliwską *Pojedziemy na łów* (początek opery *Panie Kochanku*).

Inspiracją dla wielu kompozytorów stała się w obrębie omawianego stylu, ale też form „lżejszych”, twórczość Aleksandra Fredry. Jego *Nocleg w Apeninach* opracowywany był kilkakrotnie, począwszy od wodewilu Stanisława Moniuszki (1839) oraz opracowania Franciszka Mirreckiego (1845), skończywszy na kompozytorach z drugiej połowy wieku jak Adolf Sonnenfeld czy Henryk Jarecki. Ten ostatni zresztą stworzył także krotoczwilę do innego tekstu poety – *Nowy Don Kichot*. Pełnowymiarowa czteroaktowa opera komiczna *Zemsta za mur graniczny* oparta na tekście Fredry wyszła natomiast spod kompozytorskiego pióra Zygmunta Noskowskiego.

Na uwagę zasługuje trzyaktowa opera komiczna Ludwika Grossmana *Duch wojewody, czyli U wód*. I choć rzecz dzieje się w zakładzie kąpielowym w Galicji, na samej granicy z Węgrami²⁹, dzieło nie jest pozbawione tematyki polskiej, a tylko ubarwione motywami węgierskimi i romskimi. Po warszawskim prawykonaniu w 1873 roku opera święciła triumfy także na scenach zagranicznych – w 1877 roku wystawiono ją w Wiedniu i Petersburgu, a w 1884 w Berlinie. O popularności dzieła świadczy choćby fakt, iż *Czardasz z Ducha wojewody* wydany został także osobno i wszedł również do repertuaru orkiestr dętych.

Opery komiczne o tematyce wyraźnie obcej pojawiały się w twórczości kompozytorów polskich głównie gdy przeznaczone były na sceny zagraniczne. Przykładem takiego dzieła na gruncie rodzimym może być trzyaktowy *Markiz de Crequi* Ludmiły Jeske-Choińskiej prezentowany w Warszawie w roku 1891 przez Operę Łódzką.

²⁹W. Anczyc, *Duch wojewody, opera komiczna w trzech aktach, libretto*, Kraków, W. L. Anczyc i Sp. 1878.

2. Henryk Jarecki

2.1. Życiorys artystyczny

Henryk Jarecki (ur. 1846 w Warszawie, zm. 1918 we Lwowie) był kompozytorem, dyrygentem i pedagogiem. Jego ojciec – Józef był także muzykiem (jak i dziadek – Józef senior, który sprowadził się do Warszawy w 1815 roku z okolic Poznania). Henryk kształcił się początkowo u ojca oraz Karola Freyera, a następnie w Instytucie Muzycznym w Warszawie, będąc przez osiem lat ulubionym uczniem Stanisława Moniuszki³⁰, który włączał młodzieńcze utwory Jareckiego do programów swoich koncertów kompozytorskich. Od 1858 roku Henryk Jarecki należał do zespołu Teatru Wielkiego w Warszawie jako chórzysta, a w latach 1864–1872 jako kontrabasista.

W styczniu 1872 został dyrygentem w Teatrze Polskim w Poznaniu, lecz po dwóch zaledwie miesiącach na polecenie Moniuszki zaproszony został przez ówczesnego dyrektora Teatru Skarbka we Lwowie, Stanisława Dobrzańskiego, na stanowisko drugiego, obok Józefa Szchürera, dyrygenta opery. Po jego ustąpieniu w 1874 został pierwszym dyrygentem, a w 1877 dyrektorem opery i odtąd przez 28 lat związany był z tą instytucją. (...) Rzadko i na krótko opuszczał Lwów, m.in. w 1877 w związku ze zmianami w kierownictwie opery wyjechał do Paryża, gdzie dyrygował gościnnie orkiestrą Padeloupa. Otrzymał także zaproszenie na występy do Londynu, lecz wezwany do objęcia obowiązków w operze, wrócił do Lwowa³¹.

Po zamknięciu Teatru Skarbkowskiego zaproponowano mu stanowisko drugiego dyrygenta (obok Ludwika Czelańskiego) w Filharmonii Lwowskiej (która zainaugurowała swą działalność w 1902 roku początkowo właśnie w Teatrze Skarbkowskim). Jarecki skomponował na tę okoliczność *Odę do młodości* do słów Adama Mickiewicza, która została wykonana przez połączone chóry lwowskie i orkiestrę Filharmonii pod batutą kompozytora, lecz z funkcji zrezygnował po zaledwie dwóch tygodniach, najprawdopodobniej z przyczyn zdrowotnych³². Ostatnie kilkanaście lat życia spędził na działalności pedagogicznej i kierownictwie muzycznym we lwowskich kościołach oraz najstarszym lwowskim Towarzystwie Śpiewaczym *Lutnia*. Oto jak Stanisław Niewiadomski opisywał styl pracy Henryka Jareckiego:

³⁰M. Piekarski, *Muzyka we Lwowie*, Sedno Wydawnictwo Akademickie, Warszawa 2018, s. 158.

³¹L.T. Błaszczuk, *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX w.*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964, s. 112.

³²Henryk Jarecki [w:] J. Pacan-Świetlicka, *Dziedzictwo Muzyki Polskiej*, Portal Muzyki Polskiej, <https://portal-muzykipolskiej.pl/pl/osoba/4207-Henryk-Jarecki> [dostęp: 10.03.2024].

Sprężysty i energiczny jako kapelmistrz, nie był zwolennikiem zbyt drobiazgowych cyzelowań, ale każda rzecz wyuczona przez niego tkwiła silnie i długo w pamięci wykonawcy. Próby jego korekturowe zadziwiała szybkością, z jaką w lot umiał wylawiać wszystkie usterki i zwięzłymi słowami wskazywać poprawki. Utrzymanie zespołu w takcie i harmonii było u niego sztuką po mistrzowsku traktowaną, rozejście się jakoweś czy „pływanie” nie zdarzało się u niego nigdy, bo niesłychanie przytomny dyrygent na wszystko miał radę. Zdawało się, że pałeczką swą umie najopieszalszym śpiewakom nuty z ust wydobywać. Przy takich zaletach – jak to łatwo zrozumieć można – był przez śpiewaków bardzo ceniony³³.

2.2 Teatr Skarbkowski i opery Henryka Jareckiego

Już w XIX wieku Lwów był miastem o długich tradycjach muzycznych. O szybkiej recepcji twórczości zachodnioeuropejskiej świadczą chociażby tzw. fragmenty lwowskie³⁴, czyli pochodzące z końca XV wieku zachowane we Lwowie odpisy utworów kompozytorów niderlandzkich. To ze Lwowa pochodził jeden z najwybitniejszych polskich kompozytorów renesansowych – Marcin Leopolita (Marcin ze Lwowa). W okresie baroku tradycje muzyczne podtrzymywane były w kościele jezuitów, a w wieku XVIII w kościele dominikanów prezentowano oratoria kompozytorów włoskich, natomiast w kościele benedyktynek kapelmistrzem był uczeń J. S. Bacha – Johann Philipp Kirnberger.

W 1776 roku działalność zainaugurowała pierwsza stała scena operowa. Początkowo w prowizorycznym drewnianym budynku, następnie od 1789 r. w przebudowanym kościele pofranciszkańskim, lwowska publiczność miała okazję usłyszeć liczne opery W. A. Mozarta, A. Salieriego, G. Rossiniego czy też *Stworzenie świata* i *Pory roku* J. Haydna, których lwowska premiera odbyła się zaledwie 2 lata po wiedeńskiej³⁵. 28 marca 1842 roku został otwarty gmach teatralny ufundowany przez właściciela 3 miast i 37 wiosek – bogatego hrabiego Stanisława Skarbka. Dumnemu z polskiej kultury – ale też lojalnemu Habsburgom – hrabiemu udało się uzyskać zgodę cesarza na zbudowanie i działalność przez 50 lat tego jedyne go teatru publicznego we Lwowie. W zamian za dostąpienie owego przywileju, hrabia Skarbek zobowiązać się musiał do zorganizowania w nim działalności zespołu, jak i repertuaru polskiego i niemieckiego³⁶.

³³S. Niewiadomski, *Henryk Jarecki (wspomnienie pośmiertne)*, „Gazeta Muzyczna”, nr 7, Lwów 1919, s. 52.

³⁴M. Perz, *Fragmenty lwowskie. Źródło dzieł Dufaya, Jasquina, Piotra Domarta i Piotra z Grudziądza w Polsce XV wieku*, „Muzyka”, nr 3, Warszawa 1989, s. 3–24.

³⁵M. Piekarski, dz.cyt., s. 22–24.

³⁶P. Ther, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914*, Oldenburg, Wien/München, 2006, s. 93.

Nowy teatr posiadał 1800 miejsc siedzących i był trzeci pod względem wielkości w centralnej Europie – ustępował tylko teatrowi w Monachium i Dreźnie³⁷. Klasycystyczna bryła zaprojektowana przez architektów austriackich – Johanna Salzmann’a i Ludwiga Pichla ugościć mogła widownię w 69 łóżach, widzów mniej zamożnych na ostatnim balkonie i parterze, a dla cesarza przewidziana była łoża z boku (w przeciwieństwie do teatrów dworskich, gdzie łoża królewskie zajmowały miejsce centralne)³⁸.

Początkowo spektakle operowe stały się domeną sceny niemieckiej, i to nie tylko ze względu na pracujących w owym zespole profesjonalnych śpiewaków, ale przede wszystkim odgórnie narzucone ograniczenie repertuaru sceny polskiej do utworów dramatycznych, melodramatów, komedio-oper lub komedyjek ze śpiewkami³⁹. Dzięki artystom sceny niemieckiej lwowska publiczność zaznajomić się mogła z największymi dziełami literatury operowej, m.in. Vincenza Belliniego, Gaetana Donizettiego, Giuseppe Verdiego, Giacoma Meyerbeera czy Charles’a Gounoda. Jednak potrzeba i starania o utworzenie operowej sceny polskiej (jednoznaczne z likwidacją zespołu niemieckiego – brak dalszego finansowania), doprowadziły w latach 60. do negocjacji pomiędzy Wydziałem Krajowym, Radą Miasta, fundacją Skarbkowską a ministerstwem w Wiedniu⁴⁰. Te natomiast zakończyły się likwidacją zespołu niemieckiego i inauguracją w 1872 roku w pełni polskiej sceny teatralnej z dramatem, operą i operetką pod jednym dachem.

W tym samym roku do miasta przybywa Henryk Jarecki, by już w 1873 r. zorganizować pierwszy we Lwowie koncert złożony wyłącznie z utworów kompozytorów polskich. Wprowadza na scenę *Widma* S. Moniuszki, które od 1978 r. grane są co roku na początku listopada i *Straszny dwór* – tu, w przeciwieństwie do Warszawy, grany nieprzerwanie i bez cenzury. Prowadzi prawykonania oper W. Żeleńskiego – *Konrad Wallenrod* i *Goplana*, polskie prawykonania dzieł R. Wagnera – *Rienzi*, *Tannhäuser* i *Lohengrin*, dyryguje światowym repertuarem operowym. Komponuje muzykę na potrzeby teatru dramatycznego: *Konfederaci barscy* (1872) Mickiewicza, *Dymitr* (1873) Schillera, *Balladyna* (1872) i *Lilla Weneda* (1875) Słowackiego, *Książę Niezłomny* (1875) Calderona czy *Odprawa posłów greckich* (1884) Kochanowskiego. I wreszcie przygotowuje i prowadzi premiery oper własnej kompozycji.

³⁷Tamże, s. 93

³⁸Tamże.

³⁹„Gazeta Narodowa”, nr 6, 1867.

⁴⁰A. Wypych-Gawrońska, *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872-1918*, Kraków 1999, s. 19.

Twórczość operowa Henryka Jareckiego wpisuje się w polski nurt narodowy „wielkiej opery w dobie pomoniuszkowskiej”, kiedy to charakterystycznym stało się sięganie do tematyki historycznej, do dziejów Polski i do wielkiej polskiej literatury romantycznej i pozytywistycznej⁴¹. Komponowane z rozmachem dla okazałego Teatru Skarbkowskiego obrazy historyczne porównywane były niejednokrotnie z twórczością Ryszarda Wagnera. Jarecki wprowadzał tzw. motywy przewodnie lub przypominające, jednak nie w takim zakresie, by zarzucić mu naśladownictwo, a jedynie inspirację ówczesnym stylem operowym, na którym wagneryzm odcisnął piętno⁴². Nie w uwerturach, a w krótkich wstępach orkiestrowych kompozytor prezentował owe motywy, mając na celu zarysowanie konfliktu scenicznego. Nie stosował zamkniętych numerów muzycznych, a o podziale aktów na sceny decydowały wyłącznie względy dramaturgiczne⁴³. Tematyka oper Jareckiego stwarzała wiele okazji do wprowadzenia obszernych ustępów tanecznych, opartych na rytmach mazura, poloneza czy krakowiaka. Zainspirowany muzyką Europy zachodniej kompozytor tworzył jednocześnie swój oryginalny styl oraz wypełniał lukę po śmierci Stanisława Moniuszki.

Wszystkie opery Henryka Jareckiego skomponowane zostały z myślą o scenie lwowskiej, gdzie darzony był ogromnym szacunkiem i sympatią. Niestety ich żywot sceniczny był przeważnie dość krótki. Pierwsza z oper – *Mindowe, król litewski* (premiera w 1880 roku) wg tragedii historycznej J. Słowackiego cieszyła się powodzeniem, jednak krytycy uznali ją za zbyt „wagnerowską”, zbyt skomplikowaną. Kompozytor przejęty krytyką, zdjął *Mindowe* z repertuaru po zaledwie 4 spektaklach i oddał się pracy nad kolejną operą. Po 2 latach pracy nad *Wandą* rozpoczął próby zespołowe – nie był zadowolony z efektu, premiera się nie odbyła. Kolejne 2 opery – *Jadwiga, królowa Polski*, oraz *Barbara Radziwiłłówna* zwróciły uwagę całej Polski, jednak grane były po 6 razy i zdejmowane z afisza przez kompozytora, a ten natychmiast przechodził do pracy nad kolejnym dziełem. Krytykowany wciąż za niedostępność muzyki i dominację strony instrumentalnej, sięgnął następnie po lżejsze libretto. Opera-ballada *Powrót taty* wg A. Mickiewicza odniosła ogromny sukces we Lwowie, Warszawie i Krakowie, grana była wielokrotnie przez kilka sezonów⁴⁴. Ostatni, najbardziej dojrzały utwór Jareckiego – *List żelazny* to powrót do wielkiej historycznej opery.

⁴¹I. Poniatowska, dz.cyt.

⁴²Tamże.

⁴³E. Wąsowska, *Twórczość operowa Henryka Jareckiego*, „Muzyka”, nr 4, Warszawa 1989.

⁴⁴R. M., *Stanisławów wskrzesza kompozytora*, 1935, Artykuł znaleziony w rękopisie opery *Mindowe, król litewski* w Bibliotece Narodowej w Warszawie.

W artykule napisanym z okazji wystawienia opery *Mindowe, król litewski* w 1935 roku w operze w Stanisławowie o Jareckim i jego muzyce czytamy:

... nie znajduje czasu na jedno bodaj wznowienie poprzedniej opery i nie daje publiczności ani krytykom możliwości lepszego poznania swojej muzyki, której zasadniczą rzeczą był głęboki liryzm odczuty przez słuchacza w pełni, dopiero po pewnym czasie, jak liryzm Schuberta i Hugo Wolfa.

Uważano także, że zbytnia skromność przeszkadza mu w prawdziwie światowej karierze scenicznej⁴⁵. Został zapamiętany jako człowiek skromny, pracowity i niezawodny:

*Niby artysta, a nie gardłuje za sobą; niby muzyk, a nie znosi dźwięku trąby reklamowej; niby nie zamożny a rad karmi się tylko melodią, kontrapunktem i harmonią, popijając to wszystko instrumentacją (...). Zasklepił się we Lwowie jak żółw w skorupie, pracuje od świtu do nocy, a od nocy do świtu pisze przeróżne dzieła, tworzy opery wyłącznie do słów poetów polskich i wystawia jedynie na tej scenie, na której jest dyrektorem muzycznym*⁴⁶.

3. Problematyka pracy nad rekonstrukcją materiałów nutowych opery *Barbara Radziwiłłówna*

Ze słynnej encyklopedii muzycznej Grove dowiadujemy się, iż większość dzieł Henryka Jareckiego pozostała w manuskrypcie i nie przetrwała II wojny światowej⁴⁷ (hasło powstało w 2001 roku!). Tymczasem rękopisy wszystkich oper kompozytora znajdują się w Bibliotece Narodowej w Warszawie, a w kwartalniku „Muzyka” już w 1989 roku został opublikowany obszerny artykuł Elżbiety Wąsowskiej *Twórczość operowa Henryka Jareckiego*, który na owych rękopisach jest oparty. Do zapoznania się z twórczością operową Jareckiego nie zachęca także opinia Włodzimierza Poźniaka, który wyraża się następująco:

*Na swoim stanowisku miał Jarecki możliwość gruntownego poznania dramatyczno-muzycznej techniki operowej, stąd też jego utwory odznaczały się poważnymi walorami scenicznymi. Z drugiej strony talent Jareckiego był znacznie mniejszy od znajomości rzemiosła teatralno muzycznego, jego kompozycje można więc zaliczyć w znacznym stopniu do tzw. muzyki kapelmistrzowskiej, tzn. takiej, w której rutyna i znajomość warsztatu górują nad talentem*⁴⁸.

⁴⁵A. Wypych-Gawrońska, dz.cyt.

⁴⁶A. Poliński, *Nowa opera polska*, „Tygodnik ilustrowany” 1897, nr 26, czerwiec, s. 515–516.

⁴⁷„Most of Jarecki’s works remained in manuscript and were lost in World War II”. Zob. Henryk Jarecki [w:] B. Chmara-Żaczekiewicz, *Grove music online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014190> [dostęp: 14.05.2023].

⁴⁸W. Poźniak, *Opera po Moniuszce* [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, T. 2, Kraków 1966, s. 298–301.

Jak zauważa Elżbieta Wąsowska⁴⁹ opinia Poźniaka z roku 1966 oparta jest na bardzo powierzchownej wiedzy – znajomości kilku zaledwie, znajdujących się wówczas w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym fragmentów operowych (dodać należy, iż wśród owych fragmentów dostępnych w WTM-ie nie ma materiałów dotyczących opery *Barbara Radziwiłłówna*). Dziś wiemy, że kompletne manuskrypty oper Henryka Jareckiego dostępne są w Bibliotece Narodowej dopiero od roku 1978, co potwierdza, iż Poźniak nie mógł mieć do nich dostępu, gdy wyrażał tak niepochlebne zdanie.

Szczęśliwie dla historii muzyki polskiej łatwo możemy zweryfikować wartość artystyczną dzieł „kapelmistrza”, gdyż niektóre z nich dostępne są na stronie Biblioteki Narodowej (Nowa Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona) już nawet w formie zdigitalizowanej.

3.1 Pochodzenie manuskryptów i ich opis

Na wszystkich dostępnych w Bibliotece Narodowej manuskryptach opery *Barbara Radziwiłłówna* Henryka Jareckiego widnieje informacja, iż pochodzą one z Biblioteki Uniwersyteckiej we Lwowie. Dzięki nawiązaniu kontaktu i otrzymaniu bezcennej pomocy kolejno od trójki kierowników Zakładu Zbiorów Muzycznych Biblioteki Narodowej – pana Włodzimierza Pigły, pani Marioli Nałęcz i pani Soni Wronkowskiej, udało się prześledzić losy manuskryptów w zakresie, na jaki pozwalają zawirowania historyczne. Po wymianie wiadomości z panią Sonią Wronkowską (aktualną kierowniczką Zakładu Zbiorów Muzycznych Biblioteki Narodowej ustalono, iż:

Na podstawie znaków proveniencyjnych wiemy, że rękopisy należały kiedyś do Biblioteki Uniwersyteckiej we Lwowie, a od 1978 roku są własnością BN i stały się nią na prawnej podstawie zabezpieczania zbiorów bibliotecznych w powojennej Polsce⁵⁰. Prawdopodobnie były one przedmiotem oficjalnej (niemieckiej) lub nieoficjalnej ewakuacji poloników ze Lwowa w obliczu zbliżającego się frontu w 1944 roku. Ewakuowane oficjalnie 72 skrzynie z BUL wraz ze zbiorami innych lwowskich instytucji trafiły najpierw do Krakowa, a potem do Adelina, gdzie dotrwały do końca wojny. Latem 1945 roku zostały przewiezione do BN, skąd zostały

⁴⁹E. Wąsowska, dz.cyt., s. 4–5.

