

Stanisław Tomkowski.

"Konrad Wallenrod" opera Wł.
Felen'skiego.

(Przeгляд Polski 1885, kwiecień).



Doniosłe zdarzenie w świecie muzyki polskiej:

KONRAD WALLENROD

opera Władysława Żeleńskiego.

Kiedy właśnie pięć lat temu p. Ignacy Skrochowski pod wrażeniem koncertu złożonego z utworów Władysława Żeleńskiego, oceniał w *Przeglądzie Polskim* rodzaj twórczości i stanowisko kompozytora, scharakteryzował je przedewszystkiem jednym rysem. Oto, według niego, główną zasługą Żeleńskiego, że postawił muzykę polską na stopie europejskiej, że przez niego naród nasz „dogonił Europę“ w tej także dziedzinie, zaczął jako równouprawniony zabierać głos w międzynarodowym koncercie potęg muzycznych, nie już wtórować zdała muzyce świata, ale w niej współdziałać. Bardzo trafnie tam określono znaczenie Moniuszki i Chopina i wytłómaczono, jak pierwszemu jednostronny liryzm słowiański a drugiemu wyłączny kult fortepianu niedozwolily zająć tego miejsca, które tylko wszechstronnie uposażonym i wykształconym przypaść może w udziale, a do czego nie miały talent jednego, geniusz zaś drugiego, aż nadto byłby w innych warunkach wystarczającym.

Od tego czasu ustaliło się zdanie wówczas po raz pierwszy sformułowane. Do poprzednich dodane nowsze utwory Żeleńskiego, objęły całą prawie dziedzinę nowożytnej muzyki i całą jej skalę; nie tylko że opanował on wszystkie formy

8745
INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
ul. Nowy Świat 73
Tel. 26-68-65
<http://rcin.org.pl>

muzykalne, wszystkie fazy rozwoju tej sztuki, ale nie ma rodzaju kompozycji, w którymby nie był swych sił próbował, zwycięskiego niejako nie zdał egzaminu. Tańce, romance, elegie, humoreski, gawoty, waryacje, sonaty, tria, kwartety, symfonie, pieśni, chorały, kantaty, preludya kościelne, utwory salonowe i koncertowe, wszystko to wchodziło w ogromny zakres muzyki wokalne i instrumentalnej, który zagarnął, i w którym nie zapominał ani o fortepianie, ani o skrzypcach, ani o wiolonczeli, ani o organach, jako instrumentach solowych.

Ale przy całym mistrzostwie w władaniu muzyką instrumentalną, nie można było nie poznać, że właściwem królestwem jego jest głos ludzki. Ze wszystkich utworów Żeleńskiego chóry i pieśni najwięcej przemawiają do słuchacza, najbardziej płyną z duszy i trafiają do serca, najprostsze i najjaśniejsze, cieszą się też największą popularnością i najtrwalsze, a raczej trwale mają powodzenie.

Rzecz prosta, że uznając to, że mając tyle zresztą na każdym kroku dowodów wysokiego dramatycznego uzdolnienia kompozytora — wszak większa część pieśni jest koncepcyj i dramatycznej i tym swoim charakterem uderza — nieraz pragnęliśmy wszyscy i życzyli Żeleńskiemu, żeby też wziął się do napisania opery!

Nadeszła wreszcie ta chwila, mamy jego operę, mamy Konrada Wallenroda.

Konrad Wallenrod! Jakież myśli i uczucia budzi w każdej polskiej duszy samo to imię. Nie mówiąc o wspomnieniach wrażenia, jakie w młodości każdego z nas wyręło pierwsze czytanie tego arcydzieła wieszcza narodowego, komuż przez głowę nie przeszło, zamienić powieść tyle dramatycznego zawicrającą pierwiastku na dramat; czyjaż fantazya, jeśli jej choć trochę miał w studenckich czasach, nie porywała się do napisania tragedyi na tem tle; kto, jeśli duszę miał choć trochę muzykalną, nie marzył o melodyi do Willi, pieśni z wieży, Alpuhary; kto znając n. p. Tannhäusera, nie wyobrażał sobie na scenie uczty z popisem wędrownych menestrelów, zakończoną pieśnią wajdeloty?

Marzył o tem wszystkim oczywiście Władysław Żeleński w szkołach jeszcze będąc. Tylko kiedy inni jedynie marzyli i pragnęli, on szczęśliwszy drżące i promienne widzenia

umiał przyobiegać w zmysłowe kształty, utrwałać w tonach i nutach. Pomysły swoje do tej lub owej pieśni, arii czy ballady, odkrywał przed znajomymi; Alpuhara dostała się nawet na estradę koncertową, i podobała się niesłychanie, i utkwiła w pamięci słuchaczy. Ztąd legenda, powtarzana w najlepszej wierze, a czasem z przymieszką krytyki: Żeleński Konrada komponował od piętnastu lat, od dwudziestu lat, nieledwie od kolebki.

W rzeczywistości pisał go od lat kilku, bo libretta przed czterema dopiero laty mu dostarczono. Może i to komu wyda się długo. My, cośmy w ostatnich dniach lutego jeździli do Lwowa, i świadkami byli pierwszych Konrada przedstawień, niezrobimy zarzutu z wolnej pracy autora. Warto było czekać nie cztery, ale piętnaście i dwadzieścia lat, żeby doczekać się tego, czegośmy doczekali. Dziś możemy z dumą powiedzieć, że mamy to, czego nam w muzyce tak bardzo brakowało, mamy operę polską, która w sumiennem naszym a głębokiem przekonaniu jest zarazem operą europejską. A na to, żeby taka pierwsza opera powstała, potrzeba było tych niezmordowanych studyów, tych lat pracy, tego obrabiania, pilowania, wykończania; sam talent i natchnienie nie wystarczały, czego najlepszym dowodem Moniuszko, od natury tak bogato przecie uposażony.

Że pojawienie się Konrada Wallenroda na scenie lwowskiej przybrało wobec tego znaczenie zdarzenia naród obchodzącego, rzecz całkiem prosta, tak samo jak to, że po Żelcuńskim wszyscy z góry spodziewali się czegoś skończonego, czegoś niepospolitego. Ale takiego powodzenia, takiego tryumfu i działania na szersze sfery publiczności nie spodziewał się nawet niejeden ze szczyrych wielbicieli kompozytora. Kierunek i rodzaj muzyki Żeleńskiego o tyle przewyższa poziom muzycznego wykształcenia u nas, że te same jego utwory, które na zachodzie są więcej lub mniej chwalone (bo to rzecz smaku, uprzedzeń narodowych, często względów osobistych) ale traktowane jako jeden z szeregu objawów naturalnych dzisiejszej epoki w sztuce, jako jeden z większej liczby kwiatów na tym gruncie wyrosłych, tylko jeden z lepszych, piękniejszych, taki, któremu wszyscy wysoki stopień szlachetności i wytworności przyznają, u nas natomiast swoją wytworno-

ścią właśnie niejednego zrażają i odstrasza. Popularnemi, powszechnie ulubionemi są, ściśle rzecz biorąc, głównie pieśni, jako najbardziej w ucho wpadające, o kompozyceyach instrumentalnych, a dopiero o większych orkiestrowych, lub kwartetach smyczkowych „przeciwny“ Polak mówi, że to muzyka za mądra, z góry słucha ich z niedowierzaniem, aby mógł je zrozumieć. Ta przesadzona skromność, ta obawa, po przedstawieniu Konrada Wallenroda ustąpiły najgorętszemu zapalowi. Pod wpływem jego stopniały resztki lodów, jakie profanów dzieliły od kompozytora, wysokie piękności opery przemówiły zarówno do tych, co do nich szkolny zwykli przykładać cyrkiel i miarę, jak do tych, co w ocenianiu muzyki instynktem tylko się kierują i uczuciem. Z największem zajęciem i przyjemnością słuchali jej wszyscy do samego końca, a wiele było ustępów, które słuchaczy porwały, przy których publiczności nie podobna było wstrzymać się od wzruszenia.

Faktu takiej doniosłości i tak pomyślnego jego wyniku nie mogła prasa polska przywitać chłodno. Posypało się takie mnóstwo korespondencyj, sprawozdań, recenzyj i wszelkiego rodzaju artykułów dziennikarskich, że temu, który je czytał skwapliwie, a teraz dopiero po kilku tygodniach ma czytelnikom *Przeglądu* o Konradzie mówić, trudno być oryginalnym, prawie niemożliwym jest ustrzedz się Scylli mimowolnych plagiatów, albo też Charybdy polemizowania.

Mimo to puśćmy się odważnie na pełne niebezpieczeństwo morze krytyki artystycznej, i dla oryginalności złączmy od tego, od czego zaczęli swoje sprawozdania wszyscy bez mała o Konradzie piszący: od *libretta*.

Na *libretto* wylały się żale wszystkich tych, którym muzyka podobała się bezwzględnie, ale aby nie wydać się stronnymi, coś koniecznie w operze zganić chcieli; i tych, którzy muzyki nie rozumiejąc zupełnie, coś przecie rozumieć i rozbiierać musieli, i tych wreszcie, którzy na muzyce trochę ale na poezyi nie znając się weale, do swej niewiadomości wstydzić się przyznać. Zresztą, aby krytykować muzykę opery trzeba albo ją znać doskonale, albo mieć przed sobą partyturę, i umieć czytać partyturę; *libretto* zaś za 30 centów każdy mieć na stole może. O ileż tu łatwiejsze zadanie

krytyka, a zwłaszcza jak wdzięczne, jeżeli to jest *libretto* z Konrada Wallenroda! Jak łatwo wykazać, ile to przy takiej przeróbce zatracilo się piękności pierwowzoru, który prócz tego, że objętością cztery razy przechodzi *libretto*, a wcale nie był pisanym do muzyki, ma jeszcze tę ogromną wadę, że jest arcydziełem. Każde na nim dokonane cięcie, a broń Boże najmniejsza zmiana, musi się wydawać świętokradztwem. Tymczasem z ręką na sumieniu (a względem tekstów operowych godzi się mieć sumienie mniej skrupulatne) nie sądzą, żeby przeciw librecistom, którymi byli s. p. Zygmunt Noskowski i p. Władysław Sarnecki, można było podnieść wiele ciężkich zarzutów.

Charaktery głównych osób, Konrada, Aldony, Halbana, wiernie zgadzają się z rysami danymi im przez Mickiewicza, jakkolwiek miłość Konrada do Aldony straciła nieco sentymentalnej barwy, tego nastroju, z którym bohater Mickiewicza wyznaje kochance:

W chwili kiedy się ważą narodów wyroki,
Myszę o tobie, wynajduję zwłoki,
Żebyśmy jeszcze dzień jeden przeżyli.