⁵⁰ Zob. A. Fabiańska, *Akcja zabezpieczania księgozbiorów i bibliotek w latach 1944–1955*, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, 2024.

rozdysponowane do różnych polskich bibliotek. Jednak zbiory Biblioteki Uniwersytetu Lwowskiego zostały w 1949 r. na żądanie ZSRR oddane Ukraińcom⁵¹. Dlaczego w takim razie rękopisy Jareckiego odnalazły się w Warszawie? Spektrum opcji i spekulacji jest tu duże: może takie były ustalenia między Polską a ZSRR, może przypadkowo doszło po stronie polskiej do zaniechania podczas procedury zwrotów, a może te rękopisy wcale nie były częścią oficjalnej ewakuacji, zatem nie podlegały żądaniom zwrotu, w końcu – może trafiły do BN już po zakończeniu tego procesu.

Jeśli scenariusz „adeliński” nie dotyczy rękopisów Jareckiego, to możliwa jest inna wersja zdarzeń:

W pierwszej powojennej dekadzie istniały zbiornice księgozbiorów zabezpieczonych, gdzie gromadzono i segregowano zbiory przed przekazaniem ich polskim instytucjom dziedzictwa. Cały proces był chaotyczny i odbywał się w trudnych warunkach, często zbiory były kilkakrotnie przewożone między zbornicami, magazynami i bibliotekami. Nie możemy wykluczyć, że zbiory wywiezione z jednego miejsca trafiały do drugiego dopiero po kilku latach. Rzadko kiedy jesteśmy w stanie odtworzyć szczegółową drogę, jaką pokonały zbiory.

Nie można zatem wykluczyć, że fizycznie rękopisy były w BN dużo wcześniej, jednak te o sygnaturach Mus.3276-3284 (opera *Barbara Radziwiłłówna*) zostały wpisane do inwentarza BN (formalnie przyjęte do zbiorów BN) 12.08.1978 roku. Są to następujące pozycje biblioteczne:

Tabela 1. Spis dostępnych w BN materiałów nt. opery *Barbary Radziwiłłówny* Henryka Jareckiego (bez recepcji dzieła)

Sygnatura w BN	Sygnatura w BUL	Pozycja ze zbioru bibliotecznego
Mus. 3276 (1-4)	No. 8, Nr. 1375 III	Partytura, 4 woluminy (1888-89), miejsce nieznane, <i>dawniejszy zły układ</i> , [tekst polski]
Mus. 3277 (1-2)	No. 8, Nr. 1376 III	Partytura, 2 woluminy (1888-89), miejsce nieznane, <i>dawniejszy zły układ</i> , tylko akt 1+2 [tekst niemiecki]
Mus. 3278 (1-4)	No. 8, Nr. 1377 III	Partytura, 4 woluminy (przed 1893), miejsce nieznane [tekst polski: czerwony / tekst niemiecki: brązowy (gotycki)]
Mus. 3279	No. 8, Nr. 1378 III	Partytura przeorkiestrowana (1888), Lwów

⁵¹<https://www.lwow.home.pl/rocznik/95-96/ewakuacja.html> [dostęp: 25.03.2024].

Mus. 3280	No. 8, Nr. 1379 III	Wyciąg fortepianowy (1888-89), miejsce nieznane [tekst niemiecki: brązowy (gotycki) – obcą ręką]
Mus. 3281	No. 8, Nr. 1380 III	Wyciąg fortepianowy (1888-89), miejsce nieznane, tylko akt 1+2 [tekst polski]
Mus. 3282	No. 8, Nr. 1381 III	9 partii wokalnych (1889), Lwów [tekst polski]
Mus. 3283 Mus. 3284	No. 8, Nr. 1382 II	Libretto, wersja niemiecka (ok. 1893), miejsce nieznane
882.717 A		Libretto polskie (1893), Lwów
DŹS XIXA 6a		Afisz

Po przeanalizowaniu wszystkich dostępnych rękopisów podjęto współpracę z kopistą Piotrem Zabielskim w celu stworzenia nowego kompletu materiałów nutowych do opery *Barbara Radziwiłłówna* na podstawie istniejących manuskryptów. Założeniem było stworzenie wydania praktycznego (nie krytycznego), umożliwiającego sprawne poprowadzenie prób oraz koncertowego wykonania opery. W tym celu zastosowano rozwiązania m.in. takie jak: ujednolicenie transpozycji instrumentów dętych blaszanych i dostosowanie ich do aktualnych standardów (na przykład oryginalny zapis partii trąbek : „in F”, zmieniono na transpozycję „in B”. Partytur opatrzonych adnotacją „dawniejszy zły układ” (Mus. 3276 oraz Mus. 3277) nie wzięto pod uwagę w trakcie tworzenia edycji. Materiałami wyjściowymi stały się manuskrypty o sygnaturach Mus. 3278, oraz Mus. 3279 – w nich, w stosunku do dwóch poprzednich (dawniejszy zły układ), wprowadzono zmiany instrumentacyjne, które jednoznacznie wskazują, iż są one późniejszą, dopracowaną wersją dzieła. Mus. 3279 posiada adnotację, iż jest to „partytura przeorkestrowana”, zaś Mus. 3278 jest jej kopią z dodanym tekstem niemieckim, przepisaną inną ręką.

4. Analiza intertekstualna opery *Barbara Radziwiłłówna*

4.1 O intertekstualności

Słowo „intertekstualność” zastosowała po raz pierwszy Julia Kristeva w swej książce wydanej w 1969 roku⁵². To odnoszące się początkowo do literatury pojęcie stało się odpowiedzią na

⁵²J. Kristeva, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

potrzebę wprowadzenia nowych narzędzi analizy tekstów kultury. Intertekstualność to korespondencja pomiędzy nimi, wzajemna inspiracja, dialog, symbolika czy wchodzenie w związki i tworzenie nowej przestrzeni odbioru. Michał Głowiński w swej pracy *Intertekstualność, groteska, parabola* zwraca jednak uwagę na ogromną rozpiętość i jednocześnie niejasność owego terminu: „I choć nadal pojawiają się niekiedy ujęcia o charakterze bardzo ogólnym, dominuje tendencja, by przez intertekstualność rozumieć tylko pewnego typu związki łączące dany tekst z innymi”⁵³.

Podczas analizy muzycznej mamy do czynienia z dwoma podstawowymi perspektywami:

*W pierwszej z nich rozpatrujemy dzieło, by tak rzec, samo w sobie, jako utwór per se. Przedmiotem badań analitycznych stają się panujące w nim relacje wewnętrzne. Relacje zachodzące między jego elementami i warstwami. (...) W drugiej z perspektyw przedmiotem rozpatrywania (...) – są, mówiąc najogólniej – relacje zewnętrzne*⁵⁴.

Jak zauważa Mieczysław Tomaszewski w swej pracy *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej* to ta druga perspektywa bierze w dzisiejszych czasach górę nad pierwszą, dopełniając ją. Analiza intertekstualna staje się zatem idealnym narzędziem do opisywania związków panujących w muzyce, powiązań pomiędzy muzyką a tekstem, tańcem czy obrazem.

Formą, która łączy w sobie wszelakie rodzaje tekstów kultury z niemalże wszystkich dziedzin sztuki, jest opera. Jest ona w związku z tym już z natury korespondencją tekstów i znaleźć w niej możemy rodzaje wszystkich wyodrębnionych kategorii intertekstualnych – transtekstualność, paratekstualność, metatekstualność, hipertekstualność i architekstualność⁵⁵. Kategorie te zakładają relację zewnętrzną. Intertekstualność można postrzegać jako sferę powiązań i odniesień międzytekstowych, w których uczestniczy dane dzieło, sytuując się w polu innych tekstów, naśladując je, przekształcając, pozostając z nimi w relacji „pytanie-odpowiedź”⁵⁶. Przejawy intertekstualności w literaturze mogą zatem dotyczyć:

1. relacji między częstkami lub poziomami „tekstu” wewnątrz dzieła (relacje między „tekstem właściwym” a „metatekstem”).

⁵³M. Głowiński, *Prace wybrane t. V. Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków, Universitas, 2000, s. 6.

⁵⁴M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*, Kraków, Akademia Muzyczna, 2005, s. 9–10.

⁵⁵G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tł. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2014.

⁵⁶J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław-Warszawa-Kraków, Zakład Narodowy Ossolińskich, 1988, s. 201.

2. wszelkich przywołań wewnątrz danego dzieła innych wypowiedzi, które je poprzedzają (np. cytaty, aluzja, kontynuacja, parafraza, polemika, collage).
3. odwołania/naśladowania form czy stylów rozpoznawalnych w swoim charakterze (stylizacje dotyczące stylów artystyczno-literackich, indywidualnych stylów pisarskich, pastisz).
4. położenia utworu w pewnej klasie utworów realizujących ten sam wzorzec morfologiczny (przynależność do określonego gatunku literackiego, nawet gdy nie ma relacji międzytekstowych).
5. relacji między danym utworem a tekstami, które powstały w następstwie jego pojawienia się (nawiązujące doń utwory, komentarze, analizy, opracowania, krytyki, także relacje wszystkich tych tekstów między sobą).
6. odniesień intersemiotycznych, dotyczących relacji między tekstami słownymi a tekstami reprezentującymi inne systemy znakowe (widowisko teatralne, tekst poetycki w kontekście utworu muzycznego, utwory plastyczne – plakaty, emblematy, literackie ujęcia tematów malarskich i muzycznych, adaptacje filmowe utworów narracyjno-literackich).

W niniejszej pracy wykorzystano analizę intertekstualną jako narzędzie otwierające szerokie pola znaczeń. Jako inspirację, która nie determinuje konkretnych obszarów badań oraz ram pojęciowych, jednak zakłada relacje zewnętrzne dzieła. Perspektywa ta wydaje się bardzo pomocna w dziedzinie uzupełniania wiedzy o twórczości Henryka Jareckiego i jego operze *Barbara Radziwiłłówna*, szczególnie wobec faktu, iż o relacjach wewnętrznych panujących w owym dziele, takich jak: więzi tematów muzycznych czy analiza budowy okresowej pisała Elżbieta Wąsowska w swym tekście *Twórczość operowa Henryka Jareckiego*⁵⁷.

Wychodząc zatem od intertekstualności w dziedzinie literatury, zaobserwować możemy jej przejawy w utworach muzycznych w następujących obszarach⁵⁸:

1. w postaci relacji między częstkami lub płaszczyznami wewnątrz dzieła – relacje między tekstem dźwiękowym a przesłaniem utworu,

⁵⁷E. Wąsowska, dz.cyt.

⁵⁸K. Szymańska-Stułka, *Ślad i obecność jako kategoria intertekstualna w muzyce – wobec Schübbel Choräles op. 48 Dariusza Przybylskiego*, w monografii *Dialogic Composition: Intertextuality in Music*, London, Routledge Publisher, 2023.

2. wszelkich przywołań wewnątrz danego dzieła dotyczących innych dzieł, które je poprzedzają (cytat, aluzja, parafraza, collage),
3. odwołań do form i stylów istniejących w muzyce,
4. położenia utworu na mapie rozwoju danego gatunku,
5. relacji między danym utworem a tekstami, które powstały w następstwie jego pojawienia się (nawiązujące doń utwory, komentarze, analizy, opracowania, krytyki, także relacje wszystkich tych utworów i tekstów między sobą),
6. odniesień intersemiotycznych, dotyczących relacji między utworami muzycznymi a innymi formami wypowiedzi reprezentującymi inne systemy znakowe (utwór w filmie i teatrze, balet na podstawie utworu, utwór muzyczny w kontekście tekstu poetyckiego w pieśni, muzyczne ujęcia tematów malarskich, literackich, poetyckich, ideowych, filozoficznych, historycznych).

4.2 Synopsis i schemat poglądowy opery

Henryk Jarecki *Barbara Radziwiłłówna* – opera w 4 aktach z prologiem w 6 odsłonach.

Libretto na podstawie dramatu Dominika Magnuszewskiego *Barbara, jeszcze Gasztoldowa żona* opracował A. K. (prawdopodobnie Adolf Kitschman).

Obraz 1. Barbara umierająca. Obraz 2. W sali balowej na Wawelu. Obraz 3. W komnacie wojewodów trockich. Obraz 4. W sali zamkowej Bony i przeniesienie zwłok Zygmunta Starego do kaplicy. Obraz 5. W komnacie królowej Bony. Obraz 6. Uroczystości koronacyjne Barbary na rynku Krakowskim i hołd pruski.

Opera przedstawiona po raz pierwszy we Lwowie 18 marca 1893 r., następnie 21 i 23 marca oraz 4, 11 i 23 kwietnia 1893 r. (łącznie 6 spektakli)

Obsada: soli-coro misto-3322-4231-batt-arp-fis-archi

Dyrygent – Henryk Jarecki

Obsada premierowa⁵⁹:

Bona z domu Sforzów, małżonka Zygmunta Starego – panna Bellincioni

Królewicz Zygmunt August – pan Myszuga

Gasztold, wojewoda Trocki – pan Bernhardt

Barbara, jego żona – p. Pawlików Nowakowska

Luzzi i Palli, hrabianki włoskie, damy dworu królowej Bony – pani Radwan, pani Skalska

Montjo, lekarz przyboczny Bony – pan Jeromin

Stańczyk, błazen królewski – pan Bogucki

Kanclerz Ocieski – pan Łomiński

Radziwiłł czarny – pan Zegarkowski

Górka – pan Kiczman

Kmita – pan Gasiński

Jabłonowski – pan Gamski

Tarło – pan Mielnicki

Kalinowski – pan Chudkowski

Albert, książę pruski – pan Zegarkowski

Joachim, książę brandeburski – pan Nowiński

Fryderyk, książę Marchji – pan Jasielski

Książęta pruscy, kardynałowie, duchowieństwo, chorągwie rozmaitych antoramentów polskich i pruskich, heroldowie, paziowie, wojska polskie, marszałek dworu, szlachta i damy dworu.

Nowe kostjумы i dekoracje, wykonane w pracowniach teatru według wzorów historycznych

Tańce: W obrazie 2. Sarabanda, w obrazie 6. Mazur w 6 par układu p. Żymirskiego

⁵⁹Informacje podane według: *We wtorek dnia 4. kwietnia 1893 po raz czwarty „Barbara Radziwiłłówna” opera w 4 aktach, a w 6 odsłonach z muzyką Henryka Jareckiego*, Lwów, afisz ze zbiorów Biblioteki Narodowej sygnatura DŻS XIXA 6a.

SYNOPSIS

Postaci⁶⁰: Królowa Bona Sforza, żona Zygmunta I – mezzosopran, Zygmunt August, jej syn – tenor, Gasztołd, wojewoda Trocki – baryton, Barbara Radziwiłłówna, jego żona – sopran, Albert, książę pruski – bas, Jan Ocieski, kanclerz – baryton, Książę Radziwiłł – bas, Piotr Kmita – baryton, Górka – baryton, Luzzi i Palli, hrabianki włoskie, damy dworu królowej Bony – mezzosopran i sopran, Montjo, doktor Włoch – bas, Stańczyk, trefniś nadworny – baryton, Dwór królowej Bony, szlachta, rycerstwo, maski, orszak księcia pruskiego, zakonnicy, lud.

Opera rozpoczyna się prologiem. Po podniesieniu kurtyny widzimy Barbarę na łożu śmierci. Obok wpatrzony w nią Zygmunt August. Za kulisami śpiewa chór aniołów, przez scenę przechodzi wolno królowa Bona z orszakiem kobiet i lekarzem Montjo.

Akt 1: Scena przedstawia balową salę królewską, w której przechadza się mnóstwo masek. Chór śpiewa pieśń pochwalną o młodości. Pojawia się Zygmunt i Luzzi, prowadzą dialog, następnie Zygmunt śpiewa arię *O Włoszko ty, wy zamorskie pawy*, w której wyjawia niepokój: „Nie wiem co ciąży – co mi piersi studzi, ale wiem to – że to dwojga ludzi gra we mnie język i krew! Matki krew, wenecki śpiew, ojca krew, polski kord, zbroi szczęk, w polu mord”. Wchodzi Stańczyk w stroju kobiecym i masce. Ryzykując głowę, komentuje złośliwie zachowanie Zygmunta: „Trza spódnicy i czepca, by się ku Wam dostać – dmuchać z włoska na ucho”. Książę Radziwiłł, Piotr Kmita, Górka i szlachta w rytm poloneza zwiastują nadejście wojny. Również krytykują zachowanie królewicza „by przejrzało młode królatko w strzelbę więcej, jak w kobiecy umizg”. Wchodzi Bona, siada na tronie. Przed jej obliczem klęka Barbara i prosi o pomoc nadwornego lekarza – jej mąż Gasztołd umiera. Barbara od razu zwraca uwagę Zygmunta.

Akt 2: Rzecz dzieje się w komnacie Gasztołda – na ścianach wiszą zbroje i różne przybory wojenne i myśliwskie, w głębi gotyckie okno. Widzimy Barbarę i Gasztołda – on przeczuwa zbliżającą się śmierć. Wchodzi Zygmunt i Montjo, w monologu *Jaka dziwna zmiana duszy* królewicz zaczyna rozumieć budzące się w nim uczucie. Gasztołd wzruszony pojawieniem się

⁶⁰Nazewnictwo postaci i kolejność ich wymieniania według libretta oryginalnego, *Henryk Jarecki, Barbara Radziwiłłówna. Opera w czterech aktach z prologiem*, Lwów 1893.

Zygmunta śpiewa arię *Czy wy znacie nasze knieje?*, lekarz Montjo nie widzi już dla niego nadziei. Barbara będąc sama na scenie – w monologu *Gaśnie zmęczony duch* – opowiada o swym żalu, samotności i potrzebie szczęścia, którego nigdy nie zaznała. Zza sceny akompaniuje jej chór dziewcząt, śpiewając ludowego mazura z towarzyszeniem instrumentów smyczkowych. Wchodzi Zygmunt, rozpoczyna się finałowy duet miłosny. Barbara wyznaje, że gdy była dzieckiem, wróżka przepowiedziała jej koronę. Oboje przeczuwają, że przed ich uczuciem nie ma już ucieczki. Żegnają się w obawie przed boską karą, która może ich spotkać.

Akt 3: Sala na zamku królewskim. Stańczyk informuje szlachtę o śmierci Gasztołda oraz wzbudza powszechne oburzenie, insynuując afekt Zygmunta do Barbary. Wchodzi Bona, Zygmunt, Dwór i Górka. Ten ostatni wyznaje przed obliczem królowej, iż wobec podeszłego wieku jej męża, czas przysposobić Zygmunta Augusta na króla. Bona zostaje z Zygmuntem, daje mu do zrozumienia, że czas beztroski i dworskich rozrywek się dla niego skończył. W odpowiedzi ten zarzuca jej, że to ona ukrywała go w komnatkach zamiast przyuczać do rządzenia, w dodatku wcale nie z powodu matczynej miłości: „O nie królowo, nie o mnie troska matczynym sercem władała. To była tylko intryga włoska, boś sama panować chciała”. Dodatkowo wyznaje, że kocha Barbarę i ma zamiar ją poślubić. Rozwścieczona Bona poprzysięga, że nie pozwoli poddanej zbezczścić tronu. Bona zawiązuje spisek z Montjo – chce otruć Barbarę. Barbara sama śpiewa arię – modlitwę, w której wyznaje miłość do Zygmunta i obawy, czyż nie jest to uczucie grzeszne? Wchodzi Zygmunt, wyznaje jej miłość. Nagle pojawia się Bona, jej syn oznajmia, że ma zamiar poślubić Barbarę. Bona pozornie zgadza się. Zygmunt Stary umiera, szlachta wiwatuje na cześć Zygmunta Augusta – nowego króla. Bona wskazuje Barbarę na swą następczynię, ta jednak mdleje w tajemniczy sposób. Chór mnichów śpiewa *Dies irae* – to idzie pochód żałobny ze zwłokami króla w trumnie.

Akt 4: Scena przedstawia komnatę królowej Bony. Montjo ostrzega, że dwór już podejrzewa, że Barbara została przez nią otruta. Konie czekają za murami Krakowa, wszystko gotowe jest do ucieczki. Bona zostaje sama, śpiewa arię, w której mamy okazję poznać ją z innej strony. Ojciec oddał ją polskiemu królowi za żonę, podczas gdy ona przez cały czas

tęskniła za swym oblubieńcem z Włoch. Dekoracja zmienia się. Scena przedstawia rynek krakowski, uroczyscie przygotowany do mającego się odbyć hołdu. Zygmunt i Barbara siadają na tronie. Chór wiwatuje na cześć króla, a Albert wraz z innymi książętami pruskimi składa mu hołd. Barbara odczuwa dziwny ból. Następuje uroczysty mazur. Wbiega zmieszany Stańczyk i informuje zebranych o ucieczce Bony i przypuszczeniach o otruciu. Barbara pada bez sił⁶¹.