W operze Konrad jest wyraźnie i stanowczo mężem Aldony, młodym, kochającym mężem, ale nie kochankiem rozmarzonym. Stało się to przeważnie ztąd, że tekst musiał koniecznie uleść znacznym skróceniom. Więc odpadła wielka część długich rozmów miłosnych, n. p. koniec owych bezgranicznem przywiązaniem tchnących wymówek i narzekań w części III, w których Konrad klnie swoją duszę,

Że w niej są jeszcze ostatki uczucia.

Odpaść musiała i wielka część najpiękniejszych myśli w pożegnaniu, odpadło dalej całe wyjawienie planu zemsty, nad którą

Straszniejszej zemsty nie wymyśli piekło.

Ale chyba nikt nie będzie żałował w operze takich niekończących się śpiewanych dyalogów, które na scenie byłyby monotonnemi już przez samą jednostajność nastroju i nie-

zwykłej sytuacji zakochanej a rozdzielonej krata dobrowolnego więzienia pary.

Zaczerpnięcie z powieści Wajdeloty treści do aktu I i uzupełnienie jej wspomnieniami zawartemi w rozmowie kochanków w części III, jest rzeczą tak prostą, że tłumaczyć ją, byłoby to ubliżać polskiemu czytelnikowi.

Zresztą *libretto* trzyma się weale wiernie poematu, posługując się nierzadko całemi żyweem wziętemi ustępami tyle dramatycznego pierwowzoru. Że pieśni wplecione w poemat, musiały dla kompozytora obfite przedstawiać źródło najcześniejszych natchnień lirycznych, odgadnąć łatwo. Że ich nie mógł użyć w całości, tego mu chyba nikt za złe nie weźmie, ani opuszczenia pieśni o Wilii, mającej symboliczne znaczenie.

Słyszeliśmy podniesiony zarzut ważniejszy; oto dlaczego nie znalazła w operze miejsca pieśni wajdeloty, owa cudowna pieśń o wieści gminnej, która podaje tak wyborną sposobność do użycia motywów muzyki ludowej, a której zaraz początek

Kiedy zaraza Litwę ma uderzyć

tak zdaje się domagać podłożenia wierszom tajemniczo legendowej melodyi. Na to jedno znam tylko tłumaczenie. Tekst był już za długi, a przez usuwanie upiększeń nie mających z treścią ścisłego rzeczowego związku, chciał kompozytor podporządkować pierwiastek liryczny dramatycznemu. Argument byłby wyborny, gdyby nie okoliczność, że na miejsce usuniętej pieśni Mickiewicza, kompozytor przyjął tyle innych kawałków lirycznych powtarzanych samowolnie i bez potrzeby przez librecistów.

Są wszakże skrócenia i amplifikacye, na które godzić się można bez zastrzeżeń, n. p. ściągnięcie ballady Alpuhara do połowy jej pierwotnych rozmiarów, a rozszerzenie kilku nastu wierszy z opisu uczty do całej długiej sceny, zawierającej wystąpienia i śpiewy menestrelów. Większe wątpliwości wzbudza wyrzucenie całkowite wojny. Pojmujemy trudności, które przedstawiał czysto historyczny sposób traktowania jej przez poetę, a sceniczne przeszkody do należytego przedstawienia armii ginącej w zaspach śniegowych. Bez wojny wszakże następstwo sądu po uczcie staje się zupełnie niezrozumiałem,

a choć dla tych, co poemat Mickiewicza znają, wątpliwości żadnej być nie może, związek jest zawsze naciągniętym.

Przekształcenia dokonane w roli Aldony, są czysto technicznej natury, a opera tylko zyskać na nich może. W poemacie Aldona zamyka się w wieży dawno przed powrotem Konrada z zagranicznych wypraw rycerskich do Maryenburga, a tylko głos jej z wieży słyszany przez mnichów przyczynia się do obioru Konrada na mistrza. W *librecie* jej głos tajemniczy przeehyla także szalę na korzyść Konrada, ale nie z wieży go slychać. Podczas obioru mistrza zjawia się ona sama w kościele w pielgrzymiem przebraniu, niepostrzeżona z ukrycia spostrzega męża i woła „Konradzie“; gdy Konrad sam zostaje w kościele na modlitwę, wychodzi ona z ukrycia, a zjawienie się jej daje okazję do najdramatyczniejszych efektów, jak dyalog miłosny, namiętności pełen, przerwany powrotem areykomtura i zakończony dobrowolnym aktem zamknięcia się Aldony w wieży, który się rozstrzyga na scenie.