Tabela 2. Schemat poglądowy opery *Barbara Radziwiłłówna* Henryka Jareckiego

	Struktura dramatyczna	Postaci śpiewające w scenie	Incipit tekstu	Strona ręko- pisu Mus. 3279	Strona w edyto- wanej party- turze
Prolog		Chór aniołów-SATB	<i>Ten wyraz boleści</i>	1	1
Akt 1	Scena 1	Chór masek-SATB	<i>I któżby nie zechciał</i>	30	12
	Scena 2	Luzzi, Zygmunt A.	<i>Skocznie, wesolo jak nasze gondole, następnie aria Zygmunta A. O Włoszko ty!</i>	68	28
	Scena 3	+ Palli	<i>La, la, la ... O Luzzi moja</i>	117	48
	Scena 4	Zygmunt A., Luzzi, Stańczyk	<i>Co za lichy</i>	142	58
	Scena 5	Stańczyk, Radziwiłł, Kmita, Górka, chór męski (szlachta)-TB	<i>Więc będzie wojna</i>	169	72
	Scena 6	+ Ocieski	<i>Patrzcie, to strach nasz przeszedł!</i>	189	84
	Scena 7	Barbara, Bona, Zygmunt A., Montjo	<i>Ja do nóg waszych łaskawa królowo</i>	203	92

⁶¹Streszczenie libretta dokonane na podstawie libretta oryginalnego, Henryk Jarecki, *Barbara Radziwiłłówna*. Opera w czterech aktach z prologiem, Lwów 1893.

	Scena 8	Palli, Luzzi, chór masek-SATB	<i>Wiedziemy rój taneczny</i>	239	113
Akt 2	Scena 1	Barbara, Gasztołd	<i>Noc – ciemno – co to znaczy?</i>	257	122
	Scena 2	Zygmunt A., Montjo	<i>Montjo, ty pomyśl nad mo- jemi słowy</i>	283	134
	Scena 3	Zygmunt A. (sam)	<i>Jaka dziwna zmiana duszy – aria</i>	292	137
	Scena 4	+ Barbara, Gasztołd, Montjo	<i>To wielka łaska Królewiczu Panie – kwartet a następnie aria Gasztołda Czy wy zna- cie nasze knieje?</i>	318	145
	Scena 5	Barbara (sama), chór dziewcząt-SA	<i>Gaśnie zmęczony duch - aria</i>	398	181
	Scena 6	Barbara, Zygmunt A., na końcu aktu + Gasztołd	<i>Spokojny sen zamknął mu powieki - duet</i>	446	200
Akt 3	Scena 1	Stańczyk, Radziwiłł, chór męski (szlachta)-TB	<i>Coż to panowie, stoicie w zgodzie?</i>	555	245
	Scena 2	Bona, Zygmunt A., Stań- czyk, Palli, Luzzi, Górka, chór-SATB	<i>Znowu te narodu posły</i>	588	264
	Scena 3	Bona, Zygmunt A.	<i>Słyszaleś Górkę, z serca narodu – duet</i>	635	288
	Scena 4	Bona, Montjo	<i>Niespodziewanie nasze za- miary</i>	690	309
	Scena 5	Barbara (sama)	<i>O pani niebios - Modlitwa</i>	701	311
	Scena 6	+ Zygmunt A.	<i>Kocha! Kocha nad życie!</i>	730	319
	Scena 7	Zygmunt A., Bona, Montjo	<i>Precz! obłudna cnoto!</i>	744	323
	Scena 8	+ Ocieski, Górka, Radzi- wiłł, chór-SATB, chór mnichów-TB	<i>Synu Zygmunta, a następ- nie Dies irae</i>	762	328

Akt 4	Wstęp		<i>Agitato</i>	799	339
	Scena 1	Bona, Montjo	<i>Pojazd czeka i konie sprawione</i>	810	345
	Scena 2	Bona (sama)	<i>Pełne jadu, boleści, chwila ostateczna – aria</i>	830	353
	Scena 3	Zygmunt A. Barbara, Ocieski, Albert, Stańczyk, chór-SATB, chór książąt pruskich-B	<i>Niech żyje Zygmunt August</i>	856	365
	Mazur			905	388
	Scena 4	Zygmunt A., Barbara, Bona, Stańczyk, chór-SATB	<i>Panie miłościwy!</i>	951	407

4.3 Przykłady korespondencji dzieła z formami i stylami istniejącymi w muzyce – nurt narodowy, „doba pomoniuszkowska”, operowa literatura europejska

Według Małgorzaty Komorowskiej cechy, które charakteryzują dzieło mieszczące się w nurcie polskiej opery narodowej, to⁶²:

- język ojczysty libretta
- muzyka z ludowymi elementami
- tematyka polska
- znaczące miejsce akcji
- postaci niosące materiał wokalny-aktorski dla żywych scenicznie ról
- istotna wartość artystyczna dzieła zarówno muzyczna, jak literacka
- przystępność dzieła warunkująca porozumienie z widownią i szeroki rezonans społeczny

⁶²M. Komorowska, dz.cyt.

- szczególne okoliczności premiery
- kontekst polityczny
- funkcja symbolu

Cechy te zostały ustalone na podstawie opery *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* z 1794 roku, która zyskała przydomek pierwszej polskiej opery narodowej. Jednakże już po bieżne spojrzenie na treść i schemat poglądowy opery *Barbara Radziwiłłówna* Henryka Jareckiego wskazuje, choć opery te dzieli prawie 100 lat, iż ponownie mamy do czynienia z reprezentacją owego stylu. Wzorcem bezpośrednim dla Jareckiego w tej dziedzinie staje się zaś twórczość jego profesora i „ojca polskiej opery narodowej” – Stanisława Moniuszki. Otwarcie polskiej sceny operowej we Lwowie w roku 1872 towarzyszyło wystawienie opery *Halka*, natomiast żegnający się z ową sceną zespół niemiecki pokazał *Hrabinę* Stanisława Moniuszki w języku niemieckim. Twórczość mistrza, tkwiąca w DNA teatru lwowskiego nawet przed utworzeniem sceny polskiej, nie mogła nie stać się podstawą programową instytucji, oraz inspiracją dla lwowskich kompozytorów, szczególnie w obliczu surowej cenzury w Operze Warszawskiej i dość dużej swobody prezentowania stylów narodowych w teatrach lwowskich.

Jarecki w swej *Barbarze* (opera ukończona w 1888 roku) nie tylko sięga po formę 4-aktowej romantycznej opery *seria*, niczym *Halka*, ale także buduje dramaturgiczny konflikt w oparciu o megalomanię. Wprowadza do swego dzieła Mazura i rytmy polonezowe, używa podobnego instrumentarium, a w treści przeciwstawia to co swojskie, temu co obce w duchu wspomnianego już, popularnego w XIX wieku w Polsce etnocentryzmu, który Jerzy Jedlicki wyjaśnia w następujący sposób:

(...) nie mogąc uzyskać potwierdzenia tożsamości przez własne państwo, Polacy tym gorliwiej musieli bronić suwerenności kultury; i dlatego także, że rozbiory boleśnie nadwątliły narodowe poczucie wartości i znaczenia w Europie, czyniąc psychikę polską niezmiernie na tym punkcie wrażliwą⁶³.

⁶³J. Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 1988, s. 26–27.

Etnocentryczny, moniuszkowski konflikt fraka i kontusza, transponuje jednak Jarecki na sfery dworskie, zestawiając obyczaje polskiej szlachty – senatorów Górki, Radziwiłła i Kmity, z włoskimi obyczajami królowej Bony i jej dwórek Luzzi i Palli. Złośliwym komentatorem staje się błazen Stańczyk, który już w pierwszym akcie (scena 5) w kobiecym ubraniu kpi zarówno z postulatów szlacheckich, jak i przywiezionej przez królową „włoszczyzny”, śpiewając: „Głowa włoskiej sałaty lepsza niż waszmości, bo nią można obdzielić i królewskich gości”. Zarysowany na tym tle wewnętrzny konflikt młodego królewicza – pomiędzy racją stanu a prywatnym szczęściem – stanie się osią dramaturgii całej opery. Początkowo dysonans ten nie dotyczy jeszcze Barbary, lecz rzecz rozgrywa się pomiędzy lekkim, „włoskim” życiem wypełnionym romansami z dwórkami królowej, a coraz częściej pojawiającymi się oczekiwaniami dworu i szlachty: „by przejrzało młode królatko w strzelbę więcej, jak w kobiecy umizg” (akt 1, scena 5, str 81 w part. – Radziwiłł). Jarecki ilustruje muzycznie ów konflikt w pierwszej arii Zygmunta – *O Włoszko ty! Wy zamorskie pawy* (akt 1, scena 2, od taktu 334). Zestawia ze sobą niefrasobliwy, quasi-operetkowy materiał muzyczny (*Poco piu mosso* od taktu 350), gdy królewicz śpiewa o niewieścich urokach, z frazami wokalnymi o triolowym akompaniamencie niczym weneckie pieśni gondolierów (*Andantino* od taktu 388), gdy zaczyna zwierzać się, iż jednak coś w „piersi mu ciąży”. Wszystko to prowadzi do drugiej części arii („Matki krew wenecki śpiew, ojca krew polski kord” – *Vivace* od taktu 396). Przy gęściej zakomponowanej fakturze orkiestrowej, z militarnymi rytmami wpisanymi w partie trąbek i waltorni, dowiadujemy się, iż w młodym Zygmuncie budzi się krew ojca i myśli on coraz częściej o polach bitwy z orłem w proporcu. „Obca” królowa Bona, nie tylko zachęca syna do lekkiego życia wśród uciech, ale prawdopodobnie robi to z nikczemnych pobudek – by nie był zdolny rządzić i tym samym polegać musiał wyłącznie na matce. Szczęśliwie młodzian ma w sobie także krew „naszego” króla Zygmunta Starego, która ostatecznie przeważa i uczyni z niego prawdziwego władcę.

Ewolucję kompozytorsko-dramaturgicznego myślenia obserwujemy także we wprowadzonym przez Jareckiego w 4 akcie Moniuszkowskim Mazurze, o budowie ABACA (gdzie część C pełni funkcję Tria) ze wstępem i kodą (czyli o formie bardzo zbliżonej do tego z *Halki*). Sam pomysł formalny uważany był przez mu współczesnych za staroświecki:

*Co może razi pod koniec opery, to niepotrzebnie, moim zdaniem, wprowadzany mazur, który tańczą przed królem. Jest to anachronizm nieumotywowany niczem i zbyteczny. Prawda, że ten mazur Jareckiego jest bardzo piękny i że go z przyjemnością się słucha...*⁶⁴.

Jednak kompozytor idzie krok dalej i nie konstruuje Mazura, niczym Moniuszko, w oparciu o zupełnie nowy materiał muzyczny przeznaczony ściśle do tańca. Główny temat Mazura pojawia się w operze Jareckiego już wcześniej – w arii Barbary z aktu 2 – *Gaśnie zmęczony duch*. Kasztelanka u łóżka konającego męża skarży się na swój los. Nagle słyszy z oddali (chór żeński w akompaniamencie instrumentów smyczkowych za sceną) wesoło śpiewające w rytm mazura kobiety – właśnie zakończyły się żniwa. Tu po raz pierwszy słyszymy ludowy temat na którym, w tej samej tonacji A-dur, osnuty zostanie cały, wielki orkiestrowy Mazur z aktu 4. W arii już po chwili oddalony temat przejmuje główna orkiestra (akt 2, takt 534, str. 190), ale w tonacji a-moll i charakterze *Meno mosso* – to ilustracja nastroju Barbary. Szczęśliwy lud nie zna troski i nuci pieśni a ona wie, iż „nie dla niej szczęście, ten dar boski”. Materiał muzyczny użyty w Trio wielkiego Mazura, a dokładnie czoło tematu (akt 4, takt 500, str. 400 w part.), pochodzi zaś z duetu Barbary i Zygmunta, kiedy to królewicz śpiewa do oblubienicy „nie zawsze szczęście tam, gdzie łzawic brak” (akt 2, *Andante* od taktu 772, str. 224). Wielki Mazur, grany i tańczony przed królem i jego wybranką, tuż po widowiskowym hołdzie pruskiemu niesie zatem za sobą ukrytą treść – żal Barbary z arii jako temat przewodni („nie dla mnie szczęście, ten dar boski, bo serce moje wiecznie się smuci”), a w Trio pocieszającą frazę Zygmunta z duetu („nie zawsze szczęście tam, gdzie łzawic brak”), która staje się w nowym kontekście odpowiedzią na uprzedni smutek Radziwiłłówny. Ogólna wesołość zostaje tuż po Mazurze przerwana informacją o ucieczce Bony i otruciu Barbary.

Oto jak o kompozytorze pisano zaraz po śmierci:

Jarecki był niewątpliwie dzieckiem duchowem Moniuszki. Trzymał się mniej więcej tego samego środowiska pod względem harmonji i hołdował melodji jako najgłówniejszemu czynnikowi muzyki. Mimo to ogólne wrażenie jego muzyki było odmienne, a już w traktowaniu opery szedł Jarecki zupełnie innemi drogami. „Lohengrin” wywarł na nim widocznie duże wrażenie. – A jakkolwiek mowy o naśladownictwie nigdy nie było, bo Jarecki od najrdzenniejszej istoty Wagnera chromatyki trzymał się z daleka, to jednak przecież już samo przejęcie się zasadami scenicznemi nowoczesnego dramatu, musiało nasuwać każdemu słuchaczowi uwagę, że idzie tu wszystko innym trybem,

⁶⁴A. Dobrowolski, *Henryk Jarecki i jego Barbara Radziwiłłówna*, Dwutygodnik literacko-społeczny „Myśl”, Kraków, 5 kwietnia 1893 r.

że cały dawny aparat operowy zastąpiono nowym i że tylko linia melodji i dźwięk harmonii jak w muzyce dawniejszej układają się w całość jasną i przejrzystą, cokolwiek może niekiedy za szeroką ale organicznie dobrze zbudowaną i solidnie opracowaną. Za najlepsze swe dzieło uważał zgasły kompozytor „Barbarę”, głos publiczności jednakże odnosił się do młodzieńczego dzieła jego, do „Mindowego” z największym uznaniem⁶⁵.

Henryk Jarecki jako bardzo aktywny dyrygent wprowadził na lwowską scenę kilka wczesnych oper Ryszarda Wagnera, ale faktycznie to *Lohengrin* był jedynym dziełem, które poprowadził przed napisaniem *Barbary* (*Lohengrin* – 1877, *Tannhäuser* – 1897, *Rienzi* – 1899). I, choć obu kompozytorów dzieliła różnica pokolenia, to wagnerowski duch, z próbami sięgania do mitologicznej tematyki w celu stworzenia „mitu założycielskiego” i zjednoczenia narodu, obecny był w całej, owładniętej ruchami wyzwolenческими Europie, także w drugiej połowie XIX wieku. Niewątpliwie zainspirowany Wagnerem kompozytor, sięga w swej operze po konstrukcję i tematykę bliską także dziełom Giuseppe Verdiego (kompozytora będącego jedną z ikon zjednoczenia Włoch) i wpisuje się ze swymi wyborami w popularny wówczas nurt historyzmu. Niczym Verdi w operach *Simon Boccanegra* (1881), *Don Carlo* (1884 – wersja ostatnia) czy *Otello* (1887) projektuje operę 4-aktową (Wagner nie skomponował żadnej 4-aktowej opery), oraz sięga po tematykę historyczną w celu wskrzeszenia „ducha narodu”. Nie frak, kontusz i sukmana, ale osadzenie dzieła w Złotym Polskim XVI wieku pozwala kompozytorowi wykorzystać odmienne niż w operach Moniuszki środki wyrazu. W finale trzeciego aktu wprowadza Jarecki chóralne *Dies irae*, a realia dworu Zygmunta Starego i Bony Sforzy tworzą przyjazne środowisko do sięgnięcia po stylizacje tańców innych niż tylko polskie, narodowe. Konstrukcja scen dworskich i roli Stańczyka zbliżone są zaś do tych z opery Giuseppe Verdiego *Rigoletto*.

Zarówno w *Barbarze*, jak i w operze *Rigoletto*, tuż po wstępie orkiestrowym (u Jareckiego Prolog z chórem jest bardziej rozbudowany) wrzuceni zostajemy w środek dworskiego balu maskowego. U Verdiego tłem akcji jest skoczna muzyka grana za sceną, Jarecki zakomponowuje w tym miejscu scenę chóralną o pochwalę młodości. Po chwili w obu operach następuje tenorowa aria głównego protagonisty – księżę Mantui *con eleganza* intonuje opowieść o swym pojemnym dla romansów sercu – *Questa o quella*, a Zygmunt August wśród włoskich dworów zaczyna wyrażać wątpliwości dotyczące życia wśród uciech (*O Włoszko ty...*). Tuż po solowej arii Verdi wprowadza Menueta, na tle którego odbywają się dworskie rozmowy, a po chwili odzywa się po raz pierwszy w operze błazen Rigoletto. Jarecki zaś w tym miejscu zaprojektował inny taniec – Sarabandę i na jej tle pierwsze pojawienie się Stańczyka. Analogie znajdujemy też w kolejnych scenach „pałacowych”. W akcie trzecim Stańczyk, niczym Rigoletto

⁶⁵S. Niewiadomski, *Henryk Jarecki. Wspomnienie pośmiertne*, „Gazeta Muzyczna”, Lwów, 1 stycznia 1919.

w akcie drugim (*Scena ed Aria*) staje w opozycji do szlachty. I choć tematy rozmowy różnią się znacznie, to w obu przypadkach spotykamy się z muzyczną architekturą: błazen – baryton solo, kontra chór męski i soliści reprezentujący dwór i szlachtę (u Verdiego to postaci – Borsa, Marullo, Ceprano, u Jareckiego – Radziwiłł, Górka, Kmita).

Repertuar Teatru Skarbkowskiego zapewne wywarł wpływ na kompozytorskie wybory Jareckiego – bardzo czynnego dyrygenta. Obok dzieł Moniuszki i wspomnianego *Lohengrina*, wskazać można kolejną operę G. Verdiego jako niewątpliwą inspirację, co najmniej w obszarze myślenia o partiach wokalnych. Premierowa obsada *Barbary* (cztery główne postaci – Barbara, Zygmunt, Bona, Gasztołd) była dokładnie taka, jak w prezentowanej dwa miesiące wcześniej *Aidzie* Giuseppe Verdiego (więcej na ten temat w rozdziale 5). Muzyczna ilustracja postaci Stanisława Gasztołda zdaje się być skrzyżowaniem wspomnianych trzech inspiracji.

W didaskaliach opisujących otoczenie wojewody na początku drugiego aktu *Barbary*, czytamy: „Komnata staroświecka Gasztołda. Na ścianach wiszą zbroje i różne przybory wojenne i myśliwskie, w głębi gotyckie okno”. Obecny tylko w drugim akcie opery bohater zostaje przez kompozytora bardzo konkretnie scharakteryzowany jako stojący na straży tradycji, staroświecki wojak na łożu śmierci. Partia towarzyszącego wstępowi do aktu 2 wielkiemu bębnowi, opatrzona jest adnotacją *Solo cassa senza piatti* co wskazuje, iż kompozytor zróżnicować chciał instrumentację wstępu do drugiego aktu opery w stronę ciemnych, ponurych barw. Sam pomysł orkiestracji silnie przywodzi na myśl początek drugiego aktu opery *Lohengrin* i motywów towarzyszących partii barytonowego szwarccharakteru – *Telramunda* – tu solo wiolonczel i fagotów grających *unisono*, w tempie *Mässig langsam*, u Jareckiego wiolonczel, altówek, z fagotem i nisko brzmiącym klarnetem *unisono* o charakterze *Grave*. Następnie w obu dziełach ów mroczny temat zaczyna być „dobarwiany” *tremolem* zapisanym w partii skrzypiec i altówek oraz interwencjami wprowadzonymi do partii waltorni. Gdy schorowanego Gasztołda odwiedza Zygmunt August, charakter muzyki zmienia się – kompozytor rozgrywa całą scenę odwiedzin na tle uroczystego Poloneza, a zabieg ten staje się ostatecznym dowodem patriotycznych uczuć Gasztołda (niczym w przypadku Moniuszkowskiego Miecznika) i jego bezwzględnej wierności koronie. Polonezem jest także zakończenie arii (a tym samym partii wojewody) – *Czy wy znacie nasze knieje*. Oryginalnie Jarecki planował wprowadzenie dłuższych ustępów polonezowych do owego monologu Gasztołda. Jednak jedyną pozostałością po tym pomysle jest dodatkowy materiał muzyczny, który znajduje się w jednym z manuskryptów wyciągu fortepianowego opery – Mus. 3280. Fragment ten jest natomiast wykreślony już nawet we wspomnianym wyciągu i nie pojawia się w żadnej z partytur. Ów zabieg ograniczenia motywów

polonezowych powoduje, iż stylistyka arii Gasztołda, pomimo iż przywodzi na myśl Moniuszkowską ilustrację postaci o cechach szlacheckich i patriotycznych, ciążyć zaczyna w stronę Verdiowskiego traktowania instrumentacji i partii wokalne (konkretne przykłady przytoczono w podrozdziale 5.1.4 – „Stanisław Gasztołd”).