Jedną z większych amplifikacyj w *librecie* jest cała rola areykomtura, który z Mickiewiczowskiego nieledwie figuranta, stał się tu jedną z głównych postaci, najważniejszym, przynajmniej bezpośrednim czynnikiem tragicznej katastrofy. On już przy obiorze jest Konrada przeciwnikiem, podnosi wątpliwości, stara się przeszkodzić. Potem ciągle podejrzywa i podgląda mistrza, zjawia się w chwilach dla bohatera najdrażliwszych, jak sędzia śledczy zbiera przeciw niemu punkta oskarżenia. W scenie tajnego sądu kieruje naradą i przeprowadza wydanie wyroku, wreszcie we finale on staje na czele rycerzy mających pojmać mistrza. Ta rola czynnika negatywnego mogłaby być bardzo pięknem dopełnieniem w dramacie charakterów powieści, a wróg Konrada mógłby nawet szlachetne wśród innych postaci zająć stanowisko, jako obrońca potęgi i sławy zakonu, jako mściciel dokonanej na nim zdrady. Cóż, kiedy z góry wrażenie zepsute jest wyznaniem areykomtura zaraz po wyborze:

On mistrzem jest, on ubiegł mnie,

które cały plan jego zniża do znaczenia prostego aktu osobistej zemsty samolubnego intryganta. Tylko że na czarny charakter, na Jaga lub Ryszarda III, areykomtur nie dość

jest przewrotny, nie dość interesujący, a nawet nie można mieć pewności, czy on zgubił Konrada, czy też raczej Konrad nie zgubił się sam.

Najdonioślejszą zmianę zachowali sobie atoli autorowie *libretta* na sam koniec. Pojmuję, że zakończenie poematu oryginalnego, jakkolwiek w fantazyi czytelnika układa się w obraz sam przez się przepyszny, to jednak wobec wymagań opery przedstawiało pewne niedogodności. Wieczór, izba w wieży zamkowej oświetlona tylko ponurym płomieniem lampy; na odgłos kroków zbliżających się mścicieli, Konrad wychyla truciznę, podając jej resztę Halbanowi, wdzierającym się rzuca pod nogi insygnia swojego urzędu, w którym już wszystko spełnił, czego dokonać chciał, i pada, aby oddać ostatecznie tchnienie, oświetlony ostatnim błyskiem zrzuconej z okna lampy.

I w tejże chwili przebił wieży ściany,
Krzyk nagły moeny, przeciągły, urwany.

Czytelnikom może poeta powiedzieć:

Z czyjej to piersi? Wy się domyślicie,

ale publiczność operowa nie ma obowiązku zgadywania katastrofy tragedyi, domysłowi jej nie można zostawić tego ważnego szczegółu, że to krzyk Aldony zamkniętej w odległym gdzieś i niewidzialnym więzieniu i że piersi, z których jęk ten wypadł:

Już nigdy więcej nie wydadzą głosu.

Zresztą należy do wymagań przedstawienia teatralnego, aby zakończenie robiło wrażenie nie tylko swoją ponurą grozą, monologiem przedśmiertnym i ostatnią wolą bohatera, objawioną wobec jednego lub paru świadków w małej ciemnej celi, ale aby został w wyobraźni i pamięci jakiś głośniejszy, luczniejszy efekt, aby były zebrane i uwidocznione przed spadnięciem kurtyny wszystkie nitki niewidomie składające się na przędzę dramatu, słowem, dobry finał musi z reguły być sceną zbiorową, albo przynajmniej obrazem scenicznie efektywnym.

To wszystko prawda. W tej też myśli *libretto* przenosi scenę z celi pod gołe niebo, umieszcza ją u stóp wieży; Konrad uwalnia Aldonę z zamknięcia, do którego ona nie

przywiązuje takiej wagi jak w poemacie, układają z Halbaniem razem plan ucieczki. W tem odkryci i otoczeni przez wykonawców wyroku tajnego sądu, oboje wychylają truciznę. Ale śmierć ich na scenie równoczesna prawie, pomimo pięknej interwencji Halbana i zuchwalej spowiedzi publicznej, albo raczej wyzwania Konradowego:

Oto są grzechy mojego żywota,

jest efektem zużytym i przez nią finał robi wrażenie czegoś banalnego. I to obok roli arcykomtura nazwałbym głównym grzechem *libretta*.

Lecz dość już o *librecie*, nawet za dużo. Czyż nie można wogóle obiecać sto tysięcy nagrody temu, kto w całej masie znanych oper potrafilby odkryć jedno dobre *libretto* operowe. Wszak wiadomą definicyą: gdy co jest nie dość mądre, żeby je powiedzieć, tą się śpiewa, i to się nazywa operą. Wśród wielu znanych nam *librettów*, Konrad Wallenrod jest jeszcze jednym z najmniej złych. Nie o tekst wszakże chodzi w operze, ale o muzykę.

Muzycznej treści opowiadać i szczegółów po kolei przechodzić nie myślę. Rozbioru tego dokonały już dawno wszystkie dzienniki lwowskie, krakowskie i warszawskie, mniej lub więcej trafnie i szczęśliwie. Wszysey wiedzą, że nie ma uwerury właściwej, tylko raczej introdukcyą, w charakterze preludyum zarysowującego sytuacyę niepewną a ponurą o mistrzowskiem prowadzeniu głosów i z główną melodyą, zapożyczoną z arii Aldony: „Któż me westchnienia, któż me łzy policzy,“ że znakomitym jest chór wzburzonych wojowników litewskich, podejrzujących Alfa o zdradę po klęsce na polach Rudawy, że ukazanie się Halbana na scenie poprzedza prześliczna melodya wiołonezelowa, która w dalszym ciągu opery zwykle jego wystąpienia zapowiada i daje pole do misterynych kombinacyj głosu ludzkiego z instrumentami smyczkowemi, że przed końcem aktu pierwszego silne wrażenie wywiera dramatyczny tercet: (Aldona, Alf, Halban) „Gdy wzywa głos przeznaczenia.“