4.4 Relacja między dziełem a tekstami, które powstały w następstwie jego pojawienia się na przykładzie recepcji prasowej oraz literatury specjalistycznej dotyczącej opery *Barbara Radziwiłłówna* od roku 1893 do dziś

Głównymi źródłami wiedzy o twórczości Henryka Jareckiego są manuskrypty jego kompozycji, oraz doniesienia prasowe – zapowiedzi i recenzje ich wykonania. Komentarze czy krytyki powstałe w relacji z dziełami operowymi kompozytora przez wiele lat (manuskrypty są w posiadaniu Biblioteki Narodowej od roku 1978, wcześniej dostępne zaledwie fragmenty w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym) stanowiły jedyny pozostały po nich ślad i źródło wiedzy. Zatem to właśnie teksty, które powstały w następstwie pojawiania się dzieł muzycznych, pozwalały prześledzić ich losy oraz kształtowały przez dekady opinie na temat twórczości Henryka Jareckiego i jego pozycji w historii muzyki polskiej. Determinowały także intensywność zainteresowania omawianą twórczością w wiekach późniejszych, dawały informacje na temat ich usytuowania na mapie rozwoju reprezentowanego stylu oraz poglądów estetycznych współczesnych mu odbiorców.

Tuż po premierze opery *Barbara Radziwiłłówna* w roku 1893 Adam Dobrowolski napisał:

*Barbara Radziwiłłówna, opera w czterech aktach z prologiem, na scenie lwowskiej po raz pierwszy dnia 18 marca b. r. wystawiona, jest dziełem niepospolitego talentu, który, opierając się na głębokim zrozumieniu muzyki nowoczesnej, wydał z siebie utwór przeniknięty nawskroś pierwiastkami najnowszej doby i świadczy, iż kompozytor zdaje sobie sprawę z wymagań obecnych i umie doskonale używać dzisiejszych środków do osiągnięcia dramatycznego wyrazu, a przezeń silne potrafi wywoływać efekty i potężne wrażenie*⁶⁶.

Dalej w recenzji czytamy, iż libretto pozbawione jest wdzięku, ale muzyka pokrywa wszystkie jego braki. Postaci scharakteryzowane są w mistrzowski sposób, instrumentacja doskonale

⁶⁶Tamże.

i ilustracyjnie opracowana, a jednym z najdoskonalszych ustępów jest aria Zygmunta z drugiego aktu, oraz finał aktu trzeciego z chórem *Dies irae*. Wysoce dramatyczne sceny chóralne, według Dobrowolskiego, są kolejnym dowodem na nieprzeciętny talent kompozytora. Po raz kolejny wskazuje także na nowatorstwo Jareckiego:

*Orkiestra wielką odgrywa w „Barbarze Radziwiłłównie” rolę i stanowi integralną część opery. Idąc z duchem czasu, nadał Jarecki orkiestrze to pierwszorzędne w dziele miejsce i tchnął w nią wiele zapachu i ognia. Nic też w akompaniamencie nie ma pospolitego ani banalnego*⁶⁷.

Wykonawcy partii solowych zbierają także pozytywne recenzje. Z tekstu dowiadujemy się, iż partię Bony wykonywała włoska diva Gemma Bellincioni w swym ojczystym języku, w specjalnie przygotowanym na tę okoliczność przez prof. Wysockiego tłumaczeniu. A poziom wystawienia spełniał wszelkie oczekiwania:

*Chóry i orkiestra pod ręką dyrektora-kompozytora sprawiły się karnie. (...) Dyrekcyja nie szczędziła kosztów i niemałego nakładu pracy, aby to oryginalne dzieło wypadło pod każdym względem wspaniale. Dekoracje, meble, oświetlenie, ubiory – wszystko było niepospolicie piękne i efektowne. Nic też dziwnego, że „Barbara Radziwiłłówna” – wobec takiej wartości wewnętrznej i reprezentacji zewnętrznej – święciła tryumf prawdziwy i zasłużony*⁶⁸.

Zaledwie 7 lat po premierze *Barbary*, lwowski teatr operowy zostaje przeniesiony do nowej siedziby, a w Teatrze Skarbkowskim inauguruje swą działalność Filharmonia Lwowska. Jarecki zostaje w dawnej siedzibie, jako drugi dyrygent, jednak stopniowo wycofuje się z aktywnego życia artystycznego. Być może to właśnie reorganizacja lwowskich instytucji muzycznych wpływa na brak dalszej recepcji omawianej opery, pomimo tak wielkiego sukcesu jej premiery i faktu, iż *Barbara Radziwiłłówna* uznawana była przez kompozytora za jego najlepsze dzieło⁶⁹.

⁶⁷Tamże.

⁶⁸Tamże.

⁶⁹S. Niewiadomski, *Henryk Jarecki. Wspomnienie pośmiertne*, Gazeta Muzyczna, Lwów, 1 stycznia 1919.

W czasach „powojennych”, wobec zaginięcia manuskryptów dzieł Jareckiego, jedynym źródłem informacji o całej jego twórczości operowej pozostaje historyczna publicystyka oraz wzmianki w muzykologicznej literaturze specjalistycznej. Te drugie, choć niepoparte badaniami i wyrażane bez możliwości wglądu w partytury, bywają niepochlebne – zagadnienie to opisano szczegółowo w rozdziale 3 – „Problematyka pracy nad rekonstrukcją materiałów nutowych opery *Barbara Radziwiłłówna*” i dotyczy ono opinii W. Poźniaka i jej weryfikacji przez E. Wąsowską oraz kierownictwo Działu Muzykaliów BN. Stajemy się zatem świadkami polemiki, a co za tym idzie wytwarzania się relacji pomiędzy tekstami, które powstały w następstwie pojawienia się dzieła. Namacalnym efektem owej korespondencji i dowodem na jej ogromną opiniotwórczość i siłę jest brak zainteresowania twórczością Henryka Jareckiego w drugiej połowie XX wieku, a następnie (między innymi za sprawą przywoływanego tekstu pani Elżbiety Wąsowskiej, napisanego już na podstawie odnalezionych rękopisów oper) ponowne zaciekawienie zagadnieniem w wieku XXI.

Sytuację ożywiło nowożytnie wykonanie opery *Barbara Radziwiłłówna*, które odbyło się 13 marca 2022 w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej i jest ono dziełem opisywanym w niniejszej dysertacji. W ramach ogłaszania i promocji wydarzenia zaczęto publikować w Internecie oraz w prasie tradycyjnej wzmianki i informacje zarówno o kompozytorze, jak i zapomnianej operze. Wstępny tekst z zakresu planowanego doktoratu stał się pierwszą podstawą informacyjną, a w programie koncertu zamieszczono libretto opery oraz zamówiony u dr hab. Małgorzaty Komorowskiej specjalnie na tę okazję tekst *Wielki powrót Henryka Jareckiego*. Koncertowe wykonanie dzieła poprzedzone zostało wywiadami oraz akcjami promocyjnymi z udziałem dyrygentki i solistów-śpiewaków, a samo wydarzenie wywołało nie tylko pojawienie się recenzji, ale także wielu nowych tekstów dotyczących Henryka Jareckiego i jego twórczości. Niedostatecznie dotychczas reprezentowany w tradycyjnych źródłach oraz przestrzeni cyfrowej, a co za tym idzie nieobecny w świadomości współczesnych odbiorców kompozytor, zaistniał na nowo w strefie dostępnych informacji. Wykonanie *Barbary Radziwiłłówny* spowodowało bezpośrednio lub zainspirowało pojawienie się w owych przestrzeniach m.in. następujących tekstów i nagrań:

1. Filip Lech – *Henryk Jarecki – „Barbara Radziwiłłówna”*⁷⁰

2. Dorota Kozińska – *Henryk Jarecki*⁷¹

⁷⁰<https://culture.pl/pl/dzielo/henryk-jarecki-barbara-radziwillowna> [dostęp: 15.05.2024].

⁷¹<https://culture.pl/pl/tworca/henryk-jarecki> [dostęp: 19.07.2024].

3. Joanna Pacan-Świetlicka – *Henryk Jarecki*⁷²

4. Joanna Pacan-Świetlicka – *Zapomniany kompozytor, zapomniana opera*⁷³

5. Wikipedia – hasło: *Barbara Radziwiłłówna (opera)*⁷⁴

6. YouTube – fragmenty z koncertowego wykonania opery:

Aria Zygmunta *Jaka dziwna zmiana duszy* z 2 aktu opery *Barbara Radziwiłłówna*⁷⁵

Aria Gasztołda *Czy wy znacie nasze knieje?* z 2 aktu opery *Barbara Radziwiłłówna*⁷⁶

Aria Barbary *Gaśnie zmęczony duch* z 2 aktu opery *Barbara Radziwiłłówna*⁷⁷

4.5 Odniesienia intersemiotyczne

4.5.1 Mit Barbary Radziwiłłówny

Postać kontrowersyjnej królowej Barbary Radziwiłłówny (ur. 1520 lub 1523 w Wilnie, zm. 1551 w Krakowie) inspirowała malarzy, pisarzy, reżyserów i kompozytorów już od wieków. Napisała przez Alojzego Felińskiego w 1811 roku *Barbara Radziwiłłówna. Tragedia w 5 aktach* to tekst wykorzystywany do dziś (na scenie np. w Teatrze Nowym w Łodzi – premiera 27 marca 2019). Stanisław Wyspiański, zainspirowany obrazami Jana Matejki *Zygmunt August z Barbarą na dworze radziwiłłowskim w Wilnie* i Józefa Simmlera *Śmierć Barbary Radziwiłłówny*, pisze swoje ostatnie dzieło *Zygmunt August*. O obrazie Simmlera z kolei Wojciech Gerson wspomina:

Kiedy obraz ten pierwszy raz wystawiony był w salach Wystawy Krajowej (1860), nie tylko ściągał tłumy ciekawych i zachwyconych, ale trzymał pod wrażeniem tak przemożnym, że w sali, gdzie był na ścianie zawieszony, nikt

⁷²Henryk Jarecki [w:] J. Pacan-Świetlicka, *Dziedzictwo Muzyki Polskiej*, Portal Muzyki Polskiej, <https://portal-muzykipolskiej.pl/pl/osoba/4207-Henryk-Jarecki> [dostęp: 10.03.2024].

⁷³J. Pacan-Świetlicka, *Zapomniany kompozytor, zapomniana opera*, *Ruch Muzyczny*, wydanie 8-9, 2022 [dostęp: 15.05.2024].

⁷⁴[https://pl.wikipedia.org/wiki/Barbara_Radziwi%C5%82%C5%82%C3%B3wna_\(opera\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Barbara_Radziwi%C5%82%C5%82%C3%B3wna_(opera)) [dostęp: 15.05.2024].

⁷⁵<https://www.youtube.com/watch?v=TrKB3ApZGDg> [dostęp: 15.05.2024].

⁷⁶<https://www.youtube.com/watch?v=KdTimN6n5Kg> [dostęp: 15.05.2024].

⁷⁷<https://www.youtube.com/watch?v=efUdZ5fboYw&t=18s> [dostęp: 15.05.2024].

*głośnego słowa wymówić nie śmiał, nikt donośniejszym stąpnięciem ciszy nie przerywał; jakby oczom patrzących żywo obecna była i boleść nieszczęśliwego króla i cichy sen wieczny młodej królowej wymagał uszanowania chwili, w której palec Boży spoczął na jej skroni, powołując ku sobie duszę wyswobodzoną z boleści ziemskiej pielgrzymki*⁷⁸.

W roku 1911 Henryk Opieński skomponował poemat symfoniczny *Zygmunt August i Barbara*, a już w 1936 roku powstał widowiskowy film historyczny *Barbara Radziwiłłówna* (reż. Józef Lejtes) z Jadwigą Smosarską w roli głównej. W latach 80. dużą popularność zyskały produkcje Janusza Majewskiego z plejadą polskich aktorów w rolach głównych – serial *Królowa Bona* oraz film *Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny*. A dziś litewska fabryka słodczy RŪTA produkuje orzeszki pokryte białą czekoladą o posmaku pomarańczowy i soli morskiej, które sprzedawane są w pięknym, zaprojektowanym przez artystkę Julię Janus pudełku pod nazwą „Perły Barbary”.

Barbara, we wspomniany dramacie Alojzego Felińskiego, pokazana jest jako pełna skromności i pokory, oddana i wierna Zygmuntowi Augustowi kochanka. Jest skłonna zrezygnować z małżeństwa w imię dobra ojczyzny i jedności polsko-litewskiej unii. Nie dopuszcza, aby królewicz zrzekł się korony i namawia go, by w kwestii ich małżeństwa, poddał się woli sejmu.

*Typowo polski mit dobrowolnej ofiary, złożonej z własnej osobowości u stóp potrzebującej i zagrożonej ojczyzny, ujawniały losy trzech kobiet: mitycznej Wandy, świętobliwej Jadwigi i renesansowej Barbary. Feliński wybrał Barbarę, ponieważ jej dzieje pozwoliły mu ponadto ukazać drugi obsesyjny mit Polaków: mistyczny kult parlamentarnej reprezentacji narodu*⁷⁹.

Dramat Felińskiego wywarł ogromne wrażenie na współczesnych odbiorcach i zapoczątkował romantyczny mit Barbary w dobie utraty niepodległości. Jarecki także wybiera Barbarę jako znaną już, pokrzepiającą ludzkie serca ikonę, przywodzącą na myśl złoty wiek dziejów Polski. Jednak bardzo ciekawym wydaje się fakt, iż wcześniej skomponował już operę *Wanda* (nigdy nie została wystawiona), oraz *Jadwiga, królowa Polski*. Daleko idąca konsekwencja w kompozytorskich i ideowych wyborach – stworzenie tryptyku opiewającego polskie, historyczne heroiny, potwierdza kluczową rolę Jareckiego w tworzeniu polskiej XIX wiecznej opery historycznej, wyrastającej z nurtu narodowego.

⁷⁸M. Poprzeczka, *Kochankowie z masakrą w tle*, Warszawa 2004.

⁷⁹R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 262.

4.5.2 Intersemiotyczna formotwórczość muzycznych motywów przewodnich

Libretto opery *Barbara Radziwiłłówna* Henryka Jareckiego napisane zostało na podstawie dramatu Dominika Magnuszewskiego *Barbara jeszcze Gasztołdowa żona* (1843 r.), który tworzy środkową część trylogii *Niewiasta polska w trzech wiekach*. Autor libretta pozostaje nieznany. Na rękopisach widnieją inicjały A. K., które rozszyfrowano jako Adolf Kitschmann – ten jednak zaprzeczył jakoby miał mieć w nim swój udział⁸⁰.

Badanie relacji zachodzących między tekstami literackimi (dramat oryginalny i libretto) w połączeniu z analizą motywów muzycznych wewnątrz formy, doprowadziło do odkrycia nowych znaczeń i symboli. Kompozytor przewidział dla tytułowej bohaterki dwie arie solowe, gdzie druga z nich to modlitwa. W analogicznym momencie dzieła pojawia się zatem *Modlitwa Barbary* w dramacie Magnuszewskiego (akt 3, scena 6) i u Jareckiego (akt 3, scena 5). Przyjrzyjmy się obu tekstom:

Dominik Magnuszewski, *Barbara jeszcze Gasztołdowa żona*, akt 3⁸¹.

Scena szósta

(Komnata przed sypialnią Gasztołda, taż co w scenie czwartej aktu drugiego. Środkowe drzwi sypialni wpół otworzone, klęcznica (prie-Dieu) stoi przy nich, na której Barbara z książką modlitw) klęczy.

Barbara (sama, oparła głowę na ręku i czyta)

„Bądź pozdrowiony aniele czystości!

Duszy mej zbawco, mistrzu mej lubości, Bądź pozdrowiony!”

(utonęła w myślach i ciszej tonem modlitwy wymawia słowa Augusta)

„Bo ja wam jak zbroja,

Pod tą zbroją bezpieczna, boś ty jest pierś moja.”

Nie, nie Auguście, daleko od siebie

⁸⁰E. Wąsowska, dz.cyt., s. 8.

⁸¹D. Magnuszewski, *Niewiasta polska w trzech wiekach – Barbara, jeszcze Gasztołdowa żona*, Poznań, w Księgarni Nowej na ulicy Wrocławskiej N. 36, 1843, akt 3, scena 6.

Wzrosły nam losy z rozdwojonem licem,
Ciebie nazwały polskim królewicem,
A mnie w poddankę miano z rodu grzebie!
Barbara waszą? – O! wielkie to chcenie!
Barbara żoną? – Toć miejcie sumienie!
Barbara wdowa do pożałowania!...
Jak pięknie bronił naszego kochania!
Bo i cóż winno dziecię na grobie stworzone? „Dziś w wieczór!”
(Stańczyk przeszedł)
On nosi koronę...
Stańczyk!
(krzyknęła, zbudziła się z myśli)
O! przebacż Boże! Zgubiłam modlitwę...
(poczyna z księgi)
„Bądź pozdrowiony aniele czystości!
Duszy mej zbawco, mistrzu mej lubości...”
(znów w błąd wpada)
Jakby to kiedyś... do domu na Litwę,
Kiedym bez niego u rodzica młodą
Barbarą była; krosienka przy oknie,
Stółek paniński, co mi przerósł głowę
Poręczą złotą, iglica co zmoknie
Nieraz mi w palcach... „Jedwabną ośnowę
Zwiń panno miła!” i podała matka,
A Gasztołd patrzy i ciągle ma w oku
I szepta ojcu: „Jaka córka gładka!
Dajcie mi córę” – Nie ruszyłam kroku,
A nic mi w palcach nagle tak zgrubiała
Jakby wąż w polu i spłonęłam cała:
Barbara Gasztoldową tak żoną została.
(litośnie)
Żoną? – On w polu – Żoną? - On na łowach,
On lubił więcej w dangowskich dąbrowach
Jak we mnie – a ja więcej zamyślenie

Lubowałam jak męża. – Po domu skrzątanie,
Kilkoro skrzyń z szatami ino mi przybyło
Do panieńskiego stanu. A serce jak było,
A myśl jak była dawniej, ino więcej śniąca...
Aże choroba przysła – Żona bolejąca
Zdobyła cudze serce – Czyje? - „On z koroną,
Pamiętaj kasztelanko Gasztoldowa żono!...”
(wpada Zygmunt August na ostatnie słowa i obejmując ją ramieniem)
Zygmunt August (pieszczotnie) Wy naszą będziecie!

Henryk Jarecki (libretto A. K.), *Barbara Radziwiłłówna*, akt 3⁸²

Scena 5

Barbara

O pani niebios! O matko Boża,
Pociesz sierotę, sierotę znękaną
Przeszłość to smutek, przyszłość bezdroża,
W pustynię cierniem usłaną,
Jednak on mówił; Bóg prawej cnoty
Nie zostawi bez nagrody,
On tobie łaski promyczek złoty
Ześle wśród szczęścia pogody.
Bóg ześle szczęście, nie dla mnie szczęście
Ni lepszej doli marzenia,
Matko Chrystusa, ty módl się za mną
Ukój moje cierpienia.
On pragnie serca, o! to serce jego
Na próżno tłumię ten dziwny żar,
Myśl rozszalała biegnie do niego
I kocham go, o tak ja kocham go, to czar!

⁸²A.K. (prawdopodobnie Adolf Kitschman), *Libretto podług Magnuszewskiego, Barbara Radziwiłłówna, opera w 4-ch aktach z prologiem*, Lwów, Drukarnia Dziennika Polskiego, 1893, akt 3, scena 5.

On pragnie serca, on pan i król!
Lecz czyż nie grzechem miłość ta
Co sprawia rozkoszy ból! Ach!
Boże! Wielka dobroć Twoja,
To jego słowa. Nie zawsze
Szczęście tam, gdzie łzawie brak,
Pod zbroją serce miłością nam się zrywa tak,

Jak bujne ptasze na niebios stropy.
(*wchodzi Zygmunt i słucha ostatnich słów*)

On kocha mnie! On kocha mnie!

Zygmunt

Kocha! Kocha nad życie!

W operze Jareckiego znaczna część libretta tożsama jest z tekstem dramatu. Nie dotyczy to jednak *Modlitwy*. Choć jej wersje różnią się znacznie, obie przerwane zostają już po paru wersach wspomnieniem słów Zygmunta Augusta – Barbara nie może się skupić, próbuje uspokoić myśli, lecz kielkujące w jej sercu uczucie wzbudza niepokój i obawy. Oba monologi kończą się pojawieniem się młodego królewicza, który ostatecznie deklaruje swoją miłość do kasztelanki. Widoczna jest różnica w temperamencie i motywach działań Barbary Jareckiego i Magnuszewskiego. Ta pierwsza nazywa się sierotą, która potrzebuje pocieszenia, gdyż nie dane jej będzie zaznać szczęścia. Czuje w sercu żar i miłość, która być może jest grzechem, ale przecież „nie zawsze szczęście tam, gdzie łzawic brak”. Warto zauważyć, że w tym momencie opery jej mąż Gasztold już nie żyje, a młoda wdowa ma wciąż ogromne wyrzuty sumienia powodowane relacją z Zygmuntem. Sytuacja przedstawia się inaczej u Magnuszewskiego. Gasztold (bo z taką pisownią imienia bohatera spotykamy się w dramacie), choć bardzo chory, to jednak wciąż pozostaje przy życiu. Barbara, jakby w obawie przed własnymi myślami, nie modli się do Matki Bożej, lecz wzywa na pomoc anioła czystości, próbując jednocześnie wyprzeć afekt do Zygmunta i go zracjonalizować. W kolejnej fazie modlitwy przywołuje wspomnienia dzieciństwa i wczesnego, nieoczekiwanego zamążpójścia. Gasztold nie był wymarzoną mężem – jemu w głowie łowy i pola, a ona popadała w zamyślenie i melancholię, czego konsekwencją wyznanie „żona bolejąca zdybała cudze serce”.

Czy Barbara Jareckiego jest zatem pozbawiona żalu do nieżyjącego męża? Nie przywołuje wszak podczas modlitwy ani wspomnień dziecięcych, ani nie analizuje swego małżeństwa. Okazuje się, iż kompozytor wykorzystał i te wątki, lecz umieścił je w innym miejscu opery – w obszernym duecie Barbary i Zygmunta z aktu drugiego (scena 6), podczas którego Gasztołd jest wciąż przy życiu. Barbara skarży się Zygmuntowi (akt 2, scena 6, od taktu 647, od strony 205 w partyturze):

„Gasztołd mąż zacny, rycerz prawy, Jemu koń, szczep, zbroja,
Łowy, dla niego wojenne sprawy, A dla mnie tylko tęsknota moja”.

Daje do zrozumienia Zygmuntowi, iż nigdy nie zaznała miłości, a następnie, z mężem na łożu śmierci w tle akcji scenicznej, wyznaje (akt 2, scena 6, od taktu 674, str. 209 w part.):

„Kiedyś gdy dzieckiem biegłam wesoła, Mym kwiatkom oddana cała,
Nagle w pobliżu naszego sioła,
Stara mnie wróżka ujrzała

I w małą moją dłoń zapatrzona Wróżyła małej dziecinie,
Że ją w przyszłości czeka korona, Że w kraju całym zasłynie”.

Obie zatem Barbary flirtują z Zygmuntem, podczas gdy Gasztołd wydaje ostatnie tchnienia. U Jareckiego jednak oryginalna treść modlitwy stanowi materiał literacki wykorzystany w dwóch scenach – w arii i duecie. Czy konsekwencje tego zabiegu możemy zatem odnaleźć w warstwie muzycznej?

Modlitwa, czyli druga aria Barbary zbudowana jest z pięciu motywów muzycznych, które w całości pochodzą ze wspomnianego duetu (akt 2, scena 6). Jarecki nie tylko wykorzystał oryginalną treść literacką modlitwy do zbudowania dwóch scen, ale podkreślił to wykreowaniem muzycznych motywów przewodnich, które pojawiają się po raz pierwszy w duecie, a dalszą ich obecność i rozwój znaczeń, które w sobie zawierają, obserwujemy w arii.

Aria rozpoczyna się kantylenowym tematem pierwszych skrzypiec (pierwszy materiał muzyczny), któremu akompaniuje synkopowany rytm zapisany w partii fletów, obojów, drugich skrzypiec oraz altówek, przy kontrapunkcie wiolonczel (akt 3, scena 5, takty od 544, str. 311 w partyturze). Melodię tę przejmuje po czterech taktach Barbara i rozpoczyna swą modlitwę o pocieszenie. Aby poprawnie odczytać jej stan emocjonalny i powód, dla którego jest zrozpaczona, zrozumieć musimy, że motyw ten jest reminiscencją fragmentu duetu z Zygmuntem. W oryginalnym kontekście (akt 2, scena 6, *Andantino* od taktu 716, str. 216) zaistniał jako

pewnego rodzaju „motyw cierpienia i nadziei” na tle, bądź przy użyciu którego kochankowie śpiewają jednocześnie, ale przekazują inną treść. „Radość w tym życiu już nie zaświeci jako blask słońca w moim oku. (...) Za cierpień tyle, za tyle cnoty ja nie doczekam nagrody” – śpiewa Barbara, a w tym czasie Zygmunt: „W tem, jeszcze w tem życiu radość zaświeci jako blask słońca w twoim oku. (...) Za cierpień tyle, za tyle cnoty wkrótce doczekasz nagrody”. Pojawienie się owego materiału muzycznego przypomina słuchaczowi o nierozstrzygniętym dylemacie i nadaje dramaturgiczny temat arii – definiuje, o czym będziemy słuchać. Mamy modlącą się Barbarę, ale nie rozumiemy w pełni, na czym polega konflikt, jeśli nie odwołamy się do symboliki motywu muzycznego. Dostajemy także sygnał od kompozytora, iż zaistniały w poprzednim akcie problem najprawdopodobniej wkrótce się rozwiąże. Tak też się dzieje. W toku *Modlitwy*, Barbara przepełniona wątpliwościami i cierpieniem, nabiera nadziei i zdaje sobie sprawę ze swojego uczucia do Zygmunta. Omawiany motyw muzyczny, a właściwie jego druga część, użyta zostaje po raz kolejny w dalszej fazie rozważań, kiedy to bohaterka śpiewa: „On pragnie serca. O! To serce moje, na próżno tłumię ten dziwny żar”. A zatem motyw otwierający arię staje się materiałem muzycznym, na tle którego w drugim akcie odbywa się przedstawienie pewnego konfliktu, a następnie podczas arii w akcie trzecim jego reminiscencja i droga do rozwiązania. Na końcu *Modlitwy* pojawia się Zygmunt i wyznaje miłość Barbarze, co ostatecznie rozwiązuje dylemat.

Po pierwszych dwudziestu taktach arii pojawia się nowy materiał muzyczny, zapisany w charakterze *Andante cantabile* (akt 3, scena 5, takty od 564, str. 313 w part.). Tym razem Barbara cytuje słowa Zygmunta, które padły w duecie, a w warstwie muzycznej także pojawia się cytat. Na tle *tremolo* granego przez pierwsze i drugie skrzypce słyszymy motyw muzyczny zapisany w partii altówek i wiolonczel. Ten sam wykorzystany był nie tylko jako linia melodyczna partii Zygmunta w duecie (akt 2, scena 6, *Andante cantabile* od taktu 704, str. 213), ale również dublowała go orkiestra zinstrumentowana tak samo jak w arii. Barbara jednak zaczyna inaczej; ma swoją linię melodyczną, dopóki mówi własnymi słowami, lecz w akompaniamencie słyszymy już cytat. Gdy przywołuje słowa ukochanego, zaczyna śpiewać także jego melodię.

Cytat przerwany kolejną chwilą zwątpienia kasztelanki („Nie dla mnie szczęście, ni lepszej doli marzenia”) płynnie przechodzi w kolejny, już trzeci materiał muzyczny zaczerpnięty z duetu (akt 3, scena 5, *Andantino* od taktu 576, str. 314). Barbara ponownie zwraca się do Matki Chry-

stusa i prosi o ukojenie cierpień, nie przekazując nowej treści dramaturgicznej. Jednak gdy zbadamy jak motyw ten użyty był oryginalnie (akt 2, scena 6, *Andantino* od taktu 666, str. 208, oraz *Tempo I* od taktu 696, str. 212), otwiera się przed nami cały szereg znaczeń i kontekstów. Ten taneczny, ludowy, wykonywany przez flety „motyw marzeń dziecięcych” pojawia się w duecie dwukrotnie i niesie ze sobą następujący fragment libretta: „Niegdyś ja miałam chwile marzenia, o jakże słodkie to chwile, lecz rzeczywistość ułudę zmienia, nie oprze się nic jej sile. (...) Marzyłam wtedy, o jakże szybko sny się moje rozwiały. Gdzież szczęście moje, mnie nad kolebką anioły smutku śpiewały”. Ów temat pełni w duecie również funkcję klamry; występuje na początku i na końcu historii z dzieciństwa, którą Barbara opowiada Zygmuntowi. Gdy była dzieckiem, spotkała pewnego dnia starą wróżkę, która przepowiedziała „(...) że ją w przyszłości czeka korona, że w kraju całym zasłynie”. Okazuje się, że analizowanie arii Barbary bez pełnej świadomości pochodzenia i symboliki motywów muzycznych w połączeniu z librettem nie tylko nie daje pełnego obrazu jej znaczenia, ale może dawać obraz wręcz mylący. Bohaterka modli się do Matki Chrystusa, lecz jeden z motywów, który to obrazuje występuje w duecie w zupełnie innym kontekście. Jest użyty w opowieści o wróżce i przepowiedni, co obrazuje jak bardzo w czasach Radziwiłłówny mieszały się wciąż obyczaje chrześcijańskie z pogańskimi. Przepowiednia wypowiedziana została w dzieciństwie Barbary na Litwie, który to kraj w czasach Jagiellonów uważany był wciąż za mniej rozwinięty, w dużej mierze pogański, a litewskie kobiety za rozwiązłe⁸³. Przepowiednia się spełni, ale małżeństwo wywrózone przez litewską wiedźmę pozostanie oczywiście mezaliansem. Sama Barbara już po chwili pełna jest wątpliwości, czy miłość ta nie jest grzeszna.

Powyższe obawy zostają wyrażone przy akompaniamencie czwartego motywu zaczerpniętego z duetu (akt 3, scena 5, od taktu 599, str. 316 w part.). I tu także mamy do czynienia z pewną aluzją. Odpowiedzi na zadane w arii pytanie („lecz czy nie grzechem miłość ta, co sprawia rozkoszny ból?”) możemy szukać w duecie przy towarzyszeniu tego samego motywu: „Smutek nie minie, żal nie przeleci i miłość nie doda uroku” (akt 2, scena 6, od takty 728, str. 218). Bohaterka zdaje sobie z tego sprawę, gdyż jeszcze zanim nastąpi finał arii, pociesza się i dodaje sobie otuchy, intonując po raz kolejny otwierający arię „motyw cierpienia i nadziei” na słowach „Boże, wielka dobroć Twoja” (akt 3, scena 5, od taktu 613, str. 317).

⁸³Z. Kuchowicz, *Barbara Radziwiłłówna*, Łódź, Wydawnictwo Łódzkie 1989.

Finał arii to znowu dokładny cytat. Barbara w rytmie poloneza (piąty cytowany materiał muzyczny – pierwsze zastosowanie w akcie 2, scena 6, *Andante* od taktu 772, str. 224) powtarza słowa księcia, po czym utwierdza się w przekonaniu, iż Zygmunt ją kocha. Informuje o tym przy użyciu „motywu cierpienia i nadziei”, puentując *Modlitwę* i dopełniając transformacji owego motywu (akt 3, scena 6, takty 621–632, str. 318–319). Temat „cierpienia i nadziei” użyty jest w nowym kontekście – tym razem jako akompaniament do słów pozornie pewnej siebie Barbary „On kocha mnie”. Nie traci on jednak swojego znaczenia i niezmiennie zwiastuje niepewną przyszłością, czego dodatkowym potwierdzeniem staje się drugie powtórzenie słów „On kocha mnie” w formie progresji opadającej (akt 3, scena 5, takty 629–632, str. 319).

Intertekstualność traktowana jako narzędzie analizy powiązań intersemiotycznych – w tym przypadku w obszarze korespondencji z oryginalnym tekstem dramatu Magnuszewskiego pozwala lepiej zrozumieć zamysł i tok myślenia kompozytora. Doprowadza do odkrycia dialogu motywów muzycznych wewnątrz formy, a ich analiza odkrywa ukryte znaczenia i symbole. „Relacje międzytekstowe można obserwować w obrębie samego dzieła między różnymi jego poziomami, np. między narracją a mową bohaterów. W dziele występują odwołania do innych tekstów (...)”⁸⁴. A zatem materiał muzyczny występujący w towarzystwie narracji dramaturgicznej ma szansę, choć pozornie nie zostaje zmieniony, nabrać nowych, głębszych znaczeń.

5. Opis zagadnień wykonawczych i interpretacyjnych opery

Jak pisze Roman Ingarden:

*Jest rzeczą zupełnie niewątpliwą, że dzieło muzyczne zostało wytworzone przez kogoś realnego, kto nie tworzył systemu izolowanego od realnego świata pozaludzkiego i ludzkiego. Był on na pewno wpleciony w rozliczne związki z otaczającym go światem martwym i ożywionym, a w szczególności ze światem współczesnych sobie ludzi. Fakt ten nie pozostał bez wpływu na to, jakim stało się dzieło przez niego wytworzone*⁸⁵.

⁸⁴ J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław-Warszawa-Kraków, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich 1988, hasło: *Intertekstualność*, s. 201.

⁸⁵ R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, PWM 1973, str. 68 [w:] *Studia z estetyki*, PWN 1958.

Filozof wskazuje jednocześnie, iż dzieło muzyczne, z chwilą gdy już zostało skomponowane, staje się od tego otoczenia niezależne, a ponadto nie jest tożsame z jego wykonaniami. Świadczą o tym właściwości wykonań (mowa tu o wykonaniach „na żywo”), których to nie możemy przypisać samemu dziełu. A mianowicie⁸⁶:

1. Każde wykonanie pewnego utworu muzycznego jest pewnym indywidualnym przebiegiem rozwijający się w czasie i jednoznacznie w nim umiejscowionym.
2. Każde wykonanie utworu muzycznego jest przede wszystkim procesem akustycznym.
3. Każde wykonanie jest jednoznacznie umiejscowione w przestrzeni.
4. Każde wykonanie utworu muzycznego jest nam dane w słuchaniu, a więc w pewnej mnogości spostrzeżeń słuchowych, przechodzących w sposób ciągły jedno w drugie.
5. Poszczególne wykonanie tego samego utworu muzycznego przez różnych wirtuozów lub nawet przez tego samego różnią się zwykle między sobą nie tylko swą indywidualnością, swym położeniem w czasie i przestrzeni, lecz także różnymi jakościowymi właściwościami, np. barwą tonów, tempem, szczegółami dynamiki, wyrazistością poszczególnych motywów itp.
6. Każde poszczególne wykonanie utworu muzycznego jest jako przedmiot indywidualny pod każdym względem jednoznacznie pozytywnie określone.

Skoro zatem mamy do czynienia z ogromną indywidualnością interpretacji dzieł muzycznych w ich wykonaniach, nasuwa się wniosek, iż w odczytywaniu zapisanego dzieła istnieje pewna „sfera tego co obojętne”⁸⁷. Ciężka do zdefiniowania w zakresie granic (wszak nie nazwalibyśmy którejś z arii Królowej Nocy wykonanej przez męski głos basowy oryginalnym dziełem W.A. Mozarta), jednak niewątpliwie istniejąca przestrzeń, w której dzieło poddaje się interpretacji czy nawet drobnym zmianom bez szkody czy kontrowersji wobec kompozytorskiego zamysłu utworu. Duże pole do działań interpretacyjnych dają z pewnością niedźwiękowe momenty dzieła, takie jak: jego struktura czasowa, organizacja fraz, przestrzeń w której dzieło ma zabrzmieć, czy w końcu – wychodząc już poza muzykę absolutną – program utworu bądź jego warstwa literacka. W przypadku formy operowej (która to nie jest już formą czysto muzyczną) elementem bardzo istotnym staje się libretto i jego czytelność. Nie bez znaczenia pozostaje fakt,

⁸⁶Tamże, s. 13–18.

⁸⁷Tamże, s. 27.

czy dzieło wykonywane jest w wersji scenicznej, czy – jak w przypadku omawianej w niniejszej dysertacji opery *Barbara Radziwiłłówna* – w wersji koncertowej, z orkiestrą na scenie, z jej pełnym, bardzo obecnym, bliskim brzmieniem. W przypadku dzieł odkrytych na nowo i wykonywanych po dziesiątkach lub setkach lat, w obliczu braku praktyk i tradycji wykonawczych oraz braku obecności kompozytora, ogromna odpowiedzialność spoczywa na interpretatorach. Z jednej strony utwór wykonany być musi w sposób jak najbliższy zamysłowi kompozytora, z drugiej zaś sami kompozytorzy niejednokrotnie korygowali swoje dzieła po ich pierwszym wykonaniu (na przykład w zakresie formy bądź instrumentacji – aby uczynić balans pomiędzy warstwą orkiestrową a wokalną korzystniejszy dla przejrzystości tej drugiej – oraz libretta). Nie wszyscy jednak dostąpili możliwości większej liczby serii przedstawień, aby takie poprawki wprowadzić (przykładem Henryk Jarecki i jego *Barbara Radziwiłłówna*). Rolą wykonawców staje się zatem przedstawienie dzieła w sposób zgodny z własnym sumieniem artystycznym i najlepszymi intencjami pokazania go w odsłonie jak najbardziej korzystnej. Interpretacja powinna być poparta dogłębną wiedzą na temat wykonawstwa danej formy, znajomością partytury, oraz próbą zrozumienia intencji kompozytora, a ewentualne korektury czy skróty (tak jak w przypadku omawianej opery) uzasadnione zrozumieniem konkretnego kontekstu koncertowego (przestrzeń, wykonanie „niesceniczne”, różnice w budowie instrumentów na przestrzeni lat, balans pomiędzy poszczególnymi sekcjami orkiestrowymi, bądź orkiestrą i solistą itp.) i dalekie od artystycznej samowoli.

Operę wykonano w wersji koncertowej 13 marca 2022 roku w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej.

Kierownictwo muzyczne, dyrygentka – Marta Kluczyńska

Przygotowanie chóru – Mirosław Janowski

Dyrektor ds. obsad – Izabela Kłosińska

Reżyseria światła – Tomasz Mierzwa

Projekcje video – Jędrzej Bączyk

Orkiestra i Chór Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Obsada:

Królowa Bona Sforza – Monika Ledzion-Porczyńska

Zygmunt August – Łukasz Załęski

Gasztołd, Wojewoda Trocki – Szymon Mechliński

Barbara Radziwiłłówna – Izabela Matuła

Jan Ocieski, Kanclerz – Szymon Kobyliński

Książę Radziwiłł – Wojciech Gierlach

Piotr Kmita – Szymon Raczkowski

Górka – Piotr Maciejowski

Luzzi – Zuzanna Nalewajek

Palli – Magdalena Stefaniak

Montio, Doktor Włoch – Łukas Jakobski

Stańczyk – Wojciech Parchem

W tym rozdziale materiałem wyjściowym jest przepisana, zredagowana partytura. Przytaczając konkretną wysokość dźwięku, zarówno w przypadku partii wokalnych, jak i instrumentalnych, podano zawsze wysokość brzmiącą (po ewentualnej transpozycji).

5.1 Wybór obsady solistów wykonujących główne partie

Pierwszy i najważniejszy etap pracy podczas podejmowania decyzji o doborze obsady solistów śpiewaków do wykonania opery to analiza partytury. Kluczowe jest przestudiowanie partii wokalnych pod kątem ich rozmiarów, *tessitury* oraz kontekstu, w którym zostały umieszczone (charakter dramaturgiczny kreowanej postaci i jej linii wokalne, faktura orkiestrowa towarzysząca wykonaniu). Kolejną wskazówką, ważną szczególnie w przypadku dzieł odkrywanych na nowo, które nie posiadają ciągłości życia scenicznego, tradycji wykonawczych i nie są obecne w świadomości repertuarowej współczesnych wykonawców, jest przestudiowanie obsady solistów wybranych przez kompozytora do prawykonania dzieła. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, czym kompozytor był – czy też mógł być w czasie tworzenia – zainspirowany. Henryk Jarecki oprócz komponowania prowadził także bardzo intensywną działalność dyrygencką, co nie mogło pozostać bez wpływu na wybory kompozytorskie. W repertuarze teatru

hr. Skarbka, oprócz repertuaru polskiego, najliczniejszą część stanowiły dzieła włoskie z operami Giuseppe Verdiego na czele, opery heroiczne Meyerbeera, czy werystyczne Mascagniego i Leoncavalla⁸⁸. Jarecki wprowadził po raz pierwszy na polską scenę trzy wczesne dzieła Ryszarda Wagnera⁸⁹ (*Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Rienzi*). Jednym z tytułów, którym kompozytor na przestrzeni lat dyrygował wielokrotnie – także podczas pracy nad operą *Barbara Radziwiłłówna* (partytura ukończona w 1988 roku) – jest *Aida* Giuseppe Verdiego⁹⁰. W grudniu 1892 roku oraz styczniu 1893 roku, czyli tuż przed premierą *Barbary Radziwiłłówny* (prawykonanie 18 marca 1893 r.), poprowadził spektakle opery Verdiego z obsadą śpiewaków w głównych partiach dokładnie taką, jaka zaproszona została do prawykonania i jego opery: *Aida* (Barbara Radziwiłłówna) – Maria Pawlików-Nowakowska, *Amneris* (Bona Sforza) – Gemma Bellincioni, *Radames* (Zygmunt August) – Aleksander Myszuga, *Amonasro* (Stanisław Gasztołd) – Rudolf Bernhardt⁹¹. Jest to zatem bardzo czytelna wskazówka, w jaki sposób kompozytor myślał o partiach wokalnych w swym dziele.