Powiedziano i powtarzano aż do przesytu, że akt drugi jest najpiękniejszym z całej opery. Istotnie, niesłychanie konsekwentnie zbudowany, jak z jednej sztuki ulany, zawiera

on momenta świetne, jak przepiękny kwartet (Aldona, Konrad, Halban, Arcykomtur) i uroczysty pochód holdowniczy w obliczu nowoobranego mistrza, przy odgłosie dzwonów i dźwiękach wspaniałego marsza. Biorą w nim udział rycerze, dzieci chórowe i kobiety wiejskie, których przeplatane chóry zdolne są wywołać entuzjazm publiczności, a całe to zakończenie każdemu niezatarte zostawia wspomnienie. Prócz tych prawdziwych fajerwerków efektu, wiele jest jeszcze piękności mniej może błyszczących, będących atoli klejnotami muzycznymi najczystszej wody, że tylko wspomnę całą scenę obioru, z hymnem „Duchu, światło Boże“ o charakterze i tonacjach średniowieczno kościelnych, i następujące po nim psalmodyowanie rycerzy-mnichów, splecione z początkowym tematem antraktu, i misterny a niedość może podnoszony duet Aldony z Konradem „Ciebie to widzę“ łączący mile dla ucha dźwięki i melodyę każdemu przystępną z najpedantyczniejszą formą muzycznego kanonu w całość zachwycającą. Jest to właściwie igraszka, której sobie tylko mistrz formy może pozwolić, a którą w takim miejscu uprawnić zdoła tylko natehnienie; i to nie zawiodło.

Te wszystkie blaski, a szczególnie huczny finał aktu drugiego, tak olśniły słuchacza, że podczas gdy rosną jego wymagania wobec części następujących, nerwy jego stają się mniej czule na spokojniejsze i cichsze wrażenia. Ztąd też akt trzeci mniejszem cieszył się na pierwszych przedstawieniach powodzeniem, jakkolwiek niewątpliwie posiada on wielkie piękności. Jest to uczta, słynna uczta rozstrzygająca o postanowieniach Konrada i poprzedzająca wojnę, mającą być ciosem dla zakonu. Prócz krótkich chórów rycerzy, główne w niej miejsce zajmuje śpiew solowy. Jak zwykle przy głośniejszych zebraniach i zabawach średniowiecznych zjawiają się i tu wędrowni śpiewacy, i popisują się swoją sztuką. Naprzód Włoch z kanzoną o szerokiej i energicznej melodyi, po nim Prowansalczyk z sentymentalną balladą o Kloryndzie i Rolandzie. Oba te śpiewy odgrywające rolę wtrąconych tak często do dawniejszych oper popisowych lirycznych solów, są same w sobie małemi arecydziełami, a różnica ich stylu od reszty opery, aż nadto dobrze usprawiedliwioną, tylko potrzebowałyby być odśpiewanemi koncertowo; oddane nawet dobrze, ale tylko

poprawnie, jak były we Lwowie, chybiają efektu. Pojawienie się Halbana w szatach litewskiego wajdeloty, nawraca prąd muzyki do opuszczonego na chwilę łożyska. Po przesłicznym recitatywie przechodzącym w arioso, Halban poznany przez Witolda i Konrada śpiewa pieśń będącą rodzajem parafrazy zakończenia Mickiewiczowskiej powieści wajdeloty. Uczujący przyjmują tajemnicze wystąpienie Halbana gwizdaniem i śmiechem, lecz wesołość niebawem przemienia się w niepokój. Scena pełna życia i interesu, pod względem muzycznym ma coś z charakteru oper Glucka.

Sytuacja staje się coraz dramatyczniejszą. Konrad w odpowiedzi Halbanowi śpiewa Alpuharę. Któż nie umie na pamięć tej wspaniałej ballady? W poemacie jest ona punktem kulminacyjnym, tym, około którego, ale w znacznej od niego odległości, grupują się wszystkie nasze wrażenia i reminiscencye z Konrada. Muzykę Żeleńskiego do tej ballady znała publiczność polska oddawna, a imponujący rysunek jej melodyi, dramatyczny jej nastrój, utkwiał mocno w pamięci naszej. Wobec tych wygórowanych oczekiwań, przyznaję, że wrażenie tego miejsca w operze nie dopisało. Wiele osób potępia zmiany dokonane w Alpuharze, żałuje że kompozytor nie zachował w całości pierwotnej jej postaci. Mnie przeciwnie zdaje się, że na tych zmianach, będących przedewszystkiem skróceniem, Alpuhara, której główne motywa melodyjne zostały tesame, nie tylko nie straciła, ale owszem zyskała na sile, efekty jej spotęgowanemi zostały, tylko że we Lwowie nie była wcale śpiewaną... lecz mówioną czy nawet szepetaną. Niechby spróbowano powierzyć ją tenorowi o wielkich środkach, wielkiej sile wokalnej, wielkiej inteligencji, a wtedy zobaczymy czy nie stanie się ona jednym z najwybitniejszych momentów opery. Prawda, że genialny wykonawca i z bagateli potrafi zrobić rzecz znaczącą, ale z drugiej strony trzeba pamiętać, że są kreacje potężne i wzniosłe, których słabemi środkami ani dotknąć się nie godzi. Koniec aktu tego wysoce jest zajmujący, czuć, że tu początek katastrofy tragicznej. Arcykomtur poznaje przebranego Halbana i poburza przeciw niemu rycerzy; pieśni litewskiej wrażenie na mistrzu stwierdza podejrzenia braci zakonnych, Konrad sam swem dziwnem zachowaniem zaczyna się zdra-

dzać przed badawczym okiem otoczenia. Nadmiarem trunku zmorzony usypia on, rycerze wychodzą z zarodem nieufności w sercu. Scena cała z swemi recytatywami ma niepoślednią muzykalną wartość, a kończące ją decrescendo, nawet morendo, chociaż sprzeciwia się utartym przepisom i szerszą publiczność zostawia zimną, przez sam kontrast do finałów innych aktów, bardzo korzystnie oddziaływa na wykształconych muzykalnie słuchaczy.