Aby zachować logikę w opisywaniu zagadnień związanych z różnymi typami głosu (*Stimmfach*), używam systematyki utworzonej i opisananej w 1951 roku przez niemieckiego dyrygenta i muzykologa Rudolfa Kloibera⁹², która w drugiej połowie XX wieku stała się podstawą rozważań nad odpowiednim obsadzaniem partii operowych.

5.1.1 Barbara Radziwiłłówna

Tytułowa bohaterka dramatu zostaje wprowadzona do akcji po raz pierwszy w ósmej scenie pierwszego aktu. Jej nadejście przepowiadają dźwięki harfy, które do końca opery będą towarzyszyć Barbarze, symbolizując jej niewinność i czystość intencji. Już początkowa, liryczna fraza heroiny (takty 753–764), w której wyraża prośbę o pomoc, zawiera w sobie sekstowy skok na dźwięk as², a jej ambitus osiąga rozpiętość decymy wielkiej. O przeznaczeniu partii przesadzają krótkie interwencje z początku drugiego aktu wyrażające desperację żony przy łożu

⁸⁸B. Maresz, M. Szydlowska, *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie 1886-1894*, Univeritas, Kraków 1993; *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie 1894-1900*, Kraków 2005.

⁸⁹E. Wąsowska, dz.cyt.

⁹⁰B. Maresz, M. Szydlowska, dz.cyt.

⁹¹Tamże.

⁹²R. Kloiber, *Handbuch der Oper*, Bärenreiter, 9., erweiterte, neubearbeitete Auflage, 2002.

śmierci męża, oparte na dużych skokach interwałowych (takt 55, 56 – a¹ na g², oraz 59, 60 – c² na b²), a przede wszystkim aria z drugiego aktu – *Gaśnie zmęczony duch*, oraz następujący po niej obszerny duet Barbary i Zygmunta. Aria wymaga od wykonawczyni umiejętności prowadzenia frazy *legato* w niskim rejestrze (pierwsza fraza – akt 2, scena 5, od taktu 451) oraz w średnicy (od taktu 468). Następnie pojawia się mazur (muzyka za sceną od taktu 505), do którego dołącza Barbara z *quasi parlando* w niskim rejestrze (t. 538, 539) i lamentem za utraconą radością życia (od taktu 542). Od taktu 550 kompozytor wprowadza nowy materiał muzyczny o odmiennym charakterze (bohaterskie rytmy punktowane w partii wokalne) i gęstszej fakturze orkiestrowej. Aria kończy się frazą zakończoną w wysokiej *tessiturze*, utrzymanym długi dźwiękiem h² a następnie a² (od taktu 582). Od razu po trudnej arii następuje duet, który wymaga od solistki doskonałego technicznego opanowania sztuki wokalne. Musi pokazać liryczne walory swojego głosu (na przykład fraza od taktu 626 przy akompaniamencie harfy i skrzypiec solo) i umiejętność odzwierciedlania głosem skrajnych emocji, zmieniających się co kilkanaście taktów (architektonika duetu bazuje w dużej mierze na zestawianiu ze sobą różnych materiałów dźwiękowych, bez uprzedniego przygotowania zmiany). Najbardziej wymagające wokalnie są jednak długie, kantylenowe frazy utrzymane w wysokiej *tessiturze* przy akompaniamencie pełnej orkiestry (t. 720–737), oraz karkołomne skoki interwałowe (na przykład z f¹ na h²) w szybkim tempie w końcowej części duetu, czyli gdy głos pracuje nieprzerwanie już od około dwudziestu minut (*Vivace* od taktu 838). Akt trzeci, w którym kompozytor przeznaczył tytułowej bohaterce kolejną arię (*Modlitwa Barbary* czyli aria „reminiscencji” analizowana w poprzednim rozdziale), oraz czwarty, z finałową sceną umierania, nie przynosi innych wymagań głosowych niż te, które wysoko postawione były w akcie drugim. Wszystkie omawiane umiejętności wokalne (zdolność prowadzenia frazy *legato*, duża nośność głosu, możliwość wykonywania fraz dramatycznych o charakterystycznych dużych skokach interwałowych oraz cała paleta barw w głosie, dzięki której możliwe będzie pokazanie skrajnych nastrojów), które posiadać musi wykonawczyni partii Barbary Radziwiłłówny w operze Henryka Jareckiego wskazują, iż przeznaczona ona jest na głos z kategorii pomiędzy liryczną a dramatyczną (*Zwischenfach*), który Rudolf Kloiber nazywa *Jugendlich-dramatischer Sopran*⁹³ bądź

⁹³Tamże, „*Jugendlich-dramatischer Sopran* – Lyrische Sopranstimme mit größerem Volumen, die auch dramatische Höhepunkte gestalten kann”, s. 898.

sopran dramatyczny⁹⁴ z umiejętnością prowadzenia kantyleny. Diagnozę tę potwierdza wybór solistki przy prawykonywaniu dzieła.

Pierwszą odtwórczynią roli Barbary z opery Henryka Jareckiego była dobrze znana i uwielbiana przez lwowską publiczność Maria Pawlików-Nowakowska⁹⁵ – sopran dramatyczny, ale z lirycznym odcieniem i zdolnością koloratury. W swojej karierze wokalne wykonywała m.in. takie partie jak: Rachela z *Żydówki* Jacques’a Halévy’ego (debiut sceniczny w 1889 roku), Gioconda z opery Amilcare Ponchiello, Małgorzata z *Fausta* Ch. Gounod’a czy Leonora z *Trubadura* G. Verdiego, które przeznaczone są według Rudolfa Kloibera na *Jugenlich-dramatischer Sopran* (jednocześnie, wg Kloibera, z uwagi na koloratury zapisane w partiach Małgorzaty i Leonory mogą być one wykonywane także przez koloratury dramatyczne). Ulubienica lwowskiej widowni występowała jednak głównie w rolach przeznaczonych na sopran dramatyczny, takich jak: *Halka* Stanisława Moniuszki, Amelia z *Balu maskowego* G. Verdiego, Walecyna z *Hugenotów* Giacomo Meyerbeer’a, Santuzza z *Rycerskości wieśniaczej* Pietro Mascagniego czy *Aida* z opery Verdiego⁹⁶.

5.1.2 Bona Sforza

Pojawienie się królowej zwiastuje burzliwy motyw orkiestrowy, który kompozytor stosuje po raz pierwszy już we wstępie do opery (akt 1, od taktu 7). W szóstej scenie pierwszego aktu słyszymy go w tej samej instrumentacji (na tle *tremolo* zapisanego w partii pierwszych i drugich skrzypiec oraz fletów, obojów i klarnetów w dynamice forte – bohaterskie, o punktowanych rytmach interwencje niższych sekcji smyczkowych, dętych drewnianych oraz waltorni i puzonów). Bona pojawia się wówczas na scenie i choć jeszcze nic nie śpiewa, słuchacz czuje mocno jej obecność i intencje z powodu wspomnianego, wyrażnie wartościującego materiału muzycznego oraz komentarza Stańczyka w takcie 711 pierwszego aktu – „Patrzcie, to strach nasz przeszedł”. Sforza zaczyna swą wypowiedź dopiero w takcie 780, odpowiadając na prośbę Barbary frazą w średnicowej *tessiturze*, ale zakończoną nisko, czyli sugerującą, iż wykonawczyni partii musi posiadać nośny dolny rejestr głosu. Rozmowa tocząca się pomiędzy protagonistami wskazuje wyraźną różnicę w traktowaniu ich linii wokalnych przez kompozytora. Barbara to postać

⁹⁴Tamże, „*Dramatischer Sopran – Voluminöse, metallische Stimme; große Durchschlagskraft*”, s. 898.

⁹⁵A. Wypych-Gawrońska, dz.cyt.

⁹⁶B. Maresz, M. Szydłowska, dz.cyt.

o młodym wieku, niewinna – przypisany jest jej zatem głos wyższy, jaśniejszy. Bona natomiast posiada bardzo wysoki status społeczny, jest doświadczona, przebiegła, intrygująca – głos ma zatem ciemniejszy, meandrujący w niższym rejestrze. W takcie 890 pierwszego aktu ponownie słyszymy instrumentalny, demoniczny „motyw Bony”. Królowa, na stronie, wyjawia swe prawdziwe intencje „Rzec się klei (...), jemu kochanka, mnie panowanie! Jak Bona Sforza chce, tak się stanie!”. Wcześniejsze liryczne, spokojne frazy były tylko polityczno-dyplomatycznym kamuflażem – teraz widzimy prawdziwe oblicze bohaterki, wyrażone muzycznie w dużo bardziej dramatyczny sposób. Linia wokalna nie przekracza jednak g². Bona pojawia się po raz kolejny w akcie trzecim, staje się w nim centralną postacią, a jej partia bardziej wymagająca. W obszernym, dramatycznym duecie z Zygmuntem Augustem (Akt 3, scena 3) *tessitura* w partii matki staje się wyższa, emocje sięgają zenitu, materiał muzyczny wymaga od wykonawcy zarówno umiejętności szybkiego, dramatycznego ataku dźwięku po skoku interwałowym, jak i prowadzenia frazy *legato* w wolnym tempie, w wysokim rejestrze przy gęstej fakturze orkiestrowej (np. fragment od taktu 417 do 486). Jednocześnie po wymagającym duecie, gdy przychodzi wieść o śmierci króla, do partii Bony wracają posuwiste frazy w tempie *lento* w niskim rejestrze (od taktu 782). W czwartym akcie kompozytor przewidział dla bohaterki arię solową. Dowiadujemy się dzięki niej, iż Bona nie jest postacią jednoznacznie złą – kochała, gdy była młoda, lecz ojciec przeznaczył ją dla polskiego króla wbrew jej woli. Warstwa muzyczna i linia wokalna konsekwentnie, jak i w poprzednich aktach, pokazują bliską szaleństwu, ogromną niestabilność emocjonalną bohaterki, przy wykorzystaniu pełnej skali mezzosopranowej. W finale opery, tuż przed śmiercią Barbary (od taktu 669 w akcie czwartym), niewidoczna na scenie Sforza wykrzykuje niemalże słowa satysfakcji z zemsty niczym Ortrud w finale opery *Lohengrin* Ryszarda Wagnera.

Partię Bony Sforzy podczas prawykonania we Lwowie kreowała (w ojczystym języku, w specjalnie dla niej zrobionym tłumaczeniu!) włoska śpiewaczka Gemma Bellincioni. Ta słynna wówczas na świecie diva, występująca regularnie we Lwowie, nazywana była „sopranem dramatycznym”. W ramach owego fachu wykonywała takie partie jak: Santuzza z *Rycerskości wieśniaczej* P. Mascagniego (była jej pierwszą odtwórczynią), czy Salome z opery Ryszarda Straussa, ale także takie, które wymagają umiejętności koloratur – Małgorzata z *Fausta* Gounod’a czy Violetta z *Traviaty* Verdiego. Bellincioni, co zaskakujące, nie stroniła także od partii o dużo niższej *tessiturze*, w których pokazać trzeba mocny i nośny dolny rejestr skali, a które

uznane są (m.in. przez Kloibera)⁹⁷ za typowe role dla dramatycznego mezzosopranu bądź altu. W samym Teatrze Skarbkowskim wcielała się, w ramach niższego fachu, w takie role jak: Amneris z *Aidy* i Azucena z *Trubadura* Verdiego, Laura z *Giocondy* A. Ponchiello czy Carmen z opery Bizet'a⁹⁸. Świadczy to o niebywalej wszechstronności wokalne włoskiej divy, lecz nie zmienia przeznaczenia partii Bony z opery *Barbara Radziwiłłówna*. A ta, w jednym z manuskryptów partytury⁹⁹, została przez kompozytora opatrzona informacją, iż jest skomponowana na głos mezzosopranowy. Świadczy o tym także ambitus partii (od c¹ do a²) oraz częste korzystanie z dolnego rejestru głosu. Frazy o wysokiej tessiturze oraz ich architektonika potwierdzają, iż jest to mezzosopran dramatyczny.

5.1.3 Zygmunt August

Młody królewicz staje w centrum konfliktu zarysowanego pomiędzy matką a wybranką serca. Jego tenorowa partia, w którą wpisano dwie arie solowe, dwa obszerne duety, oraz ensemble należy do najbardziej rozbudowanych w operze. W początkowej fazie dzieła przedstawiony jest on jako niewinny, naiwny młodzieniec, zmanipulowany przez matkę. Jego sielankowa aria z pierwszego aktu, pomimo pojawiającego się już w librecie tematu tęsknoty za polem bitwy (ten przy akompaniamencie orkiestry o gęściej zakomponowanej fakturze – takty 396–436), jak i reszta linii wokalnych w pierwszym akcie, charakteryzują się wysoką *tessiturą*, ale bez użycia skrajnych rejestrów tenorowej skali czy dużych skoków interwałowych. W drugim akcie traktowanie partii jest podobne, choć w kolejnej arii (*Jaka dziwna zmiana duszy...*) afekt zaczyna być wyrażany w bardziej burzliwy sposób (takt 165 – sekstowy skok na as¹, słowo „cierpieć”, takt 195 – oktaowy skok na b¹, słowo „żał”). Dominująca jest jednak potrzeba śpiewnego, intensywnego prowadzenia linii wokalne w charakterze *legato*. Wszystkie te cechy, zarówno postaci, jak i przeznaczonych dla niej fraz wokalnych w pierwszych dwóch aktach opery, wskazują głównie na liryczne traktowanie głosu¹⁰⁰ z potencjałem rozwoju bądź przemiany bohatera. Przełomowym okazuje się duet Zygmunta z Boną z trzeciego aktu, w którym to syn ostatecznie przeciwstawia się matce. Kompozytor sięga po niższe rejestry tenorowej skali (takt 442) czy

⁹⁷R. Kloiber, dz.cyt.

⁹⁸B. Maresz, M. Szydłowska, dz.cyt.

⁹⁹Biblioteka Narodowa, Mus. 3278/1-4.

¹⁰⁰F. Martienssen-Lohman, *Der Opernsänger, Berufung und Bewährung*, Schott, 1943 – „Intensität der Linie, in Schmelz und Üppigkeit des Legato, im Hinreissenden der Kantilene liegen”.

punktowane rytmy pomagające wyrazić gniew i desperację (od taktu 393). Kantylena i liryzm z pierwszej części opery znikają także, gdy po wspomnianym duecie na scenie pojawia się Barbara (od taktu 659). To już nie niewinne uczucie, a wyzwolony nareszcie wybuch namiętności pomiędzy parą kochanków zapisany meandrującą melodią w tempie *alla breve*. Obserwujemy zatem charakterologiczny rozwój postaci, który wyrażony jest także w stopniowym, coraz bardziej dramatycznym traktowaniu partii wokalne¹⁰¹.

Pierwszym wykonawcą partii Zygmunta Augusta był Aleksander Myszuga (pseud. Alessandro Filippi), który oprócz wykonywania repertuaru polskiego (Jontek, Stefan, Kirkor, Janek) zdobył uznanie na największych scenach operowych (Mediolan, Berlin, Paryż, Wiedeń, Petersburg) prezentując repertuar światowy. Znakomicie pokazywał się w partiach lirycznych¹⁰²: Nemorino z *Napój miłosnego* G. Donizzetiego, Leński z *Eugeniusza Oniegina* Piotra Czajkowskiego czy Alfredo z *Traviaty* i Duca z *Rigoletto* Verdiego, jak i bohaterów, a przez Rudolfa Kloibera zaklasyfikowanych jako partie przeznaczone na *Jugenlicher Helden*¹⁰³, takich jak: Radames z *Aidy* Verdiego, Cavaradossi z *Toski* Giacomo Pucciniego, Max z *Wolnego strzelca* C. Webera czy Lohengrin z opery Ryszarda Wagnera.

5.1.4 Stanisław Gasztołd

Pierwszy mąż Barbary Radziwiłłówny pokazany jest przez Jareckiego jedynie w akcie drugim, lecz w jego partię – utrzymującą się w wysokiej *tessiturze* barytonowej – wpisana jest cała paleta emocji. Gasztołd umiera, widzimy go na łożu śmierci, wspominającego dawne czasy. To wierny królowi, szlachetny wojak i myśliwy. Jest słaby, ale myśl o dawnych podbojach co chwilę wlewa w niego szaleńczą energię. Na początku aktu, gdy jest sam z żoną, wyznaje w pięknej kantylenowej frazie – akompaniowanej trąbkowymi i waltorniowymi sygnałami wojenno-myśliwskimi – żal z powodu nadchodzącego końca – „Dłoń ta kopii już nie skruszy, nie powiedzie konia w dal (...) mnie nie ciągnąć w ciemny bór, ni do boju, ani w knieje by myśliwym dawać wzór”. Jednak gdy z odwiedzinami przychodzi następca tronu, Gasztołd ożywia się i w rytmie poloneza wyraża swą wdzięczność i uniżoność. Partia wokalna staje się bardziej ruchliwa, a zapisane w niej skoki interwałowe większe. Po krótkim powrocie świadomości,

¹⁰¹ Tamże.

¹⁰² R. Kloiber, dz.cyt.

¹⁰³ Tamże.

wojewoda całkiem zatapia się w burzliwych wspomnieniach z pól bitewnych i polowań. Fragmenty jego arii przypominają w charakterze i instrumentacji (akt 2, *Allegro* od taktu 387) partie wokalne Amonasra z opery *Aida* Giuseppe Verdiego (akt 3, duet Aida, Amonastro, *Allegro* od litery K). Chromatyczne, szesnastkowe pochody zapisane w partiach instrumentów smyczkowych oraz dętych drewnianych, przy ósemkowym akompaniamencie instrumentów dętych blaszanych dodają dramatyzmu, oraz wymagają od solisty głosu o dużej nośności w obydwu powyższych przykładach. Aria Gasztołda, niczym Miecznika z drugiego aktu opery *Straszny dwór* Stanisława Moniuszki, zakończona jest uroczystym motywem polonezowym dającym jednoznaczny wyraz szczerych uczuć patriotycznych bohatera (akt 2 od taktu 446).

Partię Stanisława Gasztołda prawykonał Rudolf Bernhardt, którego w latach 1891–1893 można było usłyszeć na scenie Teatru Skarbinkowskiego bardzo często¹⁰⁴. Do wykonywanych przez niego partii należały takie, które według Kloibera przypisane są fachowi *Kavalierbariton*: Walenty w operze *Faust* Gounod’a, Escamillo z *Carmen* Bizet’a, Nevers z *Hugenotów* Meyerbeer’a, Renato z *Balu maskowego* czy Germont z *Traviaty* Verdiego (u Kloibera Germont – *Kavalierbariton/Heldenbariton*), ale także partie charakterystyczne dla głosu *Heldenbariton*: Alfio z *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego, Hr. Luna z *Trubadura*, Amonasro z *Aidy* czy Rigoletto z opery Verdiego (ostatnia partia określana u Kloibera *Heldenbariton/Charakterbariton*)¹⁰⁵.

Kreowanie roli Gasztołda w operze Henryka Jareckiego, podobnie jak w przypadku partii Zygmunta Augusta, wymaga zatem łączenia umiejętności głosowych typowych dla różnych fachów wokalnych. W tym przypadku jest to *Kavalierbariton* i *Heldenbariton* bądź, używając innej nomenklatury tzw. „baryton verdiowski”.

5.2 Skróty

Skróty zastosowane w operze opisywane są w następujący sposób:

- numery usuniętych taktów w poszczególnych aktach (np. 377–388 – pierwszy niegrany

¹⁰⁴B. Maresz, M. Szydłowska, dz.cyt.

¹⁰⁵R. Kloiber, dz.cyt.

takt – pierwszy grany takt),

- informacja na temat narracji muzycznej i/lub dramaturgicznej w odrzuconym materiale, oraz powód podjęcia decyzji o skrócie,
- opis korekt harmoniczných, melodycznych i rytmicznych wymuszonych przez skrót.

W partyturze zaznaczono wszystkie skróty kolorem brązowym.

AKT 1

Skróty poczynione w pierwszym akcie opery obejmują pojedyncze frazy, których brak nie odziera dzieła z istotnej treści muzycznej bądź literackiej. Czynią za to formę i dramaturgię bardziej zwartą i wspomagają szybsze dojścia do kulminacji czy point.

1. Takty 377–388 – nowy materiał muzyczny, nieprzetwarzany, niecytowany w innych miejscach opery o charakterze epilogu pierwszej części arii Zygmunta. Opisuje zadumę bohatera nad swym pochodzeniem („Kocham konia kord”), które to będzie przedmiotem rozważań w finale arii. Skrót wymaga korekty instrumentacyjnej; w takcie 388 przeniesienia akordu *Es-dur* z instrumentów dętych drewnianych (nie grają w ostatnim takcie przed skrótem) do skrzypiec i altówek (ósemka na pierwszą miarę taktu), oraz dostosowania rozwiązania w waltorni pierwszej i drugiej (z oktawy na dźwięku *d* przed skrótem na *b* i *g* w oktawie małej po skrócie, by wspomóc harmonicznie instrumenty smyczkowe).

2. Takty 491–507 – przed finałem sceny IV powraca wykorzystany już wcześniej materiał muzyczny *scherzando* opisujący frywolność włoskich dworów. Spowalnia on rozwój dramaturgiczny i dążenie do kulminacji. Przejście na takt 507 (*Animato*) przenosi słuchacza płynnie do pointy sceny. Palli po skrócie kończy swą kwestię na dźwięku *a'*, w waltorniach dopisano pełen akord *A-dur* (ćwierćnuta na pierwszą miarę taktu 507), aby rozwiązać figurę rytmiczną sprzed skrótu oraz wspomóc harmonicznie pierwszą miarę taktu 507.

3. Takty 574–585 – skrót ten pozbawia nas dramaturgicznie jednego z dowcipów Stańczyka. Ten jednakże ma podwójną pointę i wystarczającą informacją dla odbiorcy jest pozostawiony materiał. Unikamy natomiast przedłużania rozmowy pomiędzy Zygmuntem a Stańczykiem,

która – szczególnie w partii błażna – ma charakter *quasi parlando* i melodycznie nie stanowi interesującego materiału. Po skrócie występuje także tonacja *C-dur* (jak w przypadku bez *vide*), więc pozostawiono układ akordu i jego instrumentację częściowo jak w pierwszym wyciętym takcie (klarnety, pierwsze i drugie skrzypce, altówki – jak w takcie 574, ale zmiana wartości nuty na ósemkę), a częściowo jak w pierwszym granym po skrócie (flety, oboje, waltornia 3 i 4). Fagoty oraz waltornia 1 i 2 w takcie 574 nie grają.

4. Takty 658–669 – powód skrótu jak w poprzednim przykładzie. W tym przypadku jednak konieczna jest większa ingerencja harmoniczna w związku z potrzebą modulacji do tonacji *g-moll*¹⁰⁶.

5. Takty 734 (od czwartej miary taktu)–745 (od czwartej miary taktu) – chór oraz soliści po raz kolejny wyrażają oburzenie (*a capella*) z powodu braku audiencji u Królowej Bony. Fragment nie wnosi nowej treści dramaturgicznej oraz dostarcza trudności wykonawczych. Przed skrótem orkiestra kończy na trzecią miarę taktu (kotły nie grają już sześćdziesięcioczwórek). Chór oraz soliści nie śpiewają nic po skrócie.

6. Takty 835–849 – wypowiedź Bony skierowana do Barbary. Ominięcie jej pozwala przejść od razu do moralitetu, który wygłasza królowa: „Bóg wie jeden co prawdziwe, On przeznaczył los przed wieki”. Brak tej frazy nie wpływa na dramaturgię oraz nie wymaga zmian instrumentalnych.

¹⁰⁶ Zob. partytura.

AKT II

Akt drugi składa się z dobrze zakomponowanych arii solowych oraz niedużych scen ensemblovych i nie wymaga dużej ingerencji pod względem skrótów. Wyjątkiem staje się obszerny, finałowy duet Barbary i Zygmunta. Jest on rozbudowany formalnie, bardzo wymagający od strony wokalne i w dodatku umiejscowiony w narracji po trudnych ariach solowych obojga bohaterów. Figury rytmiczne i melodyczne zapisane w akompaniamencie orkiestry sugerują często, a wręcz wymuszają tempa spokojne, co czyni materiał tym trudniejszym dla solistów śpiewaków.

1. Takty 738–772 – podczas pierwszych szesnastu taktów oboje bohaterowie śpiewają melodię *unisono*, opartą na powtórzeniach tego samego dźwięku i prostej progresji. Druga połowa usuniętego fragmentu to nowy materiał muzyczny, który nie będzie wykorzystywany w dalszym przebiegu formy. Konieczny jest powrót na takt 772, gdyż zawarta tam fraza muzyczna będzie obiektem reminiscencji w drugiej arii Barbary (akt 3).

2. Takty 780–827 – Zygmunt po raz kolejny zwierza się z rozterek związanych z podwójnym pochodzeniem („W lackiem ja życiu płynął włoskiem wiosłem”). W Barbarze budzą się wyrzuty sumienia związane z zalotami Zygmunta w czasie gdy jej mąż umiera, co uznać można za ciekawe dramaturgicznie. Jest to niestety jedyny fragment przed wymagającym wokalnie finałem duetu, którego usunięcie nie zaburza formy i nie pozbawia nas kulminacji. Zrobiona została korekta harmonii po skrócie – dźwięk *h* grany przez drugi klarnet oraz sekcję altówek zastąpiono dźwiękiem *b*, co powoduje zmianę akordu molowego z sekstą na akord zmniejszony.

AKT III

1. Takty 180–193 – po zarzutach postawionych Bonie przez Górkę „To syn dla Was, nie dla kraju...” August przyjmuje na siebie winę i przyznaje się, iż otrzymał „niewieście wychowanie”. Jako iż jest to temat obecny w librecie wiele razy, skrót ten nie odziera dzieła z istotnych

treści. Po skrócie Bona komentuje wypowiedź Górki śpiewając „Cóż za słowa” co jest wystarczającym podsumowaniem tematu. Nie zastosowano zmiany harmonicznej – po skrócie pojawia się akord *cis-moll* (w przypadku wykonania całości materiału byłby to *e-moll*), który staje się rozwiązaniem poprzedzającego *Fis-dur*. Dostosowania w takiej wersji wymaga natomiast linia wokalna Górki (kończy swą frazę po skrócie). Zmienione w niej zostały dwa ostatnie dźwięki na *gis* (czyli melodia na koniec opada), a rytm pozostał ten sam.

Dwa kolejne skróty zastosowano w rozbudowanym, burzliwym duecie Bony i Augusta. Pierwsza część sceny poświęcona jest jeszcze tematowi poruszonemu wcześniej przez Górkę („nie-wieście” wychowanie Augusta, brak zainteresowania z jego strony sprawami kraju). Syn zarzuca matce premedytację działań: „O nie, Królowo, nie o mnie troska (...) to była tylko intryga włoska, boś sama panowa chciała”. W drugiej części duetu słyszymy już rozmowę o Barbarze – tu Bona wielokrotnie wyraża swój absolutny sprzeciw wobec związku syna z kasztelanką, dochodzi do kłótni pomiędzy protagonistami. Podobnie, jak w przypadku duetu Barbary i Augusta z aktu drugiego i ten duet jest wymagający od strony wokalne, zatem skróty ułatwiają jego wykonanie, oraz usprawniają przebieg narracji muzyczno-dramaturgicznej.

2. Takty 363–382 – Bona wyjawia, iż wie o miłości syna do Barbary, skrócenie tej frazy zbliża nas do kulminacji duetu. Nie są tu potrzebne zmiany harmoniczne. W takcie 363 usunięta została oktawa z partii pierwszego i drugiego fagotu (ponieważ w tych głosach są pauzy w pierwszym takcie po skrócie). W takcie 382 usunięto ósemki zapisane na pierwszą miarę taktu w partii pierwszego fletu, oboju oraz klarnetu (ponieważ w tych partiach są pauzy przez skrótem). Zygmunt kończy słowo „miłości” po skrócie, zmieniając rytm na dwie „ósemki” (z powodów harmonicznym i wyrazowym).

3. Takty 446–466 – dalszy ciąg kłótni matki z synem. W tej części duetu tematem niezgody jest Barbara. Powód skrótu jw. Ingerencja harmoniczna nie jest potrzebna. W takcie 445 materiał zapisany w partii orkiestry został usunięty. Bona śpiewa *a capella*, co nie tylko ułatwia połączenie materiału, ale także wspomaga dramaturgię i klarowność partii wokalne (zapisana jest w niskim rejestrze głosu, którego dostateczną słyszalność często trudno osiągnąć). Królowa kończy słowo „rachubę” po skrócie. August zaczyna swoją frazę z taktu 466 na drugą jego połowę (rytm zmieniony na trzy „ćwierćnuty”, konieczna zmiana libretta – tenor zaczyna od słowa „Boże”). Po skrócie, na pierwszą miarę taktu w partii pierwszych i drugich skrzypiec, oraz altówek zapisane są „ćwierćnuty”, które tworzą akord *C-dur*. Zostały one przeniesione

o oktawę w dół, korespondując tym samym lepiej z ostatnimi dźwiękami partii Bony.

AKT IV

W ostatnim akcie opery zastosowano jeden, obszerny skrót w scenie trzeciej.

1. Takty 270–343 – widowiskowy fragment o walorach głównie scenicznych – pochód z orszakiem. Książęta pruscy składają hołd nowemu królowi polskiemu. Materiał nie wnosi nic nowego do narracji dramaturgicznej. W przypadku koncertowego wykonania dzieła nie spełnia zamierzonej przez kompozytora roli. Skrót wymaga korekty dźwiękowej. Po frazie chóru śpiewanej „a capella” („Niech żyje Zygmunt August...”), w takcie 269, oktawa zapisana w partii trąbek na dźwięku *h* razkreślne oraz *h* małe, zostaje przeniesiona o tercję wielką w dół na dźwięki *g*. Po skrócie (takt 343) usunięte zostało współbrzmienie zapisane w partii orkiestry na pierwszą miarę taktu, jedynie trąbki grają ćwierćnutę, kończąc swój oktawowy motyw.

5.3 Korekty instrumentacyjne (inne niż wynikające z zastosowanych skrótów) oraz zmiany dynamiczne i rytmiczne.

Wszystkie korekty dokonane podczas pracy nad wykonaniem dzieła zaznaczone są w partyturze dołączonej do dysertacji w następujący sposób:

Korekty instrumentacyjne – kolor zielony

Korekty dynamiki – kolor czerwony

Korekty rytmiki – kolor niebieski

Ze względu na dużą liczbę zmian w zakresie dynamiki i rytmiki oraz powtarzalność przyczyn ich występowania, szczegółowo opisane w niniejszym rozdziale zostały tylko te z pierwszego aktu. Opis ten wyczerpuje w dużej mierze zagadnienie wprowadzenia korektur z tego zakresu w całym dziele.

5.3.1 Korekty instrumentacyjne (inne niż wynikające z zastosowanych skrótów)

AKT 1

1. Takty 11–13 – usunięto materiał z partii *grancassa e piatti* w celu uzyskania subtelniejszego charakteru i lepszego wydobywania motywu zapisanego w instrumentach dętych drewnianych.
2. T. 95 i 97 – *senza piatti*, gra tylko *grancassa* – nadużywanie talerzy osłabia kulminację wstępu w takcie 102.
3. T. 149, 150, 153, 154, 156, 157 – *senza grancassa e piatti*. Materiał usunięty w celu zachowania odpowiedniego balansu pomiędzy orkiestrą a chórem.
4. T. 175–191 – wycięty materiał w partiach wszystkich instrumentów dętych blaszanych. We fragmencie tym śpiewa tylko chór żeński, a zatem zmiana instrumentacji pomaga zróżnicować charakter także w orkiestrze i zachować odpowiedni balans dynamiczny.
5. T. 192–199 – partie puzonów i tuby usunięte (jw.), trąbki i waltornie zaczynają grać swą partię razem z wejściem chóru męskiego.
6. T. 222, 223, 226, 227 – jak w przykładzie nr 3.
7. T. 232, 236 – *senza grancassa e piatti* – dla większego zróżnicowania dynamicznego w orkiestrze (przebieg ff-p-ff-p ze zmianą co dwa takty) instrumenty perkusyjne podkreślają tylko dynamikę ff.
8. T. 300 i 301 – anulowanie partii puzonów i tuby (niestopliwe brzmienie w danym kontekście instrumentacyjnym).
9. T. 430–436 – w partii kontrabasów dopisany materiał (taki jak w taktach 426–429) dla zachowania logiki dramaturgii pomiędzy orkiestrą a librettem.
10. T. 569 – w partiach puzonów, tuby, kotłów, wiolonczel i kontrabasów wycięta ósemka na drugą miarę taktu (lepszą czytelność przedtaktu granego przez trąbki oraz partii wokalne).
11. T. 607 – *senza grancassa e piatti* (balans).
12. T. 623 – *senza tmb 3 e tuba* (partie tych instrumentów przestają mieć rację bytu wobec dodanej w tym takcie fermaty w partii pierwszej waltorni).

13. T. 628–648 – zgodnie z zapisem partyturowym puzon trzeci i tuba grają *a due*. Ze względu na specyfikę brzmienia współczesnej tuby dokonano zmiany – puzon solo, a tuba gra w tym fragmencie tylko dolną oktawę dwudźwięków.

14. T. 649–701 – zmiany *tutti* na *solo/solo* na *tutti*. W partii wiolonczel zapisane jest w całym fragmencie solo, jednak w taktach 656, 657 oraz 674 (z przedtakterem) do 681 powinna grać cała sekcja wiolonczel. W partii pierwszych skrzypiec zamieniono zaś *tutti* na *solo* od taktu 673 (od trzeciej miary) do taktu 701 dla lepszego brzmienia dialogu z solową wiolonczelą oraz korzystniejszego balansu z solistami.

15. T. 706–708 – *senza grancassa e piatti* (jak w przykładzie nr 1).

16. T. 722 – *senza grancassa e piatti* (zbyt częste użycie tych instrumentów osłabia znaczenie ich stosowania).

17. T. 731 – usunięcie przednutki zapisanej przed trzecią miarą taktu w partiach fletów, obojów i klarnetów (dla lepszej czytelności materiału).

18. T. 878 i 879 – *senza grancassa e piatti* (jak w przykładzie nr 16).

19. T. 926, 927, 930 i 931 – *senza grancassa e piatti* (jak w przykładzie nr 3).

AKT II

1. T. 444 – na pierwszą miarę taktu dodano *piatti a due*. Zabieg ten podkreśla uroczystość i powagę poloneza, który jest tańcem towarzyszącym często partiom wokalnemu Gasztołda – tu w zakończeniu jego arii. Jednocześnie stanowi nawiązanie do tradycji wykonawczej dodawania *piatti a due* w zakończeniu polonezowej arii Miecznika ze *Strasznego dworu* Stanisława Moniuszki.

2. T. 712 i 713 – w partiach instrumentów smyczkowych usunięto materiał zapisany na trzy ostatnie ósemki w takcie. Same instrumenty dęte drewniane i harfa obrazują dźwiękowo dużo lepiej temat opisywany w danym momencie przez solistów (nadzieja, boska łaska, cnota).

3. T. 894–898 – usunięto cały materiał z partii puzonów (niepraktyczna rozbieżność rytmiczna z sekcją altówek). W partii kotłów rytm jaki, jak w partii altówek (trzydziestodwójki zamiast szesnastek).

AKT III

1. Przedtakt do t. 1 – przednutka dodana do drugiej ósemki w partii pierwszego fletu, pierwszego oboju oraz partiach pierwszych i drugich skrzypiec – analogicznie do t. 100 w celu ujednolicenia motywu o charakterze *scherzando*.
2. T. 126 – w partii wiolonczel i kontrabasów błąd kopisty – ćwierćnuta z kropką powinna być na trzecia miarę taktu, tak jak w partiach instrumentów dętych blaszanych, kotłów oraz fagotów.
2. T. 426–445 – *senza grancassa e piatti* (wybór interpretacyjny).

AKT IV

1. T. 385–565 (Mazur) – rozbudowana została partia werbla w celu dodania tańcowi jeszcze więcej charakterystyki. W taktach 542–548 usunięto materiał z partii kotłów, aby bardziej zróżnicować tę frazę instrumentacyjnie.
2. T. 569 i 571 – *senza piccolo*.
3. T. 668 i 669 – *senza grancassa e piatti* (jak w przykładzie nr 1 z aktu 1).
4. T. 682–686 – *senza grancassa e piatti* (aby osiągnąć dynamikę i charakter piano).

5.3.2 Korekty dynamiczne

AKT 1

1. Takty 1–7 – tmb 2 (drugi puzon), zmiana dynamiki p na mp – zapewnia lepszą czytelność trzykrotnie, progresywnie powtórnego motywu granego przez puzony na tle altówek, wiolonczel i kontrabasów w dynamice mf.
2. T. 16–30 – w partii wiolonczel oraz pierwszych skrzypiec – *piano espressivo*.
3. T. 36 – w partii pierwszego fagotu i wiolonczel na drugą miarę taktu zmiana z dynamiki p na fp *crescendo* – po zakończeniu na pierwszą miarę taktu orkiestrowego tutti w dużej dyna-

mice, pozostające z motywem unisono wiolonczele i fagoty nie byłyby słyszalne w wybrzmieniu orkiestry.

4. T. 97 – zmiana dynamiki ff na mf w partii wielkiego bębna – w kolejnym takcie pojawi się *diminuendo* w orkiestrze, więc charakter dynamiczny powinien być opadający.

5. T. 98 – *diminuendo* dla całej orkiestry, także w partii smyczków oraz kotłów.

6. T. 109 – zmiana dynamiki mf w partiach trąbek, puzonów, tuby i kotłów, na p – wejście sekcji dętej blaszanej z kotłami jest wystarczająco obecne nawet w dynamice *piano*.

7. T. 134 – *crescendo* dla całej orkiestry – w partiach waltorni przesunięte z taktu 133 do 134, a w partiach smyczkowych dopisane (tak jak przy powtórzeniu materiału w taktach 206, 207). Celem jest osiągnięcie jednej fali dynamicznej w orkiestrze, która zobrazuje taneczny, sielankowy charakter muzyki. T. 135 tylko mf.

8. T. 139 – *forte* (po uprzednim *crescendo*), ale dla korzystnego balansu pomiędzy sekcjami tylko mf w partiach trąbek, puzonów, tuby i kotłów.

9. T. 140 – *tutti diminuendo* do mp w takcie 141 ze względu na balans z chórem, który tu rozpoczyna swoje śpiewanie.

10. T. 149, 150, 153, 154 – zmiana dynamiki w partiach smyczkowych oraz instrumentów dętych drewnianych z ff na f, oraz w partiach instrumentów dętych blaszanych i kotłów z ff na mf. Powodem jest zachowanie prawidłowego balansu dynamicznego pomiędzy chórem a orkiestrą.

11. T. 156 – *tutti diminuendo*.

12. T. 208 i 212 – zmiana dynamiki f na mf dla całej orkiestry (*crescendo* tylko do mf, aby zachować dobry balans z chórem). W takcie 209 – *decrescendo* dla całej orkiestry.

13. T. 222, 223, 226, 227 – jak w przykładzie nr 10.

14. T. 230, 231, 234, 235 – zmiana dynamiki w orkiestrze z ff na f z powodu balansu.

15. T. 236 – *piano* powinno być we wszystkich partiach orkiestrowych (prawdopodobnie niedopatrzenie kompozytora bądź kopisty).

16. T. 276–279 – w partiach waltorni, trąbek, altówek, wiolonczel i kontrabasów dodane *decrescendo* na każdą pierwszą miarę taktu (zabieg wyrazowy).

17. T. 360 i 361 – zmiana dynamiki w partii harfy z pp na mf (decyzja interpretacyjna).

18. T. 403 i 405 – dodane *crescendo* w partiach wiolonczel i kontrabasów (decyzja interpretacyjna mająca na celu dodanie dramatyzmu).
19. T. 460 – w partiach instrumentów smyczkowych dopisane *fp* na pierwszą miarę taktu (tak jak 4 takty wcześniej dla zachowania analogii).
20. T. 523 (z przedtaktem) i 528 (z przedtaktem) – w partiach instrumentów dętych blaszanych zmiana dynamiki *ff* na *f* (lepszy balans z innymi sekcjami orkiestry).
21. T. 585 – zmiana dynamiki w sekcji smyczkowej (w partii pierwszych i drugich skrzypiec oraz altówek) z *f* na *mf* (dla lepszego balansu ze śpiewaczką).
22. T. 607 – zmiana dynamiki *f* na *mf* w partiach skrzypiec, altówek, oraz instrumentów dętych blaszanych (ograniczenie obecności środkowego rejestru dla lepszych proporcji ze śpiewakiem).
23. T. 609–611 – w takcie 609 w partiach instrumentów smyczkowych dopisano *fp crescendo* na drugą połowę taktu a w takcie 609 zmiana dynamiki w partiach instrumentów dętych drewnianych na *mf* (balans z solistą). W takcie 611 dodano *crescendo* w partii kotłów (zabieg interpretacyjny).
24. T. 651 i 652 – zmiana dynamiki dla wszystkich instrumentów dętych z *mf* na *p* (balans).
25. T. 720–724 – w takcie 720 zmiana dynamiki w partii trąbek z *p* na *mf*. Dalej *crescendo* dla wszystkich instrumentów dętych blaszanych tylko do *f* w t. 722 z przedtaktem (a nie do *ff*). W t. 724 zmiana dynamiki *f* na *p* dla wszystkich grających (balans z solistą).
26. T. 795 – zmiana dynamiki w partii kotłów z *p* na *mf* dla lepszego wydobycia formotwórczego motywu rytmicznego.
27. T. 902 (trzecia miara taktu) i 903 (pierwsza miara) – w partiach trąbek, puzonów i kotłów zmiana dynamiki z *mf* na *p* (balans).
28. T. 918 (trzecia miara) – 924 – zmiana dynamiki dla całej orkiestry z *f* na *mf*, a dla trąbek, puzonów i tuby na *p*.
29. T. 926, 927, 930, 931 – wszystko jak w przykładzie nr 10.
30. T. 934–940 – wszystko jak w taktach 230–236 (przykład nr 14 i 15).
31. T. 946 – zmiana dynamiki dla całej orkiestry na *mf* (balans z chórem).