Pełna grozy i groźby, znakomita artystycznie, chromatyzowana przegrywka, wprowadza nas w nastrój właściwy scenie sądu tajnego stanowiącej pierwszą połowę aktu ostatniego, o kolorycie ponurym, atmosferze lochu podziemnego. — Przez czas następnej zmiany dekoracji, orkiestra wykonywa prześliczne i misternie skomponowane intermezzo, malujące zamieć śnieżną, przeciw której to tylko jedno miałbym do powiedzenia, że nie muzycznie, ale jako obraz stosowniejszaby może była pomiędzy aktem trzecim a czwartym, dla odmalowania klęski i odwrotu zdradzonej przez mistrza armii krzyżackiej. Tak, przygotowuje nas jedynie do krajobrazu wieczornego i zimowego, na którego tle rozgrywa się koniec opery, który muzykalnie jest chyba najpiękniejszym i najpotężniej działającym jej ustępem.

Scena przedstawia plac przed wejściem do gotyckiego kościoła, przez którego okna bije łuna świec jarzących. Naprzeciw, nie zbyt daleko, samotna wieżyca z oknem zakratowanym. Gromada kobiet wiejskich śpiewających prześlicznie ułożoną litanię do Matki Boskiej wchodzi do kościoła. W tem z wieży odzywa się rzewna i przeciągła nuta aryi: „Któż me westchnienia“, będąca najpoetyczniejszą i najbardziej przejmującą melodyą całej opery. Po chwili, kobiety w kościele zaczynają suplikacye, w swoim rodzaju arcydzieło wytwornego a prostego zarazem układu harmonicznego, wtórują im organy, a na tle harmonij dolatujących przez otwarte drzwi świątyni, odzywa się teraz dalszy ciąg skargi pustelnicy, w ustępach przerywanych początkowego jej motywu. Majestatyczne dźwięki muzyki kościelnej, swojska nuta chóru ludowego i jęki Aldony, nietylko stanowią wytworną kombinację tonów, ale łączą się w całość poruszającą najtajniejsze struny serca słuchaczy, wywołują w ich duszy uczucia i obrazy

wzniosłości pełne, a wrażeniu do głębi przejmującemu oprzeć się niepodobna. Następuje znane nam już rozwiązanie tragiczne — śmierć obojga kochanków przed podwojami kościoła, a ostatnim ich westchnieniom i przerażającemu chórowi rycerzy z arcykomturem na czele wtóruje, znów misternie z nimi skombinowana, litania ludu wiejskiego, w której uroczystych dźwiękach całość znajduje podniosłe i religijnym akordem końące zakończenie.

Oto szkic ogólny, na którym poprzestaję, choć możnaby jeszcze wiele mówić o szczegółach i pojedynczych pięknych myślach, technicznych osobliwościach, efektach. Niewdzięczna to rzecz muzykę opisywać słowami. Ale co jedynie słowami da się wyrazić, to zdanie o całości, o stylu i rodzaju muzyki, o miejscu należącym się tej operze w świecie tonów.

O tem wszystkim najrozmaitsze objawiono zapatrywania. Wiele mówiono o wagnerowskich cechach muzyki do Konrada Walenroda, niektórzy chcieli już dzieło to nazwać raczej oratorium, niż operą; — inni, oburzając się na porównywanie z Wagnerem, domagali się dla twórcy jej całkiem odrębnego stanowiska; nie brakło i takich, którym talent Żeleńskiego wydał się zbyt kosmopolitycznym, jak również ich antypodów, których uderzyła w nim struna narodowa czysto polska, sprawiająca, iż można go uważać za uczeńszego tylko, a za to mniej płodnego następcę Moniuszki. W niejednym z tych tak sprzecznych zdań, jest cokolwiek prawdy, choć w każdym wiele przesady i jednostronności. Cała prawda może wyniknie dopiero z ich kombinacyj.

Żeleński przedewszystkiem jest kompozytorem całkiem oryginalnym. Nie żeby jakimś motywem, następstwem kilku tonów, nigdy nikogo nie przypomniął. Dla muzyka wykształconego na wzorach, jest to rzeczą prawie niemożliwą; najwięksi mistrze: Mozart, Beethoven, Mendelssohn, nie zdołali uniknąć tego szkopułu. I nie na takich drobnostkach polega oryginalność, ale na tem, czy się je umie zastosować i użyć po swojemu, jak mistrz sztuki złotniczej kamienie, które już przedtem były oprawiane, potrafi oprawić po swojemu, i piękną z danych szczegółów stworzyć całość. Otóż u Żeleńskiego niepodobna nie widzieć oryginalności i to wielkiej,

w całości jego utworów, w budowie, w przejściach, w zwrotach, w harmonizacji, sposobie prowadzenia głosów. Nie lubi on się powtarzać, ale wszystkie jego utwory mają jakąś wyraźną dla ucha muzycznego cechę, po której się odrazu poznaje: to musi być Zeleński.

Drugą cechą naszego kompozytora: wszechstronne wykształcenie muzyczne. Nie ma środka, nie ma formy muzycznej, którąby nie władał swobodnie. Mistrz w traktowaniu głosu ludzkiego, również z każdego instrumentu umiejętnie korzysta, aby czy pojedynczo, czy zbiorowo, najświetniejsze osiągnąć efekta. Od zarzuconych dawno średniowiecznych następstw tonów, od najściślejszego kontrapunktu klasyków ośmnastego wieku, aż do włoskiej szerokiej melodi i subtelności najnowszej harmonizacji i do wagnerowskiej orkiestracji, wszystkie sposoby, fortele i zdobycze rzemiosła muzycznego ma na zawołanie.

Te dwie cechy wspólne z innymi dziełami ma także Konrad Wallenrod. Druga stała się zaś przyczyną dwóch całkiem sprzecznych w nim zjawisk: z jednej strony przebijającej skłonności do Wagneryzmu, a z drugiej właściwości wprost antywagnerowskich.

Wagnerowskimi są — prócz orkiestracji, na którą składają się świetnie efekta instrumentów blaszanych i tremola skrzypcowe w górnych rejestrach, towarzyszące czasem melodi niżej prowadzonej, — pewne sposoby malowania tonami, sztucznego unikania kadencji naturalnych, enharmonizowania i chromatyzowania, a przedewszystkiem próby wprowadzenia tematów przewodnich (Leitmotive); jak wspomniony motyw, zapowiadający zawsze prawie Halbana. Parę jeszcze innych takich motywów mniej dokładnie jest przeprowadzonych.

Do cech zaś przeciwnych, zaliczyłbym głównie wybitną rytmikę, frazowanie zdaniem zamkniętymi, nieunikanie kontrapunktu, brak wstępu do uświęconych tradycją form arii, kawatiny, ballady, zatrzymanie wokalnych połączeń duetu, tercetu, kwartetu, a wreszcie miejscami włoskie prawie prowadzenie śpiewu wielkimi jasno narysowanymi melodyami, obok Gounodowskich czasem kaprysów melodi, z przymie-

szką jego sentymentalizmu i wyszukanej, wykwintnej harmonizacji.

A więc Konrad Wallenrod nie ma żadnego własnego stylu, prócz pewnej manieri zewnętrznej napiętnowany jest tylko eklektyzmem, efektami pożyczanemi?

Czytelniku miły! czy znasz dobrze Wiedeń? Jest tam znakomity budowniczy jeden, który od lat kilkunastu wiele pięknych postawił gmachów — może największy z dziś żyjących architektów w Niemczech całych. Nazywa się Schmidt. Właściwością jego jest, że nie trzyma się żadnego znanego stylu, i sam nowego nie wymyślił. Stylem jego jest kombinować różne style, n. p. romański lub bizantyński z gotyckim, gotycki z renesansowym. Z takiej kombinacji wynikły takie gmachy, jak n. p. kościół parafialny na przedmieściu Fünfhaus, i.... nie mniej jak ratusz wiedeński, obie budowle pomysłu poprostu genialnego, choć nie są jednolite co do stylu. Podobnemi kombinacjami posługiwały się już szczęśliwsze epoki, wczesny gotycyzm, początki odrodzenia, jakżebyśmy mieli winić o nie nasz ubogi wiek epigonów? Dla innych sztuk już dawno minęły czasy powstawania nowych stylów, i kto wie, czy jeszcze kiedy przyjdą. Muzyka młodsza od siostr swych, może się poszczycić, że za naszej pamięci miała swego reformatora, który na nowe, choć nie wiem, czy bardzo bezpieczne pchnął ją tory. Cóżby dziwnego było, żeby po Wagnerze nie tak prędko nowa dla muzyki nastąpiła epoka, nowy styl się zjawiał? Cóż złego, że młodszy, a gruntownie wykształcony kompozytor, różne znajome sobie style kombinuje, trzymając się zasady: *qu'il faut prendre son bien où on le trouve*, jeżeli tylko umie z tego zrobić całość jednolitą i skończenie piękną?

Pod tym względem zdaje mi się, że opera Żeleńskiego ma wszystkie cechy budowli Schmidta, że po nad wszystkie różnice motywów i stylów góruje w niej jedność i monumentalność pomysłu. Konsekwentne przeprowadzenie tego pomysłu umożliwiła podniesiona przez kompetentniejszych odeinnie jednolitość nastroju, która sędziom powierzchownym nasunęła porównanie z oratoryum, nieprzeszkadza jednak wielkiej swobodzie pod względem rytmów, sytuacji, kolorytów, wrażeń chwilowych, oraz charakterystyki osób działających.

Ale równie znakomicie przyczynia się do tej jedności piętno symfonicznej kompozycji nadane operze przez autora. Zasadza się ono na tem, że jakkolwiek część wokalna traktowana jest z całą miłością i troskliwością, w której znać twórcę tylu ślicznych pieśni; jakkolwiek pozornie przyznano głosowi ludzkiemu miejsce honorowe, to jednak *de facto* orkiestra nie została zepchniętą do stanowiska akompaniatora, niezbędnego, lecz lekceważonego tła, ale całkowitem udarowana równoprawnieniem, przez całą operę ze stroną wokalną szlachetnie prowadzi współzawodnictwo, a nierzadko wobec niej nawet dobija się pierwszorzędną rolę.