5.3.3 Korekty rytmiczne

AKT 1

1. T. 648 – zmiana rytmu w partii kotłów, wiolonczel i kontrabasów na triolę trzydziestodwójkową (czyli tak jak w partii skrzypiec i altówek). Prawdopodobnie błąd kopisty.
2. T. 794 – zmiana ostatniej miary w partii trąbek na ćwierćnutę (zamiast trzech ósemek z trioli) oraz ostatniej miary w partii kotłów na tremolo (łatwiej o precyzyjne i czytelne wykonanie).
3. T. 810–817 – zmiana sekstolowej figury rytmicznej zapisanej w partii skrzypiec i altówek na tremolo. Korekta ta pozwala na większą elastyczność agogiczną. Ominięcie pierwszej nuty.
4. T. 882 i 884 – ujednolicona długość wartości rytmicznej na pierwszą miarę taktu – zmiana na ćwierćnutę.
5. T. 957 – zmiana rytmu w partii pierwszych skrzypiec na półnutę i ćwierć, aby stała się melodyczna.
6. T. 964 i 965 – zmiana trzydziestodwójek na końcu taktu na szesnastki w celu uzyskanie lepszej czytelności i precyzji rytmicznej.
7. T. 966 i 967 – zmiana szesnastek w partiach skrzypiec i altówek na *tremolo* – większa elastyczność wyrazowa, możliwość swobodnego traktowania długości ostatniego w akcie akordu.

5.4 Interpretacja temp

Zmiany w zakresie agogiki zostały zaznaczone w partyturze kolorem czarnym.

AKT I

1. T. 93 – *poco piu mosso* – powraca materiał z pierwszych taktów opery, brakuje tu jednak powrotu do *tempo primo*, czyli tempa szybszego niż wynika z partytury, konieczne zatem *piu*

mosso.

2. T. 609 – dodana fermata na drugiej połowie taktu – dla wzmocnienia kulminacji frazy Zygmunta Augusta z wysokim, trzymanym b¹.

3. T. 623 – fermata dopisana w partii waltorni – zabieg interpretacyjny wspomagający przejście pomiędzy dwoma różniącymi się epizodami muzycznymi. T. 624 – zrealizowano *Tempo Maestoso* (jak w partyturze) zdeterminowane wartościami rytmicznymi (triole trzydziestodwójkowe). Od taktu 626 dopisane *poco piu mosso* – triole stają się szesnastkowe, a charakter wyraźnie polonezowy (*Maestoso* o charakterze taktów 624 i 625 w tym kontekście staje się zbyt „ciężkie”).

4. T. 772 – *poco piu mosso* – dodane w celu podkreślenia afektu Zygmunta Augusta.

5. T. 780 – *tempo primo* – w związku z powyższym (przykład 4) *poco piu mosso* potrzebny powrót do tempa pierwotnego na frazie Bony.

6. T. 788 – *poco piu mosso* – dla podkreślenia innego charakteru postaci i wypowiedzianych przez nią słów (Montio – rytmy punktowane, fraza wznosząca, w opozycji do poprzedzającej ją frazy Bony).

T. 795 – *L'istesso tempo* (zamiast *piu lento*) – powraca motyw z pierwszych taktów opery, który, według interpretatorki, powinien za każdym razem brzmieć w zbliżonym tempie.

7. T. 810 – *poco piu mosso* – dla wartości narracji oraz dla płynności linii wokalnej konieczny stopniowy rozwój tempa aż do taktu 818.

8. T. 818 – *meno mosso* – zmiana tematu dramaturgiczno-muzycznego, wymagająca odpowiedniego rozegrania w czasie. Brak nadziei na powrót do zdrowia Gasztołda, ale także pierwsze „wokalne” spotkanie Barbary i Zygmunta.

9. T. 877 – *in tempo (senza meno mosso)* – decyzja interpretacyjna, w związku z którą nie potrzeba już realizować *piu mosso* w takcie 880.

10. T. 888 – *L'istesso tempo (senza piu lento)* – po raz kolejny obserwujemy pewien brak logiki w traktowaniu powtarzających się motywów przewodnich, które zaprezentowane są we wstępie orkiestrowym do opery. Pierwsze 6 taktów dzieła, a zarazem pierwszy motyw, to opadająca progresja wpisana w partie puzonów na tle rytmicznego *ostinato* granego przez altówki, wiolonczelę i kontrabasę w tempie *Agitato*. W takcie siódmym *attacca* rozpoczyna się temat Bony, który oznaczony jest określeniem *Poco meno mosso* w stosunku do motywu poprzedniego.

W takcie 888 nagle to pierwszy motyw opisany jest tempem *Piu lento* w stosunku do poprzedzającego go tym razem motywu drugiego. Decyzja o zachowaniu tego samego tempa jest w związku z tym bardziej logiczna.

AKT II

1. T. 55 – *piu mosso*, tempo poprzedzającej ten takt wypowiedzi Gasztołda zdeterminowane jest konstrukcją i artykulacją figury zapisanej w pierwszych, drugich skrzypcach oraz altówkach. Od taktu 55 zmienia się charakter warstwy orkiestrowej – teraz śpiewa Barbara, wypełniona na chwilę nadzieją. *Piu mosso* wspomaga walory wyrazowe. W takcie 63 następuje powrót do materiału poprzedniego, a zatem do *tempo primo*.

2. T. 273 – *poco piu mosso* – po uroczystym ensambli o charakterze poloneza zmienia się faktura orkiestrowa, a szesnastkowe figury rytmiczne zastąpione zostają mało ruchliwymi ósemkami. Z tego powodu dla większej płynności narracji wprowadzone zostaje *poco piu mosso*.

3. T. 341, 342 – zastosowana proporcja przy zmianie tempa pomiędzy tymi taktami to ćwierćnuta z kropką równa ćwierćnucie w nowym tempie.

4. T. 355, 356 – proporcja temp – ćwierćnuta równa ćwierćnucie.

5. T. 419 – dodana fermata dla wzmocnienia kulminacji

6. T. 428, 429 – proporcja temp – ćwierćnuta równa ćwierćnucie.

7. T. 443 – fermata dodana na trzecią miarę taktu w celu podkreślenia kulminacji

8. T. 646 – *cadenza ad libitum* grana przez koncertmistrza. Muzyk powinien zatrzymać się na trylu na dźwięku *gis*. Dopiero po nim Barbara śpiewa „po-dzie...”. Zakończenie tryla oraz ósemkowe *pizzicato* grane przez sekcję instrumentów smyczkowych zrealizowano jako ósemkę w tempie następnego taktu.

9. T. 659 – *poco piu mosso* – decyzja interpretacyjna związana z narracją duetu

10. T. 674 – *poco piu mosso* – jw.

11. T. 687, 688 – proporcja tempa – ósemka równa ćwierćnucie w nowym tempie.

12. T. 712 – *poco meno mosso* – spowodowane zmianą charakteru oraz kadencyjnym materiałem w partii harfy.

13. T. 837, 838 – proporcja tempa – ćwierćnuta równa ćwierćnucie z kropką w nowym tempie.
14. T. 885, 886 – proporcja tempa – ćwierćnuta z kropką równa ćwierćnucie w nowym tempie.

AKT III

1. T. 50 – *a tempo* – w materiale brakuje powrotu do tempa na frazie Stańczyka, po poprzedzającym ją *meno mosso* w takcie 44.
2. T. 156 – *piu mosso* – motyw Bony, t. 164 – *a tempo* – powrót do poprzedniego materiału.
3. T. 198 – *piu mosso* – dodano dla podkreślenia charakteru Stańczyka.
4. T. 228 – *meno mosso* – dodano dla osiągnięcia w ensambli charakteru *misterioso*.
5. T. 249 – fermata dodana na pauzie wspomaga wyrazowo czytelne wykończenie frazy Bony oraz zmianę materiału muzycznego.
6. T. 476 – *senza poco piu lento* – dodatkowe zwolnienie tempa czyni bardzo wymagające partie wokalne jeszcze trudniejszymi do realizacji.
7. T. 485 – dodana fermata w partii Bony i Zygmunta. Orkiestra kończy grać takt 485 (fermata na kresce taktowej), a soliści realizują fermatę na pauzie (pomiędzy taktami 485 a 486).
8. T. 558 – *poco mosso* – wybór interpretacyjny.
9. T. 632, 633 – proporcja temp – ćwierćnuta równa półnucie z nowego tempa.
10. T. 658, 659 – *senza fermata*.
11. T. 680, 681 – jw.
12. T. 786 – *poco piu mosso* – decyzja interpretacyjna.

AKT IV

1. T. 95, 96 – proporcja temp – półnuta równa ćwierćnucie z nowego tempa.
2. T. 369 – *meno mosso* – zmiana tematu dramaturgiczno-muzycznego, w partiach instrumentów dętych drewnianych pojawia się reminiscencja motywu miłosnego, ale w żałobnym charakterze. Powrót do *tempo primo* w takcie 375 („lecz nie psujmy wesołości”).
3. T. 430 – *senza rit.*

4. T. 512 – *poco piu mosso* – powrót do tempa po mazurowej części B, która naturalnie wymaga więcej czasu i odbywa się w bardziej lirycznym charakterze.
5. T. 550 – *poco piu mosso* – finał Mazura, tradycyjnie interpretowany *alla coda stretto*.
6. T. 564 – fermata dodana na ostatnim dźwięku uroczystego Mazura.

Zakończenie

Podczas trwającej ponad 4 lata pracy nad niniejszą dysertacją udało się sfinalizować wszystkie jej pierwotne założenia – przeanalizować dostępne źródła historyczne, doprowadzić do powstania kompletnej edycji materiałów nutowych, wykonać całe dzieło w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej, przywracając tym samym operę *Barbara Radziwiłłówna* świadomości słuchaczy, i wskazać jej miejsce na mapie rozwoju polskiej szkoły operowej. Celem owych działań nie była jedynie prezentacja archeologicznych znalezisk, ale także ukazanie relacji dzieła z panującą w drugiej połowie XIX wieku w Polsce sytuacją społeczno-polityczną oraz tendencjami stylistycznymi w europejskim teatrze operowym. Perspektywa intertekstualna użyta jako narzędzie analizy pozwoliła zauważyć związki panujące pomiędzy omawianym dziełem a nurtem narodowym, twórczością Stanisława Moniuszki, etnocentryzmem i historyzmem, ale także zdobyczami europejskich szkół kompozytorskich. Zainspirowany twórczością m.in. Giuseppe Verdiego i Ryszarda Wagnera, ale także tematyką historyczną na polu dramaturgii, Henryk Jarecki plasuje się wśród grona kompozytorów, którzy zmienili oblicze polskiego nurtu narodowego w drugiej połowie XIX wieku. Wszystkie jego opery powstały dla jednej z największych wówczas na świecie scen – Teatru hr. Skarbka i są niewątpliwie brakującym dotychczas ogniwem w historii rozwoju rodzimej sztuki po operach Moniuszki. Przez współczesnych oceniane jako nowatorskie, po latach jako „muzyka kapelmistrzowska”, dzieło otrzymało własny głos i szansę na konfrontację z dzisiejszym odbiorcą. Twórczość operowa europejskich kompozytorów drugiej połowy XIX wieku stała się przedpolem do kolejnego etapu reform opery w zakresie harmoniki, formy i dramaturgii, czego w Niemczech dokonał Ryszard Strauss, a na gruncie polskim następcami stali się tacy kompozytorzy jak Karol Szymanowski czy Ludomir Różycki.

Szczęśliwie wszystkie opisane działania nie okazały się jednorazowo wysłaną pocztówką z przeszłości, lecz początkiem cyklu koncertowych wykonanych zapomnianych polskich oper w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej i wzmożenia zainteresowania środowiska muzycznego twórczością Henryka Jareckiego. Oby tendencja ta zataczała jak najszersze kręgi i prowadziła do odkrywania zaginionych skarbów literatury muzycznej. Pracy w owym zakresie wystarczy na życia wielu muzykologów i dyrygentów-badaczy.

Spis tabel

Tabela 1. Spis dostępnych w BN materiałów nt. opery *Barbary Radziwiłłówny* Henryka Jareckiego (bez recepcji dzieła)

Tabela 2. Schemat poglądowy opery *Barbara Radziwiłłówna* Henryka Jareckiego

Bibliografia

Afisz ze zbiorów Biblioteki Narodowej sygnatura DŹS XIXA 6a, „*Barbara Radziwiłłówna*” opera w 4 aktach, a w 6 odsłonach z muzyką Henryka Jareckiego. We wtorek dnia 4. kwietnia 1893 po raz czwarty, Lwów.

Anczyc Władysław, *Duch wojewody, opera komiczna w trzech aktach*, libretto, Kraków, W. L. Anczyc i Sp. 1878.

Biblioteka Narodowa, Mus. 3278/1-4.

Błaszczuk Leon Tadeusz, *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX w.*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964, s. 112.

Chmara-Żaczekiewicz Barbara, Grove music online, <https://www.oxfordmusic-online.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014190>.

Dobrowolski Adam, *Henryk Jarecki i jego Barbara Radziwiłłówna*, Dwutygodnik literacko-społeczny „Myśl”, Kraków, 5 kwietnia 1893 r.

Fabiańska Agnieszka, *Akcja zabezpieczania księgozbiorów i bibliotek w latach 1944–1955*, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, 2024.

„Gazeta Narodowa”, nr 6, 1867.

Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tł. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2014.

Głowiński Michał, *Prace wybrane t. V. Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków, Universitas, 2000, s. 6.

Hasło: *Barbara Radziwiłłówna* [w:] Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Barbara_Radziwi%C5%82%C5%82%C3%B3wna_\(opera\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Barbara_Radziwi%C5%82%C5%82%C3%B3wna_(opera)).

Ingarden Roman, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, PWM 1973, [w:] *Studia z estetyki*, PWN 1958.

Jarecki Henryk, *Barbara Radziwiłłówna. Opera w czterech aktach z prologiem*, libretto, Lwów 1893.

Jedlicki Jerzy, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 1988, s. 26–27.

Kitschman Adolf (prawdopodobnie), *Libretto podług Magnuszewskiego, Barbara Radziwiłłówna, opera w 4-ch aktach z prologiem*, Lwów, Drukarnia Dziennika Polskiego, 1893.

Kloiber Rudolf, *Handbuch der Oper*, Bärenreiter, 9., erweiterte, neubearbeitete Auflage, 2002.

Komorowska Małgorzata, Polska opera narodowa, [w:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku* pod redakcją M. Jabłońskiego, J. Stęszewskiego i J. Tatarskiej, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2000.

Konieczna Aleksandra, *Manru Paderewskiego – kilka uwag o stylu i dramaturgii*, [w:] *Warsztat kompozytorski, wykonawstwo, koncepcje polityczne Ignacego Jana Paderewskiego*, red. W. M. Marchwica, A. Sitarz, Kraków 1991, s. 134–147.

Kozińska Dorota, *Henryk Jarecki*, <https://culture.pl/pl/tworca/henryk-jarecki>.

Kristeva Julia, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

Kuchowicz Zbigniew, *Barbara Radziwiłłówna*, Łódź, Wydawnictwo Łódzkie 1989.

Lech Filip, *Henryk Jarecki. „Barbara Radziwiłłówna”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/henryk-jarecki-barbara-radziwillowna>.

Magnuszewski Dominik, *Niewiasta polska w trzech wiekach – Barbara, jeszcze Gasztołdowa żona*, Poznań, w Księgarni Nowej na ulicy Wrocławskiej N. 36, 1843, akt 3, scena 6.

Maresz Barbara, Szydłowska Mariola, *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie 1886-1894*, Univeritas, Kraków 1993; *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie 1894-1900*, Kraków 2005.

Martienssen-Lohmann Franziska, *Der Opernsänger, Berufung und Bewährung*, Schott, 1943.

Nagranie arii Barbary „Gaśnie zmęczony duch” z II aktu „Barbary Radziwiłłówny” Henryka Jareckiego, kanał YouTube Teatru Wielkiego - Opery Narodowej, https://youtu.be/efUdZ5fboYw?si=RUJ6c5gA_dO_qdgw.

Nagranie arii Gasztołda „Czy Wy znacie nasze knieje” z II aktu „Barbary Radziwiłłówny” Henryka Jareckiego, kanał YouTube Teatru Wielkiego - Opery Narodowej, <https://www.youtube.com/watch?v=KdTimN6n5Kg>.

Nagranie arii Zygmunta „Jaka dziwna zmiana duszy” z II aktu „Barbary Radziwiłłówny” Henryka Jareckiego, kanał YouTube Teatru Wielkiego - Opery Narodowej, <https://www.youtube.com/watch?v=TrKB3ApZGDg>.

Niewiadomski Stanisław, *Henryk Jarecki* (wspomnienie pośmiertne), „Gazeta Muzyczna”, nr 7, Lwów 1919, s. 52.

Niewiadomski Stanisław, *Henryk Jarecki. Wspomnienie pośmiertne*, Gazeta Muzyczna, Lwów, 1 stycznia 1919.

Ordon (Szancer) W., *Stanisław Moniuszko*, „Strzecha” 1872, s. 326–328.

Pacan-Świetlicka Joanna, *Henryk Jarecki* [w:] *Dziedzictwo Muzyki Polskiej*, Portal Muzyki Polskiej, <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/4207-Henryk-Jarecki>.

Pacan-Świetlicka Joanna, *Henryk Jarecki*, <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/4207-Henryk-Jarecki>.

Pacan-Świetlicka Joanna, *Zapomniany kompozytor, zapomniana opera*, „Ruch Muzyczny”, wydanie 8–9, 2022.

Perz Mirosław, *Fragmenty lwowskie. Źródło dzieł Dufaya, Jasquina, Piotra Domarta i Piotra z Grudziądza w Polsce XV wieku*, „Muzyka”, nr 3, Warszawa 1989, s 3–24.

Piekarski Michał, *Muzyka we Lwowie*, Sedno Wydawnictwo Akademickie, Warszawa 2018, s. 158.

Poliński Aleksander, *Nowa opera polska*, „Tygodnik ilustrowany” 1897, nr 26, czerwiec, s. 515–516.

Poniatowska Irena, *Wielka opera w dobie pomoniuskowskiej – nurt narodowy* [w:] *Historia Muzyki Polskiej*, pod red. S. Sutkowskiego, tom 5, część 2a, Romantyzm. Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku, Sutkowski Edition Warsaw, 2010.

Poprzeczka Maria, *Kochankowie z masakrą w tle*, Stentor, Warszawa 2004.

Późniak Włodzimierz, *Opera po Moniuszce* [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, T.2, Kraków 1966.

Późniak Włodzimierz, *Opera po Moniuszce* [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, T. 2, Kraków 1966, s. 298–301.

R. M., *Stanisławów wskrzesza kompozytora*, 1935, Artykuł znaleziony w rękopisie opery *Mindowe, król litewski* w Bibliotece Narodowej w Warszawie.

Schreiber Ulrich, *Literaturoper – Musikdrama, das möglichst genau einer literarischen Vorlage folgt*, [w:] *Opernführer für Fortgeschrittene*, Das 20. Jahrhundert I. Von Verdi und Wagner bis zum Faschismus, Bärenreiter, 2000.

Sławiński Janusz (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław-Warszawa-Kraków, Zakład Narodowy Ossolińskich, 1988

Szymańska-Stułka Katarzyna, *Ślad i obecność jako kategoria intertekstualna w muzyce – wobec SchublerChoräles op.48 Dariusza Przybylskiego*, w monografii *Dialogic Composition: Intertextuality in Music*, London, Routledge Publisher, 2023.

Ther Philipp, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914*, Oldenburg, Wien/München, 2006, s. 93.

Tomaszewski Mieczysław, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*, Kraków, Akademia Muzyczna, 2005, s. 9–10.

Wąsowska Elżbieta, *Twórczość operowa Henryka Jareckiego*, „Muzyka”, nr 4, Warszawa 1989.

Wypych-Gawrońska Anna, *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872-1918*, Kraków 1999, s. 19.

Zieziula Grzegorz, *Nurt kosmopolityczny w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XIX wieku*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2020, s. 22–23.