I to jest co niejednemu, więcej, niż drobne szczegóły i naśladownictwa, może nasuwa porównanie z Wagnerem, jakkolwiek Wagner idzie nierównie dalej i głosy ludzkie spycha do znaczenia prostych instrumentów orkiestrowych, nie oszczędzając śpiewakom wysiłku nadludzkich i ruiny głosu, a często i zdrowia. Lecz zasadę symfoniczności w operze nie Wagner wymyślił. Wprowadził ją już Beethoven we *Fidelium*, a po nim inni z powodzeniem próbowali. Jeżeliby chodziło o genealogię artystyczną twórcy Konrada, to może słuszniej możnaby ród jego wyprowadzić z domu twórcy *Ifigenii*, *Orfeusza* i *Armidy*, który styl dramatyczny wytworzył i operze właściwą wskazał drogę, pojawiając ją jako ścisłą, a wierną ilustrację libretta, podczas gdy przedtem, a we Włoszech i później jeszcze, uważano ją za dowolną kombinację melodyj, dla których słowa były tylko czczym pozorem. Między Gluckiem a Żeleńskim nie upatruję podobieństwa, tem mniej reminiscencyj; ale są pewne cechy wspólne, ślady filiacji, przy których ocenieniu dobrze uwzględnić trzeba odległość lat stu przeszło pomiędzy epoką tamtą a naszą, nie mówiąc już o wszelkich ilościowych i jakościowych różnicach indywidualnych. A cechami temi: dobitna rytmiczność, zamilowanie form ścisłych, klasycznych, umiejętność prowadzenia partii wokalnej i wytworność w harmonizowaniu recitativów, które są jedną z najpiękniejszych i najsubtelniejszych stron w operze Żeleńskiego.

To sięgnięcie w przeszłość, aby tam założyć posady budynku, mającego wszelkie zalety teraźniejszej epoki, każe nam wierzyć, iż gmach jest mocno ugruntowany i trwalsze

od wielu współczesnych będzie miał znaczenie. Zużytkowanie przy jego budowie ostatnich nabytków i wyników, do jakich doszła sztuka Zachodu, Niemiec, Włoch i Francji, słowem, postawienie kompozycji na wysokości dzisiejszej muzyki, zdaje się zapewniać operze przystęp do scen stolic i centrów cywilizacji, oraz uznanie kosmopolitycznego świata artystycznego, czego jej szczerze życzymy wszyscy. We wzięcie zaś i materiału swojskiego, melodyj i tonacji ludowych, i rytmów słowiańskich, stanowi rękojmię, że dla nas Konrad Wallenrod będzie i pozostanie operą polską. Dość jasny i przystępny, aby przemawiał do kół najszerszych, każdemu był zrozumiałym, jest znów tak głębokim i nawskróś wytwornym, że zdobyć sobie powinien dobre przyjęcie wśród najwybredniejszych warstw świata muzycznego, a przez to muzyce polskiej wywalczyć szacunek i powodzenie zagranicą. Wiadomo wprawdzie, że to nie jest łatwym, że zwłaszcza dziś, Polakowi i polskiemu dziełu nie szukać sympatycznego przyjęcia w świecie, ba, nawet nie szukać bezstronnego sądu. Wielkie talenta i tę przebić mogą zaporę — a jeżeli na scenach Berlina, Wiednia, Lipska, utrzymują się takie opery jak n. p. Królowa Saby Goldmarka, to nie uczucie sprawiedliwości, ale już proste względy kasowe o sto procent silniej powinny przemawiać za wprowadzeniem i utrzymaniem Konrada Wallenroda, którego grzech pierworodny, że jest dziełem muzyka Polaka osnutem na polskim poemacie, sowitemi i istotnemi okupiony jest zaletami.

Nie chcę twierdzić, aby dziełu temu już nic a nie zarzucić nie dało się. Krytyka specjalna wytknęła pewne drobne niedoskonałości w szczegółach, głównie pewne uchybienia technicznym wymaganiom sceny. Nie mając zamiaru ich tu podnosić, nie widzę znów bynajmniej potrzeby zatajać ich istnienia. Są one nieodłączne od każdej próby na nowem polu działania, a wiele z nich sam kompozytor już usunął po pierwszym przedstawieniu.

Mimo nich, z tej pierwszej opery wolno wnosić, że Żeleński wstąpił na grunt swemu uzdolnieniu bardzo właściwy, a tylko pragnąć wypada gorąco, aby na tej drodze jaknajprędzej dalsze stawiał kroki. Nawet przy tak średnim jak lwowskie wykonaniu, powodzenie opery było ogromne, zupeł-

ne, niczem niezamącone. Oby zachęciło kompozytora do szukania dalszych, daj Boże, tryumfów, które niewątpliwie zbudzą też wiele uspiomych talentów w narodzie naszym i silnie pchną naprzód muzykę polską.

W tem przekonaniu witamy w imieniu społeczeństwa polskiego radośnie nowe, wielkie, niepospolicie piękne dzieło sztuki polskiej.

Stanisław Tomkowicz.

Kuczałska - Reinschmid

F

8